

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

**Ilustração e pensamento gráfico nos livros de Guimarães Rosa (1946-1967)**

Rhaysa Novakoski Carvalho

Brasília, DF  
Dezembro de 2021

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

**Ilustração e pensamento gráfico nos livros de Guimarães Rosa (1946-1967)**

Rhaysa Novakoski Carvalho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília-UnB, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre. Linha de Pesquisa: Imagem, Estética e Cultura Contemporânea.

**Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Castro da Silva**

**Coorientadora: Profa. Dra. Fabrícia Wallace Rodrigues**

Brasília, DF  
Dezembro de 2021

RHAYSA NOVAKOSKICARVALHO

**Ilustração e pensamento gráfico nos livros de Guimarães Rosa (1946-1967)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, e defendida sob avaliação da Banca Examinadora constituída por:

---

Prof. Dr. Gustavo de Castro da Silva  
Orientador - Presidente da banca  
FAC/Universidade de Brasília

---

Prof. Dra. Gabriela Pereira de Freitas  
Membro interno  
FAC/Universidade de Brasília

---

Prof. Dra. Clara Maria Abreu Rowland  
Membro externo  
Universidade Nova de Lisboa

---

Prof. Dra. Danielle Naves de Oliveira  
Suplente  
FAC/Universidade de Brasília

Brasília, DF  
Dezembro de 2021



*À Deus e aos meus,*

*Dedico este trabalho e agradeço a partilha,  
acolhimento e compreensão daqueles  
que, por vezes, calçaram meus sapatos  
e andaram ao meu lado ao longo  
desta caminhada.*

*Este trabalho é de vocês,  
para vocês e por vocês.*

## AGRADECIMENTOS

À minha **família**, em especial meus pais, **Hezequias** e **Rubia**, por todo o incentivo, amor e cuidado. Vocês são meu tesouro. À minha irmã e amiga **Rhanna**, meu apoio emocional e mental durante a loucura que foi desenvolver uma pesquisa em tempos pandêmicos, isoladas e longe de casa. Nós sobrevivemos, e sobrevivemos à base de muita risada. Ainda bem.

Ao meu orientador **Gustavo de Castro**, pelo acolhimento, diálogos e atenção, por compartilhar livros, arquivos e ideias e pela presença sempre cuidadosa e inspiradora. À minha coorientadora **Fabricia Wallace**, pelo encontro que foi prolongado em muitas outras conversas, aconselhamentos e trocas.

Ao **grupo Siruiz**, minha inspiração desde o início dessa jornada. Obrigada aos colegas por mostrarem como a pesquisa pode ser aconchegante e divertida. Ao grupo **Love** e à **Yara**, pela amizade e por sempre me manterem perto do mundo do design.

Às tias **Ivanete**, **Sylvia** e ao tio **Messias**. À primeira, por acreditar em mim e ser a articuladora da minha mudança de vida. E aos dois últimos por me acolherem com tanto amor junto à sua família.

Às **amigas** e aos **amigos** que, mesmo na distância pandêmica e geográfica, estiveram tão presentes na minha vida ao longo desses dois anos e alguns meses. O amor e a parceria são proporcionais à estranheza dos nomes dos nossos grupos naquele app. Amo vocês.

Às **colegas de mestrado**, em especial à **Ana** e **Lorena**, pelo apoio e conversas incentivadoras. Às **professoras** e aos **professores** do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, por possibilitarem o desenvolvimento deste trabalho e inspirarem meus caminhos. Ao **CNPq** pelo apoio à pesquisa.



*Sonha-se é rabiscos.*

João Porém

*O livro fica sendo, no chão do seu autor, uma  
árvore velha, capaz de transviá-lo e de o fazer  
andar errado, se tenta alcançar-lhe os fios  
extremos, no labirinto das raízes.*

*Graças a Deus, tudo é mistério.*

Guimarães Rosa

## RESUMO

CARVALHO, Rhaysa Novakoski. **Ilustração e pensamento gráfico nos livros de Guimarães Rosa (1946-1967)**. 2021. 213f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília. Brasília, 2021.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Castro da Silva.

Coorientadora: Profa. Dra. Fabrícia Wallace Rodrigues.

Defesa: 09/12/2021

Esta pesquisa aborda a iconografia na obra de Guimarães Rosa a partir das ilustrações de capa e da estrutura do livro. O objetivo é investigar o papel desempenhado pelos traços de Poty Lazzarotto e Luís Jardim na totalidade da obra, procurando entender as construções estéticas, comunicacionais e gráficas, sob a perspectiva do que Clara Rowland aponta como a forma do livro rosiano. Para tanto, propõe-se uma reflexão sobre a estética e o pensamento gráfico na criação literária de Guimarães Rosa, que, conforme indicam arquivos e bibliografia, controlou ativamente a produção editorial de suas publicações, se portando como uma espécie de co-criador dessas imagens. O trabalho realiza uma discussão sobre a ilustração literária enquanto tradução, iluminação e interpretação. É apresentado, também, um entendimento do que é o livro e suas partes, mesclando saberes da comunicação, do design gráfico e das artes visuais. O *corpus* de investigação se concentra entre os anos de 1946 e 1967, com desenvolvimento de pesquisa documental e análise visual das capas e contracapas dos livros: *Sagarana*, *Corpo de baile*, *Grande Sertão: Veredas*, *Primeiras histórias* e *Tutaméia*. O método utilizado teve inspiração na iconologia de Panofsky e nos estudos da imagem de Didi-Huberman, concentrando os procedimentos em torno da esquematização de análise de livros ilustrados realizada por Cavalcante. Como resultado, delimitou-se uma historiografia das edições e formulou-se coordenadas gerais do pensamento visual nos livros de Guimarães Rosa, que, por sua vez, indicam a ambivalência de uma construção estética que mistura referências diversas em um jogo relacional no espaço das capas. Essa dinâmica aponta para imagens recessivas e resistentes, que indicam a síntese temática de cada obra ao mesmo tempo em que fornecem elementos para interpretações diversas.

**Palavras-chave:** Ilustração; Estética; Capas; Design; Livro; Guimarães Rosa.

## ABSTRACT

This research addresses the iconography in the work of Guimarães Rosa from the cover illustrations and the book structure. The objective is to investigate the role played by the traits of Poty Lazzarotto and Luís Jardim in the totality of the work, seeking to understand the aesthetic, communicational and graphic constructions, from the perspective of what Clara Rowland points out as the form of the “rosiano” book. To this end, it is proposed a reflection on the aesthetics and graphic thinking in the literary creation of Guimarães Rosa, who, as indicated by archives and bibliography, actively controlled the editorial production of his publications, behaving as a kind of co-creator of these images. The work carries out a discussion on literary illustration as translation, illumination, and interpretation. It is also presented an understanding of what the book is and its parts, mixing knowledge of communication, graphic design, and visual arts. The corpus of research is concentrated between 1946 and 1967, with development of documentary research and visual analysis of the covers and back covers of the books: “Sagarana”, “Corpo de baile”, “Grande Sertão: Veredas”, “Primeiras estórias” and “Tutaméia”. The method used was inspired by Panofsky’s iconology and Didi-Huberman’s image studies, concentrating the procedures around the schematic analysis of illustrated books performed by Cavalcante. As a result, a historiography of the issues was delimited and general coordinates of visual thinking were formulated in the books of Guimarães Rosa, which, in turn, indicate the ambivalence of an aesthetic construction that mixes diverse references in a relational game in the space of the covers. This dynamic points to recessive and resistant images that indicate the thematic synthesis of each work while providing elements for diverse interpretations.

**Keywords:** Illustration; Aesthetic; Covers; Design; Book; Guimarães Rosa.

## LISTA DE TABELAS E FIGURAS

Tabela 1: Reprodução de quadro criado por Baião (2020), lista de capas desenhadas por Guimarães Rosa.....	104
Tabela 2: Cores usadas em capas dos livros de Guimarães Rosa de 1946 a 1967.....	173
Tabela 3: Levantamento das figuras ilustradas e seu número de aparições nas capas da obra de Guimarães Rosa.....	181
Fig. 1: Mapa mental da dissertação.....	21
Fig. 2: Desconhecido, <i>Dona amb um volum</i> , s.d. Pintura em afresco de uma mulher lendo um <i>volumen</i> Afrescos de Pompeia. Museu arqueológico Nacional de Nápoles, Nápoles.....	37
Fig. 3: Maestro del Parral, <i>San Jerónimo en el Scriptorium</i> , 1480-1490. Óleo sobre tela. Museu Lázaro Galdiano, Madrid.....	37
Fig. 4: Desconhecido, <i>Terentius Neo e sua esposa</i> , 55-79 d.C. Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, Nápoles.....	37
Fig. 5: Tomás Martins, <i>sem título</i> , 2009.....	41
Fig. 6: Desconhecido. <i>Le combat de taureaux</i> , Livro III, v. 209-214 dos <i>Géorgiques</i> . Iluminuras sobre pergaminho, 21,9x19,6 cm. Biblioteca Apostólica do Vaticano, Vaticano.....	49
Fig. 7: Desconhecido. <i>La mort du Laocoon</i> , Canção II de <i>L'Énéide</i> . Iluminuras sobre pergaminho. Biblioteca Apostólica do Vaticano, Vaticano.....	49
Fig. 8: T. Johannot; P. Huet. frontispício de <i>Paul et Virginie</i> , 1838.....	51
Fig. 9: Pierre-August Lamy, litografia, gravura de Jean-Alexandre Allais para <i>Paul et Virginie</i> .....	51
Fig. 10: Poty, orelhas da 5ª edição de <i>GS:V</i> , 1958.....	56
Fig. 11: Guimarães Rosa, carta-enigma feita pelo autor quando criança, s.d.....	63
Fig. 12: Desconhecido, <i>The Faddan More Psalter</i> , século IX. Museu Nacional da Irlanda, Dublin.....	67
Fig. 13: Fernand Léger, página de <i>La fin du monde</i> , 1919.....	77
Fig. 14: Fernand Léger, páginas de <i>La fin du monde</i> , 1919.....	77
Fig. 15: Paul Klee, <i>Fishzauber</i> (Peixe mágico), 1925.....	79
Fig. 16: Käthe Schmidt Kollwitz, “ <i>De överlevande krig mot kriget!</i> ”	

(Os sobreviventes fazem guerra à guerra!), cartaz, 1923.....	79
Fig. 17: E. McKnight Kauffer, cartaz para o <i>Daily Herald</i> , 1918.....	80
Fig. 18: Os Beggarstaffs, cartaz para farinha de milho Kassama, 1894.....	80
Fig. 19: Os Beggarstaffs, cartaz para a <i>Harper's Magazine</i> , 1895.....	80
Fig. 20: Di Cavalcanti, capa e imagens de miolo de <i>Fantoches</i> , 1922.....	82
Fig. 21: Di Cavalcanti, capa de <i>Pauliceia desvairada</i> , 1922.....	82
Fig. 22: J. Wash Rodrigues, Capa de <i>Urupês</i> , 1918.....	84
Fig. 23: J. Wash Rodrigues, detalhe de <i>Saci: resultado de um inquérito</i> , 1918.....	84
Fig. 24: J. Wash Rodrigues, capa de <i>Saci: resultado de um inquérito</i> , 1918.....	84
Fig. 25: Fernando Correia Dias, capa de <i>Nós</i> , 1918.....	85
Fig. 26: Fernando Correia Dias, capa de <i>Seara de Booz</i> , 1918.....	85
Fig. 27: Tomás Santa Rosa, capas criadas para a José Olympio, 1934-1953.....	89
Fig. 28: Tomás Santa Rosa, capa da 3ª edição de <i>Sagarana</i> , 1951.....	91
Fig. 29: Gian Calvi, capa de <i>Cadeira de Balanço</i> , 1966.....	93
Fig. 30: Gian Calvi, capa de <i>Versiprosa</i> , 1967.....	93
Fig. 31: Guimarães Rosa, desenho sobre estouro de boiada (cópia aproximada desenhada pela autora), folha 1, s.d.....	98
Fig. 32: Guimarães Rosa, desenho sobre estouro de boiada (cópia aproximada desenhada pela autora), folha 2, s.d.....	98
Fig. 33: Guimarães Rosa, gráfico com tramas de <i>GS·V</i> , s.d.....	100
Fig. 34: Guimarães Rosa, esquema criado para texto “O imperador”, s.d.....	101
Fig. 35: Guimarães Rosa, mapa de “Fora da Comarca” (cópia aproximada desenhada pela autora), s.d.....	102
Fig. 36: Guimarães Rosa, índices pensados para <i>Estas estórias</i> com desenhos, 1962.....	103
Fig. 37: Guimarães Rosa, desenho para capa de <i>A fazedora de velas</i> , s.d.....	106
Fig. 38: Guimarães Rosa, desenho para tradutor, s.d.....	107
Fig. 39: Poty, R 3/6, litografia, 1946.....	113
Fig. 40: Poty, Briga, litografia, 1955.....	113
Fig. 41: Poty, Cangaceiros, água forte/água tinta, 1951.....	113
Fig. 42: Poty, capa e contracapa de <i>Estas estórias</i> , 1969.....	114
Fig. 43: Luís Jardim, montagem com retratos: Ascenso Ferreira em <i>Catimbó</i> , 1963; Manuel Bandeira em <i>Andorinha</i> , 1966; Carlos Drummond de Andrade em <i>Cadeira de Balanço</i> , 1966.....	117

Fig. 44: Luís Jardim, autorretrato, bico de pena, s.d.....	118
Fig. 45: Geraldo de Castro, capa da primeira edição de <i>Sagarana</i> , 1946.....	123
Fig. 46: Geraldo de Castro, capa da segunda edição de <i>Sagarana</i> , 1946.....	123
Fig. 47: Poty, capa e contracapa da 5ª edição de <i>Sagarana</i> , 1958.....	125
Fig. 48: Montagem para comparação de capas e contracapas de <i>Sagarana</i> .....	127
Fig. 49: Diagrama das formas circulares na capa e contracapa de <i>Sagarana</i> .....	128
Fig. 50: Círculo 1, detalhe capa <i>Sagarana</i> , 1958.....	129
Fig. 51: Círculo 2, detalhe capa <i>Sagarana</i> , 1958.....	130
Fig. 52: Círculo 3, detalhe capa <i>Sagarana</i> , 1958.....	130
Fig. 53: Círculo 4, detalhe contracapa <i>Sagarana</i> , 1958.....	131
Fig. 54: Círculo 5, detalhe contracapa <i>Sagarana</i> , 1958.....	131
Fig. 55: Círculo 6, detalhe contracapa <i>Sagarana</i> , 1958.....	132
Fig. 56: Círculo 7, detalhe contracapa <i>Sagarana</i> , 1958.....	132
Fig. 57: Poty, capas da 1ª edição de <i>Corpo de baile</i> , 1956.....	133
Fig. 58: Poty, capa e contracapa de <i>Manuelzão e Miguilim</i> , 1964-65.....	134
Fig. 59: Poty, capa e contracapa de <i>No Urubuquaquá, no Pinhém</i> , 1964-65.....	134
Fig. 60: Poty, capa e contracapa de <i>Noites do sertão</i> , 1964-65.....	134
Fig. 61: Poty, capa e contracapa da primeira edição de <i>Corpo de baile</i> volumes 1 e 2, 1956.....	136
Fig. 62: Diagrama das “janelas” de <i>Corpo de baile</i> , volumes 1 e 2.....	137
Fig. 63: Janela 1A, detalhe capa <i>Corpo de baile</i> , 1956.....	138
Fig. 64: Janela 2A, detalhe capa <i>Corpo de baile</i> , 1956.....	138
Fig. 65: Janela 3A, detalhe capa <i>Corpo de baile</i> , 1956.....	139
Fig. 66: Janela 4A, detalhe contracapa <i>Corpo de baile</i> , 1956.....	140
Fig. 67: Janela 5A, detalhe contracapa <i>Corpo de baile</i> , 1956.....	140
Fig. 68: Janela 6A, detalhe contracapa <i>Corpo de baile</i> , 1956.....	140
Fig. 69: Janela 7A, detalhe contracapa <i>Corpo de baile</i> , 1956.....	140
Fig. 70: Janela 1B, detalhe capa <i>Corpo de baile</i> , 1956.....	141
Fig. 71: Janela 2B, detalhe capa <i>Corpo de baile</i> , 1956.....	141
Fig. 72: Janela 3B, detalhe capa <i>Corpo de baile</i> , 1956.....	142
Fig. 73: Janela 4B, detalhe contracapa <i>Corpo de baile</i> , 1956.....	142
Fig. 74: Janela 5B, detalhe contracapa <i>Corpo de baile</i> , 1956.....	142
Fig. 75: Janela 6B, detalhe contracapa <i>Corpo de baile</i> , 1956.....	143

Fig. 76: Janela 7B, detalhe contracapa <i>Corpo de baile</i> , 1956.....	143
Fig. 77: Poty, capa e contracapa da 7ª edição <i>GS:V</i> , 1958.....	144
Fig. 78: Poty, capa e orelhas de <i>Grande Sertão: Veredas</i> .....	145
Fig. 79: Poty, capa da 2ª edição de <i>GS:V</i> , 1958.....	146
Fig. 80: Diagrama da capa e contracapa da <i>GS:V</i> (2ª edição).....	147
Fig. 81: Recorte da capa de <i>GS:V</i> , desenhos na parte superior.....	148
Fig. 82: Recorte da capa de <i>GS:V</i> , desenhos na parte central.....	149
Fig. 83: Recorte da capa de <i>GS:V</i> , desenhos da parte inferior.....	150
Fig. 84: Recorte lombada de <i>GS:V</i> .....	150
Fig. 85: Recorte da contracapa de <i>GS:V</i> , canto superior.....	151
Fig. 86: Recorte da contracapa de <i>GS:V</i> , centro.....	152
Fig. 87: Recorte da contracapa de <i>GS:V</i> , canto inferior.....	152
Fig. 88: Luís Jardim, capa e orelhas da 1ª edição de <i>Primeiras estórias</i> , 1962.....	153
Fig. 89: Diagrama da capa e contracapa de <i>Primeiras estórias</i> .....	155
Fig. 90: Luís Jardim, capa e contracapa de <i>Primeiras estórias</i> , 1978.....	155
Fig. 91: Recorte 1, capa de <i>Primeiras estórias</i> .....	156
Fig. 92: Recorte 2, capa de <i>Primeiras estórias</i> .....	156
Fig. 93: Recorte 3, capa de <i>Primeiras estórias</i> .....	156
Fig. 94: Recorte 4, capa de <i>Primeiras estórias</i> .....	156
Fig. 95: Recorte 5, parte central da capa de <i>Primeiras estórias</i> .....	157
Fig. 96: Recorte 6, capa de <i>Primeiras estórias</i> .....	158
Fig. 97: Recorte 7, capa de <i>Primeiras estórias</i> .....	158
Fig. 98: Recorte 8, capa de <i>Primeiras estórias</i> .....	159
Fig. 99: Recorte 9, capa de <i>Primeiras estórias</i> .....	159
Fig. 100: Recorte 10, capa de <i>Primeiras estórias</i> .....	159
Fig. 101: Recorte 11, capa de <i>Primeiras estórias</i> .....	159
Fig. 102: Recorte 12, capa de <i>Primeiras estórias</i> .....	160
Fig. 103: Recorte 13, capa de <i>Primeiras estórias</i> .....	160
Fig. 104: Recorte 14, capa de <i>Primeiras estórias</i> .....	160
Fig. 105: Recorte 15, capa de <i>Primeiras estórias</i> .....	160
Fig. 106: Recorte 16, parte central da capa de <i>Primeiras estórias</i> .....	161
Fig. 107: Luís Jardim, capa e lombada da 1ª edição de <i>Tutaméia</i> , 1967.....	162
Fig. 108: Diagrama da capa e principais ilustrações de <i>Tutaméia</i> .....	163

Fig. 109: Guimarães Rosa, motivos para a capa de <i>Tutaméia</i> , s.d.....	164
Fig. 110: Recorte 1, detalhe na capa de <i>Tutaméia</i> .....	166
Fig. 111: Recorte 2, detalhe na capa de <i>Tutaméia</i> .....	166
Fig. 112: Recortes 3, 4, 5 e 6, detalhes na capa de <i>Tutaméia</i> .....	167
Fig. 113: Recorte 7, detalhes na capa de <i>Tutaméia</i> .....	167
Fig. 114: Recortes 8 e 9, detalhes na capa de <i>Tutaméia</i> .....	168
Fig. 115: Luís Jardim, contracapa da 1ª edição de <i>Tutaméia</i> , 1967.....	169
Fig. 116: Paleta de cores nas capas dos livros de Guimarães Rosa.....	174
Fig. 117: Diagramas das capas dos livros de Guimarães Rosa.....	177
Fig. 118: Exemplos de capas da José Olympio entre 1930 e 1960.....	178
Fig. 119: Ilustrações de pássaros nas capas dos livros de Guimarães Rosa.....	182
Fig. 120: Oposição entre os pássaros e a serpente na capa de <i>GS:V</i> .....	183
Fig. 121: Ilustrações de bois/vacas nas capas dos livros de Guimarães Rosa.....	183
Fig. 122: Sertanejos: recortes das capas das obras estudadas e de orelha de <i>GS:V</i> .....	185
Fig. 123: Revista Cruzeiro, Rosa no sertão mineiro, 1952.....	185
Fig. 124: Poty, ilustração de <i>Sagarana</i> , 1958.....	185
Fig. 125: Poty, primeira versão de mapas para <i>GS:V</i> , 1958.....	187
Fig. 126: Poty, versão definitiva dos mapas de <i>GS:V</i> , 1958.....	187
Fig. 127: Diagramas das capas de <i>Sagarana</i> e <i>Corpo de baile</i> , com destaque para figuras geométricas.....	188

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
2 O TRAÇO NO LIVRO: ILUSTRANDO UM TRAJETO INSTÁVEL.....	27
2.1 O caminho das superfícies.....	28
2.2 O que cabe no livro.....	35
2.3 Iluminações e outras imagens do livro.....	46
2.3.1 Livro com ilustrações não é ilustrado.....	57
2.4 O espaço das capas.....	64
3 O ENREDO EM GRÁFICO.....	74
3.1 Design de livros e ilustração na primeira metade do século XX.....	75
3.1.1 Influências históricas.....	75
3.1.2 José Olympio, a editora ilustre.....	86
3.2 Mão de autor, mente de editor.....	94
3.3 Os artistas do traço: Poty e Jardim.....	107
4 O PERCURSO DO TRAÇO.....	121
4.1 Capas: descrição e historiografia.....	123
4.1.1 Antes da “Casa”.....	123
4.1.2 <i>Sagarana</i> .....	125
4.1.3 <i>Corpo de baile</i> .....	133
4.1.4 <i>Grande sertão: veredas</i> .....	144
4.1.5 <i>Primeiras estórias</i> .....	153
4.1.6 <i>Tutaméia</i> .....	162
4.2 Mapas do pensamento gráfico no livro rosiano.....	170
4.2.1 As cores de Rosa.....	173
4.2.2 Formas e composição visual.....	176
4.2.3 Os motivos para as capas.....	180
4.2.4 Dimensões do pensamento gráfico.....	190
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	193

REFERÊNCIAS

ANEXOS

1

INTRODUÇÃO





## 1 INTRODUÇÃO

*A bem, como é que eu vou dar, lettral, os dados do lugar, definir para o senhor? Só se a uso do papel, com grande debuxo. O senhor forme uma cruz, traceje.*

Riobaldo<sup>1</sup>

Ao escritor que tanto amava a palavra, peço licença para deixar as letras de lado e ater-me a outros elementos que compõem sua obra. O uso da primeira pessoa na introdução deste texto reflete as motivações que levaram a pesquisadora à formulação do problema de pesquisa, adotando um certo desvio na totalidade das produções acadêmicas que têm a obra de Guimarães Rosa como tema, tanto na comunicação como na literatura. Aqui, parte-se do movimento indicado pelo imperativo de Riobaldo quando a palavra não basta. Tracejar.

Assim, indo além da forte visualidade percebida em sua criação literária, a apresentação e a aparente dinâmica do traço não-verbal nos livros do autor foram responsáveis por desencadear a inquietude que moveu este percurso de pesquisa: como as ilustrações de capa da obra de Guimarães Rosa se relacionam *com e a partir* do projeto de livro construído pelo autor?

Compreendendo a obra rosiana, nos termos de Agamben (2018), como uma “criatura híbrida”, que se mantém em uma incansável dança em torno de todas as suas significações possíveis, a problemática desta investigação é o motor da busca pelo entendimento e formação de um pensamento visual construído a partir das ilustrações, entendidas aqui como os fragmentos imagéticos e gráficos da construção do imaginário espalhado ao longo das edições que compõem o conjunto das publicações do escritor.

Dessa forma, inspirada na fala de Rosa sobre o “livro costurado” (CAMPOS, 1992), essa pesquisa tem como principal motivação tecer relações de sentido a partir da sutura de todos esses fragmentos, identificando seus ecos na história e formando uma teia de significações, que entrelaçam imagem, arte, estética, design editorial e literatura em torno das “roupagens”<sup>2</sup> da obra de um dos maiores escritores já acontecidos em território brasileiro – e além.

<sup>1</sup> Em *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, 2019, p. 392).

<sup>2</sup> Ao falar do lançamento das edições em 1956 e 1958 com as ilustrações de Poty Lazzarotto, Pereira (2008) revela que “roupagens” é o termo utilizado por Guimarães Rosa para se referir às capas de seus livros. Dessa maneira, o termo será utilizado neste trabalho como sinônimo para as capas da obra rosiana.

A noção de um “projeto de livro” que será trabalhada ao longo desta pesquisa tem como referência o trabalho de Rowland (2011a; 2011b) sobre a forma do livro rosiano, inscrita em uma “cartografia instável” que, por sua vez, desestabiliza as estruturas de cada uma das obras por meio da instalação de um caos comunicacional – realizada, no âmbito material das publicações, por meio dos paratextos, ou peritextos editoriais, incluindo as capas e contracapas.

Essa interpretação permite que as ilustrações criadas pelos artistas Poty Lazzarotto e Luís Jardim possam ser lidas como um dos elementos constitutivos dessa dinâmica estética que marca profundamente o entendimento de projeto artístico do autor abordado aqui, como veremos com mais detalhes no decorrer da investigação. De acordo com o que já foi apontado no parágrafo de abertura da introdução, a abordagem apresenta-se como um ponto de ruptura dentro de uma tradição de estudos com base na palavra. Ao voltar-se para as imagens tecidas em parceria com os ilustradores, responsáveis por traduzir graficamente os cenários textuais que emanam da narrativa literária, a proposta de pesquisa almeja identificar, mostrar e analisar, com foco no não-verbal, a dinâmica entre literatura e ilustração articulada pelo escritor.

Dispondo de um olhar contaminado por experiências com pesquisas no campo do imaginário e, principalmente, do design editorial no jornalismo, a pesquisadora, que também trabalha com projetos gráficos e diagramação – e desenha por diversão –, começou a pensar no tema de pesquisa após a leitura do artigo “Palavra e ilustração, texto e livro: a contemporaneidade de Guimarães Rosa”, escrito por Fagundes (2003).

No trabalho, o pesquisador explora a dimensão das ilustrações das primeiras edições, aproximando o texto literário ao suporte material, e apresentando os traços que integram a obra como a expressão de uma escrita da visualidade. Fagundes também dá pistas sobre a importância de se pensar Guimarães Rosa enquanto artista e editor das suas publicações. Aliando a curiosidade pelo tema aos conhecimentos apreendidos durante a participação no grupo Siruiz<sup>3</sup>, que pesquisa a obra do escritor, a investigação encontrou caminhos ainda pouco explorados na construção de conhecimento a partir desse universo de pesquisa.

Ao afirmar que “a obra rosiana existe também para os olhos”, Fagundes (2003, p. 80) sugere que a ilustração é um componente relevante do projeto de literatura tecido por Guimarães Rosa. Além da prosa sensível e imbricada de visualidade, pela qual o escritor constrói paisagens narrativas e textuais – no que se refere à forma do texto –, há também uma espécie de “tradução ampliada” (MORAIS, 2018, p. 13) dessas imagens por meio dos desenhos presentes em capas, orelhas, índices e demais páginas de seus livros.

---

<sup>3</sup> Grupo de Estudos em Comunicação e Produção Literária (Siruiz), da linha de pesquisa em Imagem, Estética e Cultura Contemporânea do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade de Brasília (UnB).

Durante a pesquisa exploratória, observou-se que, apesar do grande volume referencial dos estudos sobre Guimarães Rosa, as ilustrações que compõem os exemplares ainda são timidamente estudadas, aparecendo, em sua maioria, apenas como um dos elementos analisados e/ou servindo de complemento para outras discussões. Para se ter uma ideia, até a conclusão desta pesquisa, das 716 teses e dissertações sobre o autor e sua obra catalogadas no Banco de Dados Bibliográficos JGR, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), somente quatro trazem como foco a ilustração<sup>4</sup>. A partir desse cenário, este trabalho sugere uma nova vereda a ser trilhada, apoiando-se na intenção de transportar a ilustração de um lugar secundário para a posição de objeto central da pesquisa.

No trabalho em que problematiza a forma do livro na literatura rosiana, Clara Rowland (2011b) enfatiza as ilustrações como elementos que conferem identidade à obra do autor, citando a descaracterização que as publicações sofreram após a morte de Guimarães Rosa e indicando uma reflexão sobre o cuidado quase obsessivo do escritor na preparação e acompanhamento das edições.

De acordo com a filha do diplomata, Vilma Guimarães Rosa (1999), o próprio pai chegou a fazer esboços dos desenhos que ilustram a capa e o índice de *Primeiras Estórias*, por exemplo. Tudo isso indica que, apesar das críticas que taxaram as capas de “convencionais” e de serem marcadas por um “grafismo acadêmico” oposto à escrita tida como revolucionária, o caráter assumidamente regionalista da apresentação visual dos exemplares é uma escolha consciente de Guimarães Rosa (ROWLAND, 2011b).

Levando em consideração o extremo cuidado com seus textos, o interesse em artes plásticas e a habilidade em esconder enigmas e segredos em sua produção literária, essas preferências pontuais, e até mesmo exigidas pelo autor, podem estar relacionadas a significados mais profundos, que contribuam para o entendimento das motivações e processos da construção de uma literatura de certa maneira manifestada, também, nos traços, como componentes da materialidade de seus livros.

Dessa forma, de modo a integrar o percurso analítico que atravessará todas as partes deste trabalho, o *corpus* de pesquisa foi delimitado a partir das ilustrações presentes em capas de cada um dos títulos lançados e editados por Rosa em vida. A escolha das capas seguiu alguns

---

<sup>4</sup> Dado levantado pela autora com base na busca pelas palavras-chave “ilustrações”, “ilustração”, “desenho”, “arte” e “capas” no Banco de Dados Bibliográfico da USP. A pesquisa considerou somente os trabalhos na categoria de “Teses e Dissertações”, com as palavras-chave aparecendo no título e/ou resumo. A busca foi atualizada em outubro de 2020 e, depois em novembro de 2021, já que o primeiro levantamento ocorreu em maio de 2019, para elaboração do projeto de pesquisa. Durante o intervalo, a quantidade total de teses e dissertações foi de 637 para 678, em 2020, e para 716 em 2021 (aumento de 79 trabalhos no período de dois anos e seis meses), mas a quantidade de pesquisas relacionadas ao tema permaneceu a mesma – quatro trabalhos.

critérios, que serão explicados mais à frente. As edições selecionadas foram: a capa da 5ª edição de *Sagarana* (1958), que é a primeira com o design definitivo, tendo como apoio para o percurso analítico as capas da 1ª (1946) e da 3ª edição (1951), discutidas como capas antecedentes; as capas dos dois volumes da 1ª edição de *Corpo de Baile* (1956); a capa e as orelhas da 2ª edição de *Grande Sertão: Veredas* (1958), que foi a primeira com os mapas desenhados por Poty; capa e orelhas da 1ª edição de *Primeiras Estórias* (1962); e a capa da 1ª edição de *Tutaméia: terceiras estórias* (1967).

Apesar do volume do *corpus* parecer imenso, Didi-Huberman (2018) lembra que o mais importante ao realizar a “enumeração de imagens ou de ‘coisas vistas’ não é a sua soma, sua lista, ou seu inventário, mas as relações que tecem entre elas”. Levando isso em consideração, durante a pesquisa todas as ilustrações, desenhos e demais peças visuais encontradas foram levadas em consideração em um padrão relacional ao *corpus*, mas não são, no entanto, objeto de análise desta pesquisa – à exemplo de ilustrações de miolo a partir da 5ª edição de *Sagarana*.

Os critérios gerais para definição do *corpus* seguem algumas premissas. A primeira delas foi o lançamento dos livros pela Livraria José Olympio Editora, com exceção somente da primeira e segunda publicação de *Sagarana*, lançadas pela Universal em 1946, que são integradas ao contexto de análise a fim de estabelecer as diferenças entre as edições trabalhadas pela famosa “Casa”. A José Olympio, que teve seus anos dourados nas décadas de 1930 e 1940, foi a segunda e última por qual passou Guimarães Rosa. Foi na frutífera parceria com a famosa editora carioca que o escritor teve contato com os ilustradores Poty Lazzarotto e, depois, Luís Jardim, responsáveis pelos traços mais marcantes das edições originais (PEREIRA, 2008).

Como aponta Hallewell (2012), a José Olympio já nasceu se destacando no cenário editorial brasileiro, tanto por entregar impressões satisfatórias em um momento em que a qualidade artística da tipografia estava em um nível muito baixo no país, quanto por uma cuidadosa atenção dedicada aos projetos gráficos dos livros. Qualidade visível, principalmente, pela contribuição estética de artistas que carregavam grande *status* na criação de capas, ilustrações e na diagramação de publicações editoriais. Os principais nomes da editora foram Tomás Santa Rosa, Luís Jardim e Poty Lazzarotto (HALLEWELL, 2012).

O segundo critério geral que delimitou a escolha das edições e, talvez, o mais importante de todos, foi a opção pela escolha de edições organizadas e publicadas por Guimarães Rosa em vida, considerando o rígido controle editorial exercido pelo escritor como essencial para definição da forma de cada um de seus livros. De acordo com Clara Rowland (2011a), a organização dos elementos paratextuais apontam para uma indicação geral de leitura de toda a obra, convocando a ilustração como parte importante desse processo. A autora afirma que “as

capas, as badanas, as páginas liminares dos livros rosianos são espaços calculados e densamente povoados de elementos determinantes para a construção do conjunto” (ROWLAND, 2011a, p. 460). Esta pesquisa se ocupou, então, de entender melhor o papel das ilustrações na dinâmica dos livros rosianos.

Por último, optou-se pela escolha de primeiras edições, de edições “definitivas” ou sem maiores modificações no seu projeto editorial. O critério objetivo a seleção das edições que se aproximem ao máximo das escolhas gráficas e estéticas definitivas de Rosa para os livros que publicou. Nesse caso, a preferência pela análise das três diferentes edições de *Sagarana* é justificada por mostrar ao leitor as marcas tanto da preocupação editorial com a apresentação estética dos livros quanto a força das intervenções no projeto gráfico promovidas por Rosa, resultando na 5ª edição, que foi a última com modificações promovidas pelo autor, que a alterava constantemente. Recheada de desenhos no miolo, essa é a edição apontada pelo próprio Rosa como a “definitiva-para-sempre” (ROSA, 1975, p. 86), que elogiou as ilustrações de Poty Lazzarotto em cartas enviadas aos pais e ao amigo Paulo Dantas (COSTA, 2006).

Já a segunda edição de *Grande Sertão: Veredas* não é a versão com texto definitivo, de acordo com Pereira (2008), mas é nela em que estreiam os famosos mapas de Poty desenhados em suas orelhas. Por ter modificações visuais irrisórias em suas próximas reimpressões pela José Olympio, optou-se por defini-la como integrante do *corpus* de análise, uma vez que, também, está mais próxima da primeira publicação, em 1956.

Vale um breve esclarecimento sobre a ausência de três livros no *corpus* da análise: *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá, no Pinhém* e *Noites do Sertão*, publicados entre 1964 e 1965 como edições “autônomas” de *Corpo de Baile* (1956). Apesar de uma apresentação visual interessante – na qual observa-se o mesmo conjunto de ilustrações nas três capas, com mudança apenas na cor de fundo e com um espelhamento dos desenhos entre capa e contracapa – o desmembramento do imenso livro nas três edições “autônomas” foi uma alternativa editorial de Guimarães Rosa em resposta a uma certa resistência ao montante com mais de 800 páginas.

O escritor explica ao tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, que amadureceu a ideia e a vendeu, com facilidade, aos editores da França, de Portugal e à José Olympio. Rosa admite que o livro “vinha sendo prejudicado pelo ‘gigantismo’ físico” e aponta ao correspondente as estratégias gráficas e editoriais em tentativa de manter a unidade da publicação, afirmando que o “livro ficará sendo em três distintos e um só verdadeiro” (ROSA, 2003, p. 120). Por sua vez, Costa observa que, mesmo com os cuidados gráficos pensados pelo escritor, as consequências

da divisão ainda hoje interferem na leitura geral das estórias<sup>5</sup>, “sobretudo sobre a apreensão do fio que une as sete novelas que, de fato, compõem um corpo de baile” (COSTA, 2006, p. 46).

Dessa maneira, optou-se por não incluir no *corpus* de análise as capas a partir da 3ª edição de *Corpo de Baile*. Essas capas foram contextualizadas no capítulo de análise, sem, no entanto, serem analisadas juntamente com as demais, deixando essa oportunidade para um aprofundamento desta pesquisa ou para trabalhos futuros.

Uma vez que as ilustrações que compõem as capas das edições estudadas são entendidas como objetos que transitam entre a comunicação e a arte, devem fazer parte da construção metodológica da investigação algumas técnicas e teorias presentes no campo da estética, da filosofia e da história da arte, assim como da análise da imagem e do design editorial.

O suporte para esse diálogo interdisciplinar encontra nos trabalhos de Erwin Panofsky e Didi-Huberman o apoio necessário para o desenvolvimento da reflexão pretendida. Apesar de Didi-Huberman realizar uma crítica à iconologia panofskyana, este trabalho opta por mesclar as duas abordagens de modo a dar continuidade ao método iconográfico, atribuído ao primeiro teórico, por meio das relações que podem ser estabelecidas entre imagens, e entre imagem e sujeito, defendido pelo segundo pensador (ALMEIDA, 2015).

O exercício de pensamento e a síntese de interpretações deve focar nas relações que podem ser estabelecidas entre todas as capas e ilustrações, guiando-se pela noção de “cartografia instável” apresentada por Rowland. A partir da ideia de Duarte (2014, p. 9) de que o “homem participa do processo de comunicação munido de valores morais e estéticos preexistentes” e de que a arte possui o importante papel de ampliar as percepções do outro, recorreremos aqui, também, ao cruzamento das teorias comunicacionais e da composição visual com os saberes artísticos. No campo da arte, Didi-Huberman (2010) nos afirma que as imagens são dialéticas, sendo o ato de ver um exercício que “nos remete a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31).

O percurso de análise passa, então, pela esquematização apresentada por Cavalcante (2010), no trabalho em que propõe uma teorização para a prática da ilustração, assim como estabelece procedimentos de análise para livros com imagem. Em síntese, a pesquisadora trata a análise sob pontos de vistas multidisciplinares (literatura, estética, arte e design) e propõe os seguintes passos para análise, sobretudo da capa de publicações com ilustração: a) descrição narrativa, focando nos aspectos formais em relação ao fundo, figuras e outros; b) tipografia (escala e hierarquização); c) cores predominantes; d) características da ilustração; e) relação

---

<sup>5</sup> Neste trabalho, optou-se por usar o termo “estórias” por ser uma palavra muito presente na literatura de Rosa e nos estudos literários. De acordo com o Dicionário Aulete, o termo é empregado para designar narrativa de ficção.

texto-imagem; f) singularidades, ou seja, a ênfase atribuída a diversos elementos, como características expressivas (de personagens ou de traços), subdivisão de capas e composições visuais, aspectos diferenciados da ilustração, entre outros.

Essa dinâmica é seguida quase que integralmente na análise, possuindo algumas modificações: no lugar de focar na relação entre texto e imagem, como proposto por Cavalcante, esta pesquisa não se aprofunda neste tópico, se detendo nas relações entre as ilustrações e o projeto de livro, suas partes e sua materialidade, tratando somente das temáticas gerais presentes em cada uma das obras. O que se justifica pela abordagem apresentada aqui e pela escolha das ilustrações de capa como únicas a serem analisadas.

Tendo a problemática de pesquisa, o caminho metodológico e o *corpus* de análise definidos, passa-se, agora, a uma breve descrição do percurso que este trabalho enveredou na tentativa de pensar, destrinchar e responder suas perguntas norteadoras. A dissertação foi dividida em três capítulos principais, como pode ser observado no mapa mental elaborado para o trabalho (Fig. 1).

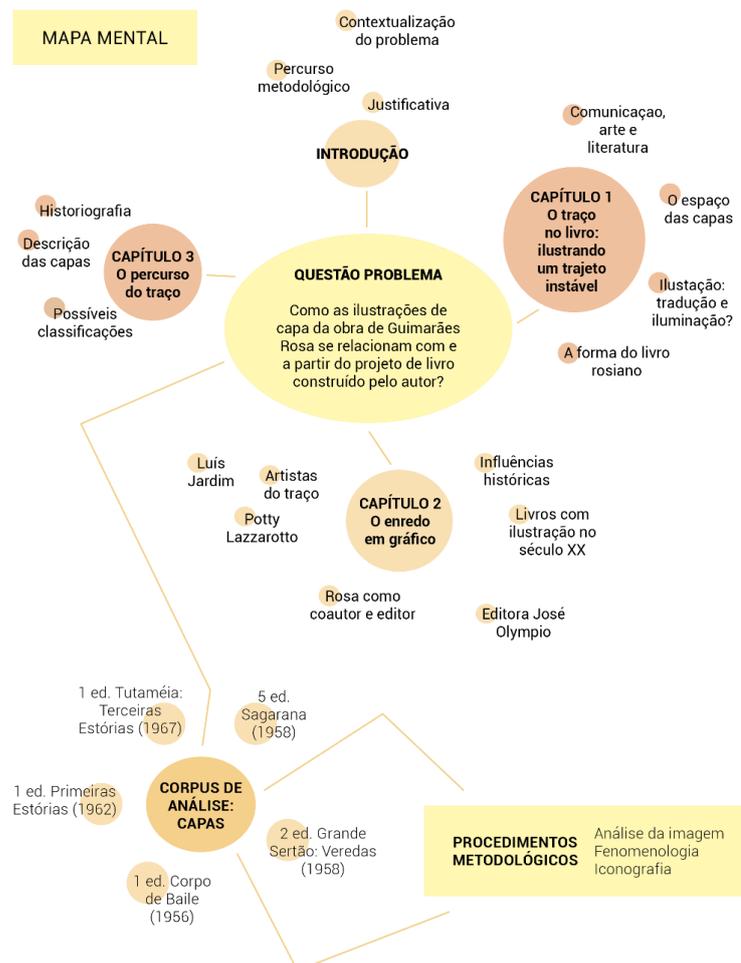


Fig. 1: Mapa mental da dissertação.

No **primeiro capítulo** serão abordados conceitos gerais, com enfoque em quatro perspectivas fundamentais: o pensamento imagético, a materialidade do livro, a ilustração literária e o espaço das capas. O objetivo dessa articulação de saberes é promover uma discussão sobre o contexto do objeto de pesquisa e os possíveis diálogos entre imagem, comunicação, arte, design editorial e literatura dentro da perspectiva do livro rosiano. A reflexão leva em consideração o caráter estético da leitura deste objeto (VALÉRY, 2002), colocando em perspectiva o *pensamento expresso em superfície* (FLUSSER, 2007) e o *pensamento gráfico* (LASEAU, 1997) como indicação da caminhada teórica a ser empreendida.

Para entender melhor a ideia de “projeto de livro” trabalhada ao longo da dissertação, foi necessário, também, compreender o que é este objeto, suas particularidades e história. Dessa forma, o capítulo discute o livro em diferentes perspectivas, com destaque para a sua construção material e simbólica a partir dos espaços paratextuais, definidos por Genette (2009) como *peritextos*, uma estrutura materializada no corpo do livro e responsável, entre outras coisas, por estabelecer uma mediação – a comunicação – entre a obra e o leitor (GENETTE, 2009).

Entender o funcionamento e características dos peritextos se mostrou essencial para a discussão sobre a forma do livro de Guimarães Rosa. Aqui, o entendimento acerca disso é atravessado e desenvolvido a partir do argumento que liga a comunicação da narrativa rosiana a um movimento recessivo, de resistência (ROWLAND, 2011b). Segundo Rowland, é nesse movimento que a ação comunicativa é concebida por meio da instalação do caos a partir da repetição de um mesmo trajeto, arcabouço que molda o livro para uma “resistência” a sua própria estrutura – simbólica e material – e cria espaços de “oposição entre abertura e fechamento”, que, segundo a autora, forjam a poética do escritor e reverberam na dimensão gráfica de seus livros (ROWLAND, 2011b). Para aprofundar essa percepção, a proposta é aproximar a Comunicação ao escritor e sua obra.

Nesse sentido, esse exercício é amparado por Silva ao explorar o que denomina de “indeterminação comunicacional” em Guimarães Rosa e apresentar o autor como um “pensador da comunicação, um pensador da linguagem, um crítico da estética e do *establishment* sócio-literário, ou, simplesmente, um poeta-escritor que problematizou literariamente o ‘meio de campo’, o ‘espaço intermediário’, o entre, ou a ‘terceira margem’” (SILVA, 2017, p. 97).

Tal pensamento encontra reforço com as relações tecidas por Castro e Dravet (2014) entre o processo comunicacional e a poesia, lugar em que se constrói a literatura e outras manifestações artísticas do pensamento. Os pesquisadores apresentam uma poética dos fundamentos da comunicação evocando a filosofia heideggeriana para falar da ordem do caos

nessa dinâmica, se aproximando, assim, daquilo que foi identificado por Rowland nas escolhas de Guimarães Rosa para a construção da sua própria narrativa, verbal e não-verbal.

A partir de trabalhos como o de Cavalcante (2010), Frascara (2006), Barthes (2015), Pereira (2008b) e Nikolajeva e Scott (2011), o primeiro capítulo abordará, ainda, o espaço das capas e a narrativa ilustrada, trazendo perspectivas da ilustração como forma de tradução, iluminação e/ou interpretação da narrativa literária. Na literatura, o *pensamento expresso em linhas* (texto) e o *pensamento expresso em superfícies* (imagem) são esquematizados de forma a dar unidade e sentido à obra, cujas relações e formas de construção sofreram uma série de modificações ao longo do tempo (PEREIRA, 2008b).

No território das capas, essa construção assume configurações particulares, tendo em vista sua posição privilegiada dentro da estrutura do livro. De acordo com Merleau-Ponty, a noção de espaço pode ser entendida sob o ponto de vista, não de um “ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas [d]o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 328). Essa ideia se torna condutora do entendimento sobre as capas como dimensão em que é possibilitada a condensação e a conexão de temas e interpretações ligados ao conteúdo narrativo, expresso, segundo a abordagem deste trabalho, por meio das ilustrações e da composição gráfica e estética viabilizada pela articulação de elementos características do trabalho ligado à prática do design.

A capa seria, então, tanto lugar de confluência simbólica do livro, como *espaço de transição, espaço intermediário* ou *entre*, pelo qual o “dentro” e o “fora” são mediados, por meio do estabelecimento daquilo que é compreendido, metaforicamente, como “janelas” ou “portas” para as temáticas, narrativas e significados simbólicos da obra, lançando o leitor para o interior do livro a partir das suas “bordas”, seu limiar, e, no caso do livro rosiano estabelecendo um movimento contínuo de correspondência entre as suas partes (CARVALHO, 2008; ROWLAND, 2011b).

O **capítulo dois** trata da investigação da contemporaneidade dos livros de Guimarães Rosa, sob a perspectiva de que um objeto é atravessado e constituído também pelo seu tempo (AGAMBEN, 2010). A abordagem histórica se justifica, então, pela importância de se conhecer as influências que podem ter contribuído para a definição de certa identidade visual dos livros.

Assim, nesse capítulo são enfocados os atravessamentos históricos das capas na obra rosiana, com a apresentação dos movimentos artísticos que influenciaram as artes gráficas e a apresentação visual das edições de livros ilustrados na primeira metade do século XX, assim como o papel da editora José Olympio nesse cenário. A partir disso, a investigação reuniu informações biográficas sobre os artistas responsáveis pelas ilustrações, Poty Lazzarotto e Luís

Jardim. A apresentação dos processos de criação das edições e dos livros estudados cruzam perspectivas dos artistas e do autor, a fim de investigar o quanto Guimarães Rosa influenciou esses processos e até que ponto ele pode ser entendido como o “coautor” das ilustrações que integram o *corpus* de análise.

Para Fagundes (2003), a presença das gravuras na obra construída por Rosa “pode significar a relação que o escritor cultivou com os desenhos, consciente de que sua literatura não podia prescindir da relação que textos e livros estabelecem, e do lugar dos desenhos num mundo em que a cultura audiovisual se disseminava largamente” (FAGUNDES, 2003, p. 84). Nesse sentido, o que se observou foi o exercício de um *pensamento gráfico* pelo escritor, no entendimento mais próximo ao conceito apresentado por Laseau (1997), ou seja, com o desenvolvimento de uma atividade, mais ou menos sistemática, de rascunho e expressão pelo desenho durante as fases de planejamento de um projeto ou desenvolvimento de uma ideia.

Guimarães Rosa não se limitava à produção textual de suas obras, participando ativamente do processo de editoração dos exemplares (FAGUNDES, 2003). O esforço do autor em acompanhar, sugerir e até mesmo esboçar os desenhos que formariam a composição visual de seus livros reforça a hipótese de Fagundes, ao indicar a importância que o escritor atribuía às ilustrações.

Aliançando a amostra dos rascunhos do autor às soluções gráficas apresentadas no objeto final pelos ilustradores, foi possível entender que as narrativas rosianas tomam, então, também a forma de um “enredo em gráfico”, literalmente expresso por meio de articulações visuais do pensamento. Com a apresentação dessa dimensão do processo criativo de Guimarães Rosa, também foi possível entender melhor o seu controle editorial e a própria construção de seus livros e dos traços que neles figuram.

Com o objeto situado teórico e historicamente, o **capítulo três** apresenta, respectivamente, a descrição e a análise do *corpus* de pesquisa, levando em consideração aspectos levantados por meio dos conceitos trabalhados até então. A descrição das capas é guiada pelas perspectivas estética, fenomenológica e iconográfica, articuladas com fundamentos do design, de forma a destacar os principais elementos imagéticos e apresentar algumas interpretações possíveis (históricas e formais) acerca dos traços.

Nessa etapa, é realizada, ainda, a esquematização de uma historiografia das publicações, de modo a situar o desenvolvimento e criação da obra rosiana e reunir informações geralmente encontradas de maneira mais dispersa no estado da arte do autor.

Após o esforço descritivo, foram desenvolvidas sínteses das impressões e sensações identificadas durante a primeira fase de análise, resultando na organização de alguns “mapas”,

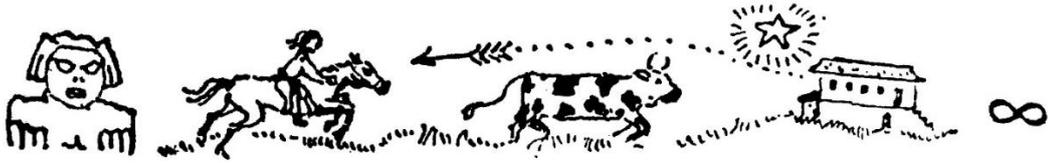
ou seja, coordenadas gerais acerca do *pensamento gráfico* apresentado nas capas e das ilustrações dos livros estudados. O que se pode perceber foi a construção de um objeto atravessado pelos valores modernistas e regionalistas, mas que, assim como Candido (2002) ressalta em relação à escrita do autor, também nega essas mesmas referências, introduzindo elementos que não fazem parte da temática sertaneja. Tal configuração imagética da obra acaba coincidindo com algumas das colocações de Rowland (2011b) sobre os motivos para as capas, indicando movimentos ambivalentes de referencialidade que mesclam, por meio da composição visual, as temáticas presentes no interior do livro em um só quadro figurativo.

Como reforçado anteriormente, as ilustrações serão o fio norteador para a discussão de todo o trabalho, tendo como plano de fundo os processos e personalidades envolvidas na criação do livro rosiano, como também uma reflexão sobre a relação do escritor com as imagens (não-literárias) e a influência disso em sua obra. Por fim, é importante ressaltar que entender a configuração da dinâmica das ilustrações no projeto de livro rosiano é um primeiro passo para a elucidação de um problema maior: Guimarães Rosa e a Arte. Problema esse que, a partir dos resultados da investigação proposta, pode encontrar possibilidades de aprofundamento em trabalhos futuros – desta ou de outros pesquisadores.

2

O TRAÇO NO LIVRO:  
ILUSTRANDO UM TRAJETO INSTÁVEL





## 2 O TRAÇO NO LIVRO: ILUSTRANDO UM TRAJETO INSTÁVEL

– plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?<sup>6</sup>

Ao falar sobre o que considera as duas virtudes de um livro, Paul Valéry descreve a dupla maneira de percorrer as páginas com os olhos. A primeira delas tem início com um movimento regular, que explora a linha e comunica por meio de cada palavra lida, provocando “em seu desenrolar uma quantidade de reações mentais sucessivas, cujo efeito é destruir a cada instante a percepção visual dos signos” (VALÉRY, 2002, p. 30). O francês descreve, portanto, a *leitura*, o modo “sucessivo e linear” de um texto facilitar o próprio consumo por meio de sua legibilidade. Logo em seguida, Valéry esboça uma outra ação, geralmente, paralela a esta.

“Uma página é uma imagem”, o poeta-filósofo afirma, e, então, segue a descrição dessa outra forma de ver um texto, que é “imediate e instantânea” e, conforme Valéry, próxima das artes como a arquitetura. Em sua totalidade impressa, o conteúdo do livro se apresenta, ainda, como “um bloco ou sistema de blocos e estratos, pretos e brancos, uma mancha com figura e intensidade mais ou menos bem resolvidas” (VALÉRY, 2002, p. 30). O que Valéry faz é descrever uma estética do livro enquanto objeto capaz de, também visualmente, “agradar ou desagradar aos nossos sentidos” (VALÉRY, 2002, p. 30).

Apesar de abordar as características mais voltadas para a tipografia e a mancha gráfica, ou seja, o texto “visto”, Valéry chama a atenção para o tema da beleza na apresentação de um livro. A temática encontra eco em terras brasileiras com as críticas do escritor Gilberto Freyre à apresentação visual dos livros nacionais. Em 1925, o intelectual pernambucano escreveu duras críticas à “toda negação da estética do livro” no Brasil de sua época, principalmente em comparação a outras indústrias gráficas pelo mundo afora (FREYRE, 1925). Freyre destaca a importância da estética da impressão e da encadernação, das satisfações em apreciar o livro belo, fazendo menção à glória das artes da caligrafia e das iluminuras de outros tempos.

<sup>6</sup> Trecho de “Desenredo”, em *Tutaméia* (ROSA, 1969, p. 40).

A “alegria artística para os olhos” (FREYRE, 1925, p.1) no fazer, ler e contemplar um livro é abordada nas próximas páginas pelas formas e traços das ilustrações que figuram, mais especificamente, nas capas dos livros de Guimarães Rosa. Para percorrer esse trajeto, o capítulo propõe uma investigação a partir das superfícies da página ilustrada, sob entendimento do livro como dispositivo e objeto de comunicação visual complexo e inserido no contexto de sua cultura. Em um primeiro momento, serão abordados conceitos do campo da imagem, para, então, serem pensados os aspectos materiais e visuais do livro. A forma estética das publicações rosianas são apresentadas ao longo da discussão, a fim de se pensar o conjunto da temática a partir do caso particular do objeto de estudo desenrolado neste trabalho.

Por fim, as ilustrações literárias, suas características, relações com a obra rosiana e algumas categorizações são apontadas e relacionadas tanto na perspectiva do livro como um todo, quanto no seu aparecimento particular no espaço das capas. Como afirmado por Valéry,

O espírito do escritor se mira no espelho que a prensa lhe oferece. Se o papel e a tinta se adequarem mutuamente, se a letra possuir um belo olho, se a composição for cuidada, a justificação, deliciosamente proporcionada, a folha, bem impressa, o autor experimenta de um modo novo a sua linguagem e seu estilo (VALÉRY, 2002, p. 31).

Dessa maneira, a beleza do livro não é tratada aqui como tema voltado para função meramente decorativa, mas sim para os sentidos da obra. A estética é considerada a partir da presença das ilustrações e de sua apresentação visual, na tentativa de se pensar o papel desses desenhos no projeto de um escritor imerso na sua própria linguagem. O poder criador do autor, na perspectiva de um Guimarães Rosa profundamente envolvido e preocupado com as edições de seus livros, também se manifestaria nas ilustrações de Poty e Jardim para a obra? Conforme o pensamento de Valéry, o que essas imagens e a forma como elas nos são apresentadas dizem sobre o projeto de livro rosiano, e, principalmente, sobre o próprio escritor?

## 2.1 O caminho das superfícies

Aqueles que buscam a obra de João Guimarães Rosa se deparam com uma experiência singular mediante a palavra. A narrativa literária é impactante, inventiva, experimental e recheada de imagens mentais que despertam e alimentam o imaginário sobre suas paisagens, seus personagens e a infinidade de questões que permeiam suas histórias. Em termos flusserianos, apesar da palavra ser, enquanto *pensamento expresso em linhas*, o centro do projeto e da experiência de literatura construída pelo autor, nestas páginas é proposto um outro

modo de ver, entrever e relacionar-se com sua obra, tendo a ilustração como objeto e possibilidade de comunicação e de leitura rica, com valiosas contribuições para o estado da arte sobre a literatura de Rosa. É dado início, dessa maneira, a um passeio pelo *pensamento expresso em superfície* nos livros do escritor mineiro.

Em um movimento de abertura da temática, este tópico se dedica em apresentar e fazer interagir os diferentes saberes que se entrecruzam ao longo desta investigação. Neste primeiro momento, convém situar a ideia de *pensamento expresso em superfície* na discussão provocada nas próximas páginas. O termo é utilizado por Vilém Flusser (2007) para indicar a comunicação ou a representação de um fato ou de um objeto – os quais ele chama de *coisa* – ao nível da imagem visível. Ou seja, é aquilo visto em uma tela de televisão ou de cinema, uma fotografia, uma pintura ou uma página ilustrada. De acordo com o filósofo, o pensamento em *superfície* se manifesta no plano da imaginação, em contraponto ao pensamento expresso linearmente, isto é, pela linha do texto escrito, por meio do discurso e dos conceitos, que se situam, por sua vez, no plano da concepção (FLUSSER, 2007).

A definição de Flusser se assemelha a uma outra forma de pensamento evocada para a discussão abordada nestas páginas. Entre a superfície da imaginação e a linha da concepção, pode haver, ainda, a dimensão projetual da expressão em superfície, o *pensamento gráfico*, que se exterioriza por meio do desenho e dos traços livres. A ideia de *pensamento gráfico* é uma contribuição tomada emprestada da arquitetura, definida por Paul Laseau (1997) como um processo mental exteriorizado em forma de representação, ou seja, um pensamento assistido por esboços e desenhos, ou uma atividade da mente exteriorizada pelo desenho.

Ao contrário das ressalvas que Denser (2008) faz em relação ao uso do conceito para falar de produtos comunicacionais no campo do cinema, este trabalho considera coerente o diálogo a partir de Laseau, uma vez que a criação do livro passa pela dimensão projetual do desenho, da forma e do esboço. E, no caso do livro com ilustrações, a expressão gráfica do pensamento é observada, inclusive no objeto “acabado”, na superfície do livro.

Mesmo diante do aparente paradoxo, acusado pelo próprio Flusser, em explorar as imagens do *pensamento expresso em superfície* por meio do discurso científico (*linhas, concepção*), esta pesquisa busca entender quais sentidos e estéticas podem ser captados a partir das ilustrações de capa em cada um dos livros que compõem a obra rosiana. Para isso, é imprescindível o trabalho de construção de uma *rede conceitual* que permita que as imagens sejam, de certa forma e até certo ponto, traduzidas para o outro tipo de pensamento, respeitando, vale lembrar, toda a sua densidade. Como aponta o teórico,

[...] ao traduzirmos uma imagem em conceito, decompomos a imagem e a analisamos. Lançamos, por assim dizer, uma rede conceitual de pontos sobre a imagem e captamos somente aquele significado que não escapou por entre os intervalos daquela rede. O entendimento da ficção conceitual é, portanto, muito mais pobre do que o significado da ficção imagética, apesar de a primeira ser muito mais “clara e nítida”. Os fatos são representados pelo pensamento imagético de maneira mais completa, e são representados pelo pensamento conceitual de maneira mais clara (FLUSSER, 2007, p. 115).

Essa diferença de apreensão pode se relacionar com as formalidades que definem as duas linguagens, segundo as conceituações tradicionais de imagem. Apesar da grande discussão acerca das relações entre poesia e imagem, que, nos lembra Schøllhammer (2002), remontam a noção clássica de *Ut Pictura Poiesis*, ou a *Paragone* renascentista, entre outras. O que ficou acordado, de maneira mais ou menos geral é que, enquanto as narrativas e os textos se desenrolam no tempo, as imagens existem na dimensão do espaço, premissas básicas que, apesar de serem parâmetro até os dias atuais, devem ser observadas para não limitar as abordagens de estudos sobre a relação entre palavra e imagem na modernidade – assim como na contemporaneidade (SCHØLLHAMMER, 2002).

A dinâmica clássica e suas “derrapagens” ficam evidentes, por exemplo, quando se lembra de Riobaldo realizando uma suspensão na história para direcionar um desenho do local do conflito final, Tamanduá-tão, em *Grande sertão: veredas*. Com auxílio do papel, o personagem cria uma brecha na temporalidade da narrativa para “ilustrar” espacialmente o lugar, ou mapa, que tentava fazer com que seu interlocutor visualizasse. Sem realmente criar um desenho visível, o autor consegue “à uso do papel, com grande debuxo”, mas por meio da palavra, criar a imagem mental que remete ao espaço e à inscrição em uma superfície ou suporte, mesmo que imaginados.

A densidade simbólica das imagens tão abordada por Flusser pode ser entendida, também, pelo que Manguel descreve como uma apresentação instantânea à nossa consciência por meio de uma superfície específica, já que “uma imagem existe no espaço que ocupa, independente do tempo que levamos para contemplá-la” (MANGUEL, 2001, p. 25). O fluxo do tempo é, então, incorporado a um quadro espacial – seja por uma paisagem unificadora, seja pela captação de uma cena específica ou um instante. Para o autor, ao ler-se uma imagem é comum atribuir a ela o caráter temporal da narrativa, o que, por conta das ilimitadas possibilidades de interpretação e pela sua completude em si mesma, pode desencadear uma vida infinita e inesgotável ao que, aparentemente, era imutável (MANGUEL, 2001).

Dessa forma, tendo em vista a impossibilidade de abarcar conceitualmente toda a complexidade de sentidos intrínsecos às imagens, é importante ressaltar, desde já, a não

pretensão deste trabalho em explorar todas as significações e interpretações possíveis para as ilustrações que fazem parte, direta ou indiretamente, do *corpus* da pesquisa. Com a apresentação dos aspectos sobre os modos de “representação” pontuados por Flusser, pretende-se, ainda, marcar a diferença entre as abordagens de texto escrito e imagem visível na obra de Guimarães Rosa, na tentativa de superar a temática sobre a relação intermediária latente entre as duas linguagens, que é, inclusive, extensamente abordada em diversos trabalhos que investigam a ilustração na literatura.

Apesar de sua criação ter como matéria-prima a palavra, tendo os traços como uma primeira tradução do *pensamento linear*, as ilustrações de Poty Lazzarotto e Luís Jardim são entendidas, ao longo deste estudo, como uma forma de *pensamento expresso em superfície* com certa independência interpretativa em relação ao pensamento linear a que se remetem. Dessa maneira, o texto literário será levado em consideração não como componente de um estudo sobre o trânsito entre linguagens, mas sim sob a perspectiva de apoio para a leitura das imagens e da apresentação visual das capas na obra rosiana, oferecendo subsídios conceituais e referenciais para uma análise iconográfica que busca, entre outras coisas, compreender o lugar das ilustrações de capa no projeto de literatura criado por Guimarães Rosa.

Essa liberdade em esmiuçar as imagens, levando em consideração sua estreita ligação com o texto sem, no entanto, tratar do trânsito entre as linguagens como fator central de análise, é amparada em algumas das muitas abordagens que estudos sobre a ilustração apresentam. Ao buscar conceitos iniciais, no que se trata especificamente de ilustração, poucas são as disciplinas que se debruçam sobre uma teorização da prática, que, de acordo com Cavalcante (2010), é uma atividade que pode – e deve – ser pensada do ponto de vista multidisciplinar, mas que se situa, sobretudo, no campo das artes e da comunicação visual.

Quando trata das origens da ilustração, a pesquisadora questiona as concepções “clássicas” que atribuem o surgimento da atividade ao desenvolvimento da escrita *linear* e aos formatos de documentos e arquivos que articulavam texto e imagem, lembrando que “a ilustração, de forma mais genérica, existia em objetos e em registros anteriores à escrita” (CAVALCANTE, 2010, p. 43). Com a profissionalização da prática e o avanço dos estudos na área das artes visuais enquanto campo específico do saber, a ilustração começou a perder espaço nas classificações e nos estudos em história da arte, e passou a ter suas especificidades ligadas à função que desempenham, como também a uma dimensão mais profissional, técnica ou mercadológica. Sendo assim, a atividade terminou por ser definida, de maneira geral, como a imagem que acompanha algum tipo de conteúdo, em sua grande maioria escrito, ou seja, o texto literário ou científico (CAVALCANTE, 2010).

Mas, além da possibilidade de associação, apontada por Cavalcante (2010), com os saberes específicos do design, é no campo dos estudos da imagem que o cenário de uma atividade tão pouco explorada (até agora) enquanto área de conhecimento pode encontrar um terreno propício para seu desenvolvimento teórico, campo esse que tem algumas das suas principais problemáticas atreladas a movimentos históricos e conceituais que reverberam nas obras investigadas nestas páginas. Tendo isso em vista, nos próximos parágrafos, será desenvolvida uma breve explicação conceitual, que servirá de base, também, para a abordagem histórica a ser aprofundada no capítulo dois desta dissertação.

Flusser elabora a discussão em torno dos termos “superfície” e “linha” levantando, entre outros pontos, a ideia de que o *pensamento expresso em superfície*, em sua contemporaneidade, iniciou um intenso processo de incorporação e consolidação das mídias de massa, tornando-se mais presente no cotidiano das pessoas, principalmente a partir da expansão das tecnologias da imagem (como a fotografia e o audiovisual). Embora sigam por caminhos distintos, a preocupação de Flusser em refletir sobre o crescente avanço das *superfícies* encontra pontos de contato com o pensamento de Mitchell (2009; 2015), na medida em que este último trata daquilo que chamou de virada pictórica (*pictorial turn*).

Em seus estudos sobre a iconologia e as tensões entre palavra e imagem, Mitchell (2009) é inspirado pela noção de virada filosófica, explorada por Richard Rorty, ao apresentar o que seria uma transformação em curso: o deslocamento de um conjunto de problemas e objetos das ciências humanas, assim como as esferas de cultura e poder que se relacionam com elas, para o domínio das imagens. Após um longo período em que a linguagem e seus sistemas foram o centro das abordagens desses campos, agora volta-se, mais uma vez, para o problema da imagem, que seria, segundo ele, a principal questão do século XXI. O filósofo ressalta que

O que quer que seja a virada pictórica, deve ficar claro que não se trata de um retorno à *mimesis* ingênua, a teorias da representação como cópia ou correspondência, nem de uma renovação da metafísica da “presença” pictórica: trata-se, antes, de uma redescoberta pós-lingüística da imagem como um jogo complexo entre a visualidade, os aparatos, as instituições, os discursos, os corpos e a figurabilidade. É o descobrimento de que a atividade do espectador (a visão, o olhar, o vislumbre, as práticas de observação, vigilância e prazer visual) pode constituir um problema tão profundo como as várias formas de *leitura* (deciframento, decodificação, interpretação etc.) e que talvez não seja possível explicar a experiência visual, ou o “alfabetismo” visual, baseando-se somente em um modelo textual. O mais importante é a descoberta de que, embora o problema da representação pictórica sempre tenha estado conosco, agora sua pressão, de uma força sem precedentes, é inevitável em todos os níveis da cultura, desde as mais refinadas especulações filosóficas até as mais vulgares produções das mídias de massa (MITCHELL, 2009, p. 23, tradução minha)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> “Lo que quiera que sea el giro pictorial, debe quedar claro que no se trata de una vuelta a la *mimesis* ingenua, a teorías de la representación como copia o correspondencia, ni de una renovación de la metafísica de la

A virada pictórica, diz respeito, dessa maneira, ao movimento em que se observa a tomada de uma nova consciência sobre as imagens. Há, de acordo com Mitchell, algo próximo de uma reivindicação delas próprias para que sejam ouvidas, conforme reflete ao questionar “o que querem as imagens?” (MITCHELL, 2015). Em uma aproximação com os escritos de Didi-Huberman, o “gesto” da imagem, ou que está imbricado nela, passou a ser notado como objeto e/ou método nas investigações sobre a história, a arte, a política, a sociologia, a comunicação e os diversos conhecimentos que podem ser considerados transversalmente às disciplinas das ciências sociais – ou das humanidades. O visível e o tangível, segundo o filósofo da imagem, passam a estabelecer uma relação de inscrição um no outro, tornando visíveis os vazios que constituem os indivíduos sociais (DIDI-HUBERMAN, 2010).

Pode-se dizer, então, que o redescobrimento da imagem enquanto agenciadora de um “jogo complexo” importante para o debate em diversos níveis da cultura e da sociedade faz parte do que os autores apontam – com Flusser mais debruçado sobre uma codificação da experiência e Mitchell mais inclinado à iconologia e às relações de poder na cultura visual –, não como um simples retorno ao pictórico, uma vez que a humanidade sempre foi “programada” pelas superfícies, conforme ressalta Flusser (2007), mas, além da volta a um “estado normal” abordado inicialmente pelo filósofo, trata-se, mais ainda, de uma reconfiguração das relações que se estabelecem *com* e *a partir* dessa forma de pensamento, sobretudo desde meados do século XX<sup>8</sup>.

Na imagem há, então, uma “alteridade”, ou pelo menos o reconhecimento de uma, que transforma a superfície em um “algo”, uma “forma de vida, protopessoa, ou somente artefato vazio, mas sempre outra, dotada de um grau variado de diferença icônica” (SANTIAGO

---

*“presencia” pictórica: se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de lectura (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el “alfabetismo” visual, basándose sólo en un modelo textual. Lo más importante es el descubrimiento de que, aunque del problema de la representación pictórica siempre ha estado con nosotros, ahora su presión, de una fuerza sin precedentes, resulta ineludible en todos los niveles de la cultura, desde más refinadas especulaciones filosóficas a las más vulgares producciones de los medios de masas” (MITCHELL, 2009, p. 23).*

<sup>8</sup> A indicação desse período faz referência à consolidação das práticas e agenciamentos que levam Mitchell e outros pesquisadores a cunharem o conceito de *pictorial turn* e suas variantes, na segunda metade do século XX. Não se trata, vale ressaltar, de um marco inicial a chamada cultura visual ou dos estudos que a englobam. Nesse sentido, Santiago Júnior (2019), por meio do trabalho no qual desenvolve uma discussão em torno do *pictorial turn* e seus desdobramentos no Brasil e no mundo, reforça a existência do consenso de que as origens da cultura visual, que influenciou o desenvolvimento do termo de Mitchell, têm a emergência da civilização industrial como marco decisivo para a tomada de consciência de que falamos. Além disso, o próprio Mitchell (2009) apresenta reflexões que remontam o século XIX como período importante para pensar uma genealogia do pensamento visual mais contemporâneo, ou das mudanças de postura em relação às imagens, com referências aos textos sobre as transformações do ponto de vista do observador, com Jonathan Crary, e à iconografia de Erwin Panofsky.

JÚNIOR, 2019, p. 3). É um outro que fala ou que se furta de falar (MITCHELL, 2015). Essa perspectiva ocasionou, além da construção de novas formas de pensar as questões que se apresentam para o nosso tempo, na possibilidade de vislumbrar o passado (assim como seus objetos, acontecimentos e dispositivos) com novos olhos e possibilidades de abordagem.

É objetivando essa perspectiva que este trabalho se volta, mais precisamente, para as décadas de 1950 e 1960, período no qual se notam os primeiros sinais de consolidação das mídias que dão força às discussões sobre a “virada” das *superfícies*, e que também as publicações de Rosa chegam às mãos do público leitor e da crítica. De acordo com o historiador Bruno Flávio Lontra Fagundes (2003; 2010), JGR se mostra sensível e atento a essas reorganizações socioculturais, realizando um trabalho literário que se insere e reverbera um movimento de vanguarda marcado pela modernização do país e expansão de diversos meios de comunicação. Nesse sentido, para Fagundes, diante das várias influências de novas tecnologias e veículos, esse período registra a “expansão de uma indústria de livros e de edições, incitando as atividades de Rosa não só para a arte da palavra, mas também para as artes do livro tomado como suporte de realização de sua literatura” (FAGUNDES, 2010, p. 20).

A partir dessas colocações e das noções desenvolvidas por Flusser, os livros de Rosa publicados pela editora José Olympio podem ser entendidos como um objeto comunicacional que contempla, ao mesmo tempo, tanto a *ficção linear*, com o texto escrito, quanto a *ficção-em-superfície*, que, além de estar presente em certa medida também no texto literário, enquanto produtor de imaginários e imagens mentais, é manifestada nas ilustrações de capa e miolo e em diversos elementos visuais que fazem parte da construção do livro. São, em suma, as manifestações das duas virtudes do livro descritas por Valéry, aprofundadas com os agenciamentos, também, de imagens (reais e pictóricas) nas páginas que o constituem.

Dessa maneira, a configuração material do livro rosiano é entendida, nesta pesquisa, como parte importante para a formação do *pensamento imagético* e do *pensamento gráfico* na obra do escritor mineiro e implica, também, em uma leitura que possibilita identificar proximidades entre a temática abordada neste estudo e os saberes do design editorial – uma abertura multidisciplinar que deve ser desdobrada mais adiante. Por hora, convém, então, pensar a ideia de livro e o lugar das ilustrações neste suporte para, então, estabelecer algumas relações com a forma do livro rosiano.

## 2.2 O que cabe no livro

Embora pareça ter uma resposta supostamente óbvia, é importante, para a discussão desenrolada aqui, pensar a pergunta: o que é um livro? As resoluções podem ser formuladas de diversas maneiras, a partir de uma miríade de fontes, como bem mostra Barbier (2008) ao pensar a pergunta desde as raízes etimológicas, passando pelo objeto material até questões de mediação que perpassam o livro nas dimensões culturais, econômicas, simbólicas e de domínio intelectual – o que o revela enquanto dispositivo com papel social importante e com diferentes configurações ao longo dos tempos. A este trabalho interessa explorar algumas das categorias e características que se aproximam do projeto de livro desenvolvido por Rosa e que, também, possam auxiliar na reflexão sobre o lugar das ilustrações na composição de uma publicação, levando em conta o objeto desta pesquisa. Para isso, será necessário, ainda, apresentar a forma como se dá a construção do livro, suas partes e sua materialidade.

Passando brevemente pela etimologia da palavra, “livro” vem do latim *liber*, o nome dado à película de uma árvore entre a casca exterior e a madeira. Algumas cascas eram chamadas de *libri* em latim. Os termos indicam um primeiro suporte da escrita, tendo como derivações *livre* (francês), *libro* (italiano) ou *libro* (espanhol) (BARBIER, 2008). Nas variações anglo-saxônicas, a palavra de origem é *bokis* (no inglês, *book*, e no alemão *buch*), que designava a faia, árvore comum nas florestas do norte global. Já no grego, Barbier (2008) explica que livro deriva de *biblion* (βιβλιον), que, por sua vez, tem origem de *biblos* (βιβλος), nome do papiro egípcio. O termo desdobra-se em biblioteca (βιβλιοθήκη) e bíblia (BARBIER, 2008). Todas as origens dizem respeito, então, ao objeto enquanto suporte da inscrição e da escrita atrelando o surgimento do livro à próprias origens, também, da escrita, da codificação e da inscrição.

Nesse sentido, Roger Chartier (2014) explora a história do livro na intenção de entender a sua constituição enquanto obra e objeto unitário cheio de significados. Ao realizar uma espécie de genealogia do livro, o autor desmitifica as origens de seu surgimento e o assinala dentro de uma lógica de poder e cultura material com uma história própria, definindo o livro como “tanto um objeto diferente daqueles outros objetos da cultura escrita como uma obra intelectual ou estética dotada de uma identidade e de uma coerência atribuídas ao seu autor” (CHARTIER, 2014, p. 123). A ideia que atravessa a definição do que é um livro engloba, dessa maneira, tanto a materialidade quanto as estruturas de poder e de significado que se inscrevem nele, levando em consideração, ainda, seus efeitos estéticos e as suas marcas de autoria.

Em *Tutaméia*, o autor presenteia aqueles que o leem com reflexões sobre como deveria ser ou o quanto deve valer um livro – o que, conforme Rosa nos conta no primeiro prefácio da

publicação, não cabe nos limites das páginas que o constituem: “o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber” (ROSA, 1969, p. 12). Mais adiante, um de seus personagens crê que “um livro, a ser certo, devia de se confeiçoar da parte de Deus, depor paz para todos, virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar as coragens. Cabia de ir descascando o feio mundo morrinhento” (ROSA, 1969, p. 164).

Certamente, o narrador sugere o entendimento de uma dimensão mágica e simbólica do livro, evocando a capacidade das boas histórias de tirar do eixo o leitor e o afastar dos fatos mais tristes, feios e doentes da vida. Função essa que, segundo Flusser, é a finalidade mesma da comunicação e da arte enquanto artifícios humanos, “para que esqueçamos a nossa própria solidão e nossa morte” (FLUSSER, 2007, p. 91). O pensamento rosiano que aproxima o livro daquilo que é divino, “da parte de Deus”, chega muito perto do paralelo entre o livro e o sagrado certa vez realizado pelo Padre Antônio Vieira em um de seus sermões:

Que tem que ver o livro com o Sacramento? Agora o vereis. O livro é a mais perfeita imagem de seu autor, tão perfeita, que não se distingue dele, nem tem outro nome; o livro, visto por fora, não mostra nada; por dentro está cheio de mistérios [...]; o livro está juntamente em Roma, na Índia e em Lisboa, e é o mesmo; o livro, sendo o mesmo para todos, uns percebem dele muito, outros pouco, outros nada; cada um conforme a sua capacidade: o livro é um mudo que fala, um surdo que responde, um cego que guia, um morto que vive, e não tendo ação em si mesmo, move os ânimos e causa grandes efeitos. Quem há que não reconheça em todas estas propriedades o Santíssimo Sacramento do altar? Livro é, e livro com grande propriedade: *Comede volumen istud*<sup>9</sup>. (VIEIRA, 1679, p. 741-742).

Como imagem indistinguível de seu próprio autor, pode-se pensar nas palavras de Vieira como incorporação da figura do divino e da criação ao ato de elaborar um livro, sendo o autor o criador e o livro, além de outras coisas, a sua criatura. Mas não é uma criatura qualquer. De acordo com Hansen (2019), o texto de Vieira é uma interpretação teológica que apresenta o livro como uma metáfora da hóstia, pela qual, tomando a analogia no início deste parágrafo, o “corpo” do autor é dividido entre muitos, ou seja, entre os seus leitores.

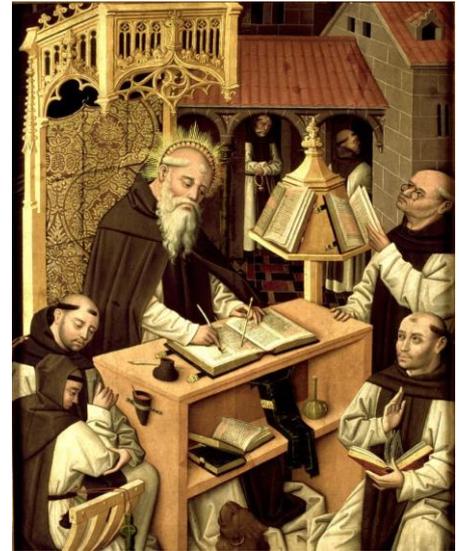
Essa interpretação aponta para o que Hansen acredita que seja ainda mais interessante do que a imagem de sacramento: o fato de Vieira afirmar que o livro é o mesmo para todos os que entram em contato com ele, em qualquer lugar. O livro, dessa maneira, “não tem ação em si mesmo, mas causa grandes efeitos porque é lido, sendo por isso mesmo o somatório sempre inacabado de todas as suas leituras” (HANSEN, 2019, p. 13). Não é, conforme disse Rosa, o livro que possui valor em si, mas sim as ações e associações que se fazem fora dele, expandindo os seus próprios limites e explorando até mesmo o que nele não coube.

---

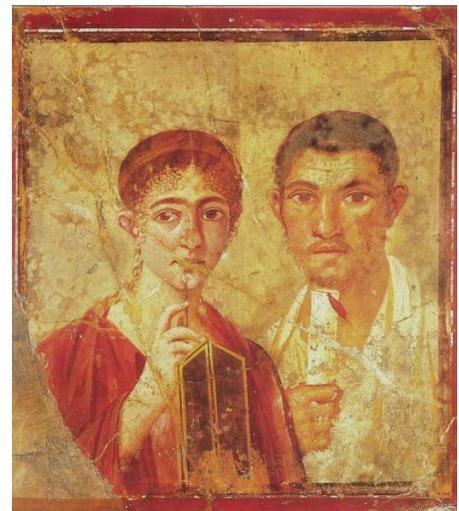
<sup>9</sup> Tradução do latim: Comei esse volume.



**Fig. 2:** Desconhecido, *Dona amb um volum*, s.d. Pintura em afresco de uma mulher lendo um *volumen* Afrescos de Pompeia. Museu arqueológico Nacional de Nápoles, Nápoles.



**Fig. 3:** Maestro del Parral, *San Jerónimo en el Scriptorium*, 1480-1490. Óleo sobre tela. Museu Lázaro Galdiano, Madrid. Monges ornamentando manuscritos em códex.



**Fig. 4:** Desconhecido, *Terentius Neo e sua esposa*, 55-79 d.C. Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, Nápoles. Mulher com estilete e placa de cera e homem com pergamino.

Nesse sentido, Hansen nos lembra que o livro “não é um objeto natural, mas artificial, material e simbólico” (HANSEN, 2019, p. 7). É um produto criado a partir de uma série de processos intelectuais, uma mercadoria fabricada, com valor estabelecido, por sua vez, dentro de um campo simbólico da cultura, que engloba diversas categorias ou hierarquizações – definindo, por exemplo, o que é um livro canônico, clássico ou com importância “secundária” dentro dessa cadeia. Como objeto simbólico, o autor afirma que o livro “é texto, que pressupõe

uma autoria, que o acabou como obra, e leitores, que nunca acabam. Definitivamente acabado sob uma assinatura de autor, continua indefinidamente inacabável nas leituras” (HANSEN, 2019, p. 7-8). Assim, parafraseando o argentino Jorge Luís Borges, Hansen (2019) considera, ainda, os livros como uma extensão da imaginação e da memória, fazendo parte, em algum nível, do próprio corpo, ou da alma, daqueles que os leem – ainda que de maneira particular em cada um dos indivíduos.

Como objeto material e artificial, mesmo com a pluralidade de perspectivas ocasionadas, principalmente, pela crítica e pelas infinitas leituras de uma obra, há, também, os elementos que compõem e dão forma àquilo que é considerado livro, e que, por sua vez, determinam o que nele deve caber. Como mostra Roger Chartier (1999; 2014), a aventura do livro percorreu a história com poucos momentos de transformação efetiva no seu formato. As grandes revoluções no mundo bibliográfico se deram na passagem – gradual, como ressalta o historiador, em contraposição a muitos discursos que evidenciam uma ruptura abrupta – do *volumen* ao *codex* e do manuscrito à impressão com tipos móveis. Ao passo que o *volumen* é disposto em rolos, com leitura horizontal e contínua (além de nada prática), o códice, por sua vez, possui folhas<sup>10</sup> dispostas para constituir um bloco, compondo a “aparência de livro” mais próxima da que perdura até hoje, salvo em diferenças de materiais e nos casos de variações pontuais no seu formato tradicional. A sua origem, por exemplo, se deu no ano 85 d.C. com a utilização de lâminas de madeira unidas por um laço (BARBIER, 2008).

Vale lembrar que, mais recentemente, novos cenários e uma subversão da forma e na experiência de livro aparecem somente com a consolidação dos meios digitais, que desencadeou uma série de transformações (CHARTIER, 1999). Segundo Roger Chartier, ao contrário do que alguns afirmam, as mudanças de formato causaram muito mais impacto na história do livro do que, necessariamente, a sua forma de produção e reprodução (manuscrita ou tipográfica). Isso se deve à própria experiência de leitura e à relação material (e agora virtual) que se estabelece com o objeto, o que faz o historiador refletir sobre o impacto dos livros e leitores digitais, como apontado acima. Fora isso, grande parte das estruturas fundamentais desde os manuscritos até os livros pós-Gutenberg são as mesmas, tanto em formato (folhas encadernadas que constituem um bloco) quanto na distribuição geral do texto e de elementos de identificação na superfície da página (CHARTIER, 1999).

Assim, tendo em mente os formatos ainda tidos como tradicionais, a persistência do códice por centenas de anos estabeleceu uma ordenação mais ou menos fixa para construção de

---

<sup>10</sup> Importante ressaltar que essas folhas não foram, primeiramente, de papel, como hoje. Ao longo dos tempos houve uma variação de materiais, como pedra, madeira, tecido (CHARTIER, 1999).

um livro. De maneira geral, tomando o arranjo organizado por Camara (2005), uma publicação editorial pode ser dividida nas seguintes partes: 1) elementos externos, podendo englobar sobrecapa, capa, contracapa, lombada, orelhas e folha de guarda; 2) elementos pré-textuais, com folhas de rosto, dedicatórias, epígrafes, sumários, entre outros itens que aparecem antes dos textos autorais; 3) elementos textuais, que compreendem o corpo do texto da publicação, desde a introdução, prefácio ou apresentação, até o desenvolvimento e conclusão do conteúdo ficcional ou não; e 4) elementos pós-textuais, incluindo posfácio, glossário, referências, apêndices, anexos e índices.

Os livros de Guimarães Rosa seguem com certa fidelidade as estruturas fixas que definem materialmente uma obra. Essa preferência pela forma convencional proporcionou, inclusive, uma anedota contada por seu colega Haroldo de Campos, que, tendo enviado alguns fragmentos do que se tornaria o *Galáxias* mais tarde, ouve de Rosa um conselho para preservar as convenções de construção de um livro.

Lembro-me de uma opinião de Guimarães Rosa, por ocasião de uma longa conversa que tivemos, no acaso de um Congresso de Escritores, em Nova York, em 1966 [...]. Eu havia dado ao Rosa o nº 4 de *Invenção*, com “dois dedos de prosa” e os fragmentos iniciais das *Galáxias*. A uma certa altura, ele me disse: “Você não sabe o que tem nas mãos. Isto é o demo. Esta sua prosa é o demo!”. E depois de uma pausa, **referindo-se ao projeto do livro: “Mas veja: não publique em folhas soltas, faça um livro comum, costurado... Não dificulte o difícil...”**. No momento, lembrando-me das capas “convencionais”, do grafismo acadêmico, “regionalista”, dos livros do Rosa (tão extraordinariamente revolucionários no seu texto, na sua escritura), não dei maior atenção à observação, e respondi brincando, provocativo: “Isto não importa. Ao demo o que é do demo. Sou um *kamikase* da literatura...”. Hoje, penso diferentemente. O livro de folhas soltas não convida o leitor à leitura, ao manuseio. É belo como projeto gráfico, mas inibitório como prática de leitura. [...]. Assim, as *Galáxias* saem hoje numa edição cursiva, muito cuidada graficamente por seu editor, [...], mas fácil de manipular, “costurada”, como aconselhava o Rosa da prosa... (CAMPOS, 1992, p. 273-274, grifo meu).

A partir do diálogo nota-se uma certa preferência de Guimarães Rosa quanto ao formato de seus livros, comuns e costurados, apesar do conteúdo textual revolucionário, conforme indicado por Haroldo de Campos. A construção editorial que aparenta ser extremamente tradicional esconde as potencialidades de leitura e interpretação imbricadas no próprio formato dos livros de Rosa (ROWLAND, 2011b). Clara Rowland chama atenção para essas possibilidades de leitura, esquecidas, muitas vezes, segundo ela, por conta de uma recepção inicial das obras, levando pesquisadores e pesquisadoras a debruçarem-se muito mais sobre os aspectos regionalistas e linguísticos do que sobre temas ligados ou que levassem em consideração a construção, também material, dos livros rosianos.

Fala-se em uma “aparente” rigidez no formato dos livros de Guimarães Rosa por conta de características que inscreveriam, ou pelo menos aproximariam em certo nível, alguns dos seus títulos a diferentes entendimentos sobre livro que, na verdade, fogem do tradicional. Entre elas, é possível citar rapidamente o livro-objeto. Levando em consideração as diversas discussões sobre o tema, é arriscado definir um conceito fechado sobre *livro-objeto*. No entanto, de maneira ampla, o termo pode ser entendido como uma publicação que extrapola as convenções “clássicas” de livro, subvertendo sobretudo seu projeto gráfico e embaçando as fronteiras entre o texto literário e o seu suporte, por meio, dentre outros elementos, da apresentação visual. São obras que fogem da concepção tradicional de um livro.

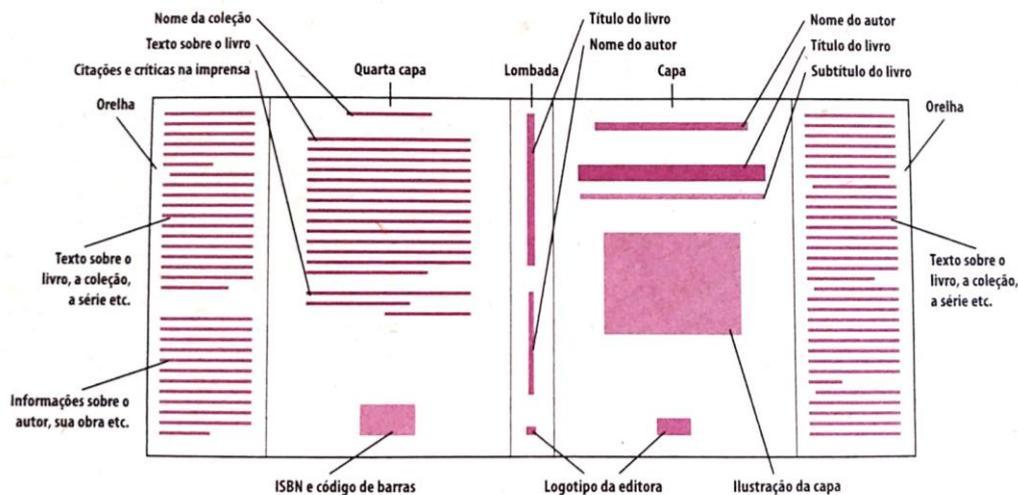
Tendo isso em vista, as publicações do diplomata possuem características pontuais que poderiam ser encaixadas nessa dinâmica, como os índices ilustrados de *Primeiras histórias*, o jogo com o índice e os prefácios escondidos em *Tutaméia*, os mapas enigmáticos nas orelhas de *Grande Sertão: Veredas* e a disposição curiosamente teatral das ilustrações de capa e contracapa dos livros autônomos de *Corpo de baile*, que nos fazem pensar em uma publicação editorial construída quase como uma escultura (CARVALHO; FREITAS, 2021).

No entanto, a primeira impressão é de que essas obras acabam por obedecer a uma estrutura comum e, como apontado por Haroldo de Campos, de um grafismo acadêmico. Sendo assim, de maneira geral, as obras rosianas não são enquadradas totalmente na categoria de livro-objeto. Apesar disso, nesta dissertação, assim como no artigo *Imagens de um devir animal: entre literatura e ilustração no conto “Conversa de Bois”, de Guimarães Rosa* (CARVALHO; FREITAS, 2021), aventura-se realizar essa aproximação conceitual devido à preocupação do autor com o processo de diagramação, construção material e ilustração de seus livros, que, de acordo com a pesquisa de Rowland (2011b), aproximam as obras a um objeto de arte em diversos níveis da sua construção material.

Segundo Clara Rowland, a perspectiva que coloca em contraponto a tradicionalidade/regionalidade do formato e a escritura revolucionária é responsável por invisibilizar, além do problema do livro, a sua própria dimensão de “artefato”, consolidada ao longo dos anos e das reimpressões de todas as edições (ROWLAND, 2011b). Essas observações levam ao que a pesquisadora assinala como o caminho em que “o problema da ilustração em Rosa ajuda assim a perceber, noutra plano, o que está em causa na supressão da escrita como materialidade e do livro como objeto” (ROWLAND, 2011b, p. 155).

Seguindo os apontamentos de Rowland sobre a forma do livro rosiano, a discussão empreendida se volta, justamente, para os elementos de configuração da obra do escritor para entender o problema das ilustrações também nesta, e a partir desta, dimensão. Foca-se, com

isso, na primeira camada da organização editorial descrita por Camara, ou seja, nos elementos externos do livro, e, mais especificamente, nas ilustrações que figuram nas capas, lombadas e contracapas. Espaços mencionados por Clara Rowland (2011b) em diversas ocasiões como parte daquilo que constitui o limiar do livro rosiano, pelo qual se estabelece a moldura – desenhada de diferentes maneiras em cada um dos livros, mas mantendo como uma constante a presença de ilustrações – que cela os seus limites e, ao mesmo tempo, desestabiliza suas próprias referências.



**Fig. 5.** Tomás Martins, *sem título*, 2009. Principais elementos paratextuais na parte exterior do livro. Fonte: GENETTE, 2009.

Para além da problemática abordada por Hansen, que coloca em evidência a definição do livro por meio dos seus processos de leitura, e das noções mais básicas que atrelam o conceito de livro a um texto ou uma sequência textual, é nesse espaço limiar que Genette (2009) se debruça ao lembrar que mesmo a dimensão simbólica e mágica do livro e seu texto necessitam de um suporte e de uma estrutura para estabelecer uma comunicação que possa mediar o texto da obra autoral e seus demais elementos com o leitor – assim como com o contexto que permeia a construção do livro e sua leitura em diversas épocas e culturas. Esses recursos de leitura e suporte são chamados de paratextos, ou peritextos, conforme nomenclatura abordada por Genette<sup>11</sup> (Fig. 5).

<sup>11</sup> No livro sobre *Paratextos editoriais*, Gérard Genette (2009) elabora um conceito amplo de paratexto, que podem ser localizados tanto a parte exterior do livro quanto o seu interior, chegando a englobar até mesmo os fatos e materiais que se colocam fora do objeto e de seu conteúdo, como contextos e outras manifestações escritas ou históricas-factuais que, de alguma maneira, auxiliam, direcionam e/ou transformam a experiência de leitura. Recuperando a noção de perigrafia, o autor nomeia de *peritexto* as mensagens paratextuais materializadas no corpo do livro, que ocupam necessariamente um *lugar*, em torno do texto (título, prefácio, posfácio etc.) ou em seus interstícios (títulos de capítulos, notas etc.). Os elementos com valor paratextuais que se identificam fora do espaço

Apesar de ser enfático ao dizer que os paratextos são, necessariamente um *texto*, o autor explica que essa delimitação, voltada para a discussão que desenrola em seu trabalho, é especialmente metodológica, apontando a possibilidade de ocorrerem as manifestações com “valor paratextual”, que podem se apresentar de três principais formas: a icônica, ou seja, as ilustrações e fotografias; a material, que trata de questões de escolha tipográfica ou de design, por exemplo; e a factual, um conceito mais amplo que envolve todo o contexto em volta de uma obra, mas que não vamos abordar aqui.

Antes de especificar essa delimitação mais rigorosa, Gérard Genette afirma que os elementos que acompanham o texto podem ser verbais ou não, além de dificilmente receberem a explicitação se devem ser considerados parte desse conteúdo textual – incerteza que, inclusive, é tema de estudos sobre a forma material da obra rosiana, como o de Clara Rowland.

Ainda que haja essa indeterminação, o autor relembra que é adequado afirmar que um título, um prefácio, ou ilustrações, cercam e prolongam o texto “exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais amplo: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo” (GENETTE, 2009, p. 9).

Assim, sem tirar os traços ilustrados de foco, esta pesquisa procura, ainda, explorar a discussão acerca dos elementos paratextuais que contribuem para o movimento de apresentar, tornar material (presente) e criar a unidade ao livro rosiano enquanto objeto que se utiliza, também, de elementos iconográficos para tornar-se um livro (ou vários). Mas quais concepções de livro pode-se atribuir às publicações de Rosa?

Para pensar essa questão, é aprofundada a ideia sugerida por Fagundes (2003; 2010) sobre a importância da dimensão do livro na obra de Guimarães Rosa a partir da pesquisa de Clara Rowland (2011b). A autora supera a visão sobre esse tipo de publicação editorial como um produto literário e comunicacional que se utiliza de linguagem verbal e não-verbal, chamando atenção para uma estrutura mais complexa imbricada no projeto de livro rosiano, para além do texto escrito e ilustrado. Segundo ela, todas as partes que compõem os livros do escritor mineiro (capa, índice, paratextos, orelhas, epígrafes tanto escritas quanto visuais etc.) “são espaços calculados e densamente povoados de elementos determinantes para a construção do conjunto” (ROWLAND, 2011a, p. 460).

Por esse motivo, antes de entrar na discussão que esmiúça a trajetória da ilustração e levanta as principais teorizações sobre a prática, optou-se por trazer o entendimento sobre os

---

material do livro são chamados por Genette de *epitexto*, englobando tanto conteúdos de circulação midiática (como entrevistas e conversas) quanto formas de comunicação privadas (correspondências, diários íntimos etc.). Assim, de maneira geral, o autor inscreve a seguinte fórmula: *paratexto* = *peritexto* + *epitexto*.

traços e o livro do ponto de vista comunicacional, e, mais especificamente, da comunicação visual. Mas não somente. Como já indicado anteriormente, o *pensamento expresso em superfície* estudado aqui envolve muitos mecanismos ligados à composição do livro, como o design editorial, que também tem seus alicerces na disciplina da comunicação visual.

Convém, dessa maneira, delinear uma breve discussão sobre qual ou quais noções de Comunicação devem ser evocadas para pensar o livro rosiano e desdobradas ao longo deste trabalho, assim como seus pontos de contato com áreas do conhecimento igualmente importantes para a construção teórica do objeto – como a arte, o design e a literatura. Como visto na primeira parte deste capítulo, essa faceta multidisciplinar da imagem é intrínseca a ela, ganhando mais força com o estabelecimento de certa *virada pictórica*, evidenciando as complexas estruturas e relações que a permeiam, tornando-a, ao mesmo tempo um “ponto singular de fricção e desassossego que atravessa transversalmente uma grande variedade de campos de investigação intelectual”<sup>12</sup> (MITCHELL, 2009, p. 21).

Como sugerido anteriormente, o ponto de partida para o entrelaçamento desses saberes é apontado pela forma dos livros de Guimarães Rosa. A partir da análise sobre a construção do livro rosiano, Rowland (2011b) chama atenção para um **movimento comunicacional de resistência** que se manifesta em sua forma narrativa. Ao falar especificamente sobre *Tutameia* (1967), a pesquisadora busca em Barthes o termo para uma espécie de descrição dessa dinâmica, que, de acordo com o entendimento construído aqui, também está presente nos demais livros do autor – mesmo que apareça em níveis diferentes em cada uma das publicações. Rowland aproxima o caráter de “resistência ao fim” identificado nas obras escritas e editadas por Rosa ao que o filósofo chama de livro *recessivo*.

Barthes escreve sobre a construção narrativa do próprio texto no subtítulo “o livro do Eu” – frase que apresenta uma correspondência curiosa com o trecho da fala de Rosa ao dizer que “os livros são como eu sou” (ROSA, 2003, p. 57), retomando, também, a ideia de sacramento de Vieira, que atrela a autoria do livro à partilha de sua dimensão simbólica e estética. No fragmento, o teórico francês afirma que, apesar do aparente fluxo que a narrativa e as suas argumentações tomam, ele constrói um livro que duvida e resiste às suas próprias ideias sobre o mundo, “é um livro *recessivo* (que recua, mas que também talvez tome recuo)” (BARTHES, 1975, p. 144). O termo *recessivo*, para Barthes, reside justamente no movimento

---

<sup>12</sup> “[...] *las imágenes (pictures) constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual*” (MITCHELL, 2009, p. 21). Tradução minha.

de ida e volta dentro da própria narrativa, apontando para uma abertura do entendimento do ensaio como um “quase romance”, no qual o próprio filósofo seria um personagem fictício.

A noção de livro *recessivo*, que resiste ao fim e questiona as próprias estruturas, pode ser, então, aproximada da ideia de comunicação discutida por Castro e Dravet (2014). Ao apresentarem a proposta de resgatar o elo da poesia enquanto conhecimento e na busca por uma filosofia da comunicação, os autores recorrem à noção de Aberto como possibilidade de desestabilização e reconfiguração dos saberes que envolvem esse campo de conhecimento. Para eles, a importância de se pensar poeticamente reside no poder em “efetuar uma inversão no movimento de construção lógica do raciocínio, permitindo que a indefinição, a ambiguidade ou o paradoxo permaneçam por mais tempo e abram os campos da cognição por meio do sensível” (CASTRO; DRAVET, 2014, p. 74).

Os pesquisadores reforçam que é *no* e *pelo* Aberto que essa inversão pode ocorrer por conta da sua natureza de *indeterminação*, a qual, segundo eles, é um dos elementos que possibilitam a “força de criação”. Além de um caminho metodológico pertinente para esta pesquisa, a abertura para a instabilidade dos conceitos e sentidos permite a reflexão sobre os temas discutidos e, posteriormente, a possibilidade de conexão das diferentes áreas que atravessam o objeto. De maneira geral,

Duas ideias-chaves decorrem da noção de sistema Aberto: primeiro, que **as leis de organização e de manutenção do sistema advêm não do equilíbrio, mas do desequilíbrio**. A segunda ideia é a de que, para compreender o sistema, devemos procurar as razões não apenas no próprio sistema, mas também nas suas conexões. A realidade do existir está tanto no elo do existir consigo e com o Aberto quanto na distinção acerca deles. **O Aberto implica o indeterminado, o risco, a conexão flexível**. O fechado envolve a autonomia, a segurança, a conexão rígida. O *princípio com* – em suas conexões flexíveis – possibilita trocas materiais / energéticas; organizacionais / informacionais e sapienciais / espirituais com o Aberto. (CASTRO; DRAVET, 2014, p. 94, grifo meu).

Fundamentado a partir da lógica do pensamento complexo e enquanto força que “possui e propicia conexão”, o *princípio com* mencionado no trecho em destaque é entendido como o “elemento de base que gera o padrão das interações, o que determina a estrutura ou o modelo e, ao mesmo tempo, o que resulta do processo em questão. É, assim, causa e efeito” (CASTRO; DRAVET, 2014, p. 37). Desse modo, o entendimento sobre o Aberto se entrelaça com a noção de livro mais próxima da obra rosiana, ou seja, em uma construção *recessiva* e instável, na medida em que ambos demandam o risco e o caos para alargar as fronteiras da razão e da forma rígida, desencadeando processos de criação.

À despeito da forma convencional de apresentação geral de seus livros, a *indeterminação* ou a instalação do caos a partir da comunicação é uma dinâmica já apontada por Rowland na construção narrativa das publicações escritas e editadas por Guimarães Rosa, sobretudo nos movimentos de reinicialização dos trajetos – ou dos recados, como em “O recado do morro” – que indicam a resistência à chegada da mensagem ao seu destinatário – ou seu ponto final (ROWLAND, 2011b). Esses elementos se tornam, então, campo aberto para que as conexões *no e a partir do princípio com* aconteçam. Semelhantemente a uma folha em branco à espera dos traços, espaço no qual é possível o cruzamento entre as linhas do desenho como artifício de manifestação da desordem do pensamento ou da desestabilização de certa temporalidade da escrita com a delimitação de suas partes em uma dimensão espacial.

O alargamento e embaçamento das fronteiras, quando pensados segundo os escritos de Deleuze e Guattari (1997), são também propiciadores de um movimento novo, de criação e perturbação das direções: o *devenir*. A imagem que ilustra o livro, então, pode ser apreendida dentro dos diversos processos em *devenir* inscritos em uma obra, desde a sua concepção, forjada nas mãos dos feiticeiros (escritores), segundo a terminologia utilizada pelos autores, até os processos desencadeados a partir de sua leitura, em que o próprio leitor está sujeito a ser capturado pelas forças desestabilizadoras da literatura e de suas imagens.

Um dos pontos do trabalho de Rowland é justamente a instabilidade que a narrativa rosiana assume ao escolher uma forma comunicacional aberta frente às aparentes demarcações de sua materialidade. É nesse espaço indeterminado, de “oposição entre abertura e fechamento”, que reside a poética da narração tecida por Guimarães Rosa, reverberando, de acordo com a autora, em correspondências no espaço gráfico do livro (ROWLAND, 2011b).

A pesquisadora reforça que o desejo e a impossibilidade do fim da escrita entram em conflito com o corpo da obra, enquanto objeto emoldurado, finito e enclausurado pelas limitações dos seus elementos além-texto – cujas fronteiras são, de certa forma, demarcadas pelas capas e contracapas. É nessa tensão entre os limites de texto e de livro que se constrói o próprio livro rosiano como um todo, fazendo com que, ao longo este estudo, seja importante apresentar as impressões de Rowland sobre o papel desempenhado pelas ilustrações neste jogo comunicacional, para, então, compreender melhor o lugar delas, tanto na unidade de cada obra quanto nas suas conexões dentro da totalidade do projeto rosiano de literatura.

### 2.3 Iluminações e outras imagens do livro

É possível pensar em como papel e pele se confundem no ato de preencher o espaço em branco e construir (ou destruir) uma narrativa. Baitello Júnior (2018) aponta para a raiz em comum das palavras escrever, escavar e escarificar. Todas elas derivam do indo-europeu *sker*, que é, também, da mesma origem de a “carne” (cortada) e a “cerne”. As origens da escrita são ligadas desde a sua etimologia ao livro, o ato da escarificação e rasura de uma superfície, seja ela a carne (a pele que originava alguns pergaminhos antigos) ou a cerne da madeira (matéria-prima dos primeiros códices), fazendo referência ao início do ato de tracejar em um suporte específico (BARBIER, 2008).

“A escrita é a irmã da carne e das entranhas” (BAITELLO JÚNIOR, 2018, p. 20). A escrita se delinea, ainda, pelas formas, pelas linhas, por desenhos que podem, também, apontar mais para as lacunas de uma memória do que para seu registro. Escavar e escarificar são, ao mesmo tempo, atos de busca, descoberta e encobrimento. Talvez por isso Riobaldo recorra ao debuxo no papel, como visto na epígrafe de nossa introdução, em uma tentativa de explicar as coordenadas precisas do local da grande guerra que lhe desvelou um mistério ao mesmo tempo em que lhe tomou o amor. Preencher o papel, escavar, lembrar e esquecer.

Nesse sentido, de maneira ampla, sabe-se que, a partir da lógica de abertura e resistência do livro rosiano a si mesmo, as ilustrações das publicações de Guimarães Rosa se empenham em um movimento duplo em revelar e encobrir a narrativa textual criada pelo autor – movimento esse característico, também, da interação entre palavra e imagem nos livros com ilustração e, mais fortemente, nos livros ilustrados, segundo pesquisadoras como Linden (2018) e Nikolajeva e Scott (2011). Esse jogo é ligado à própria palavra “ilustrar”, considerando o que Baitello Júnior nos lembra sobre as relações entre o vínculo ancestral do homem com a luz – no significado de “esclarecimento” e “inteligibilidade” – e as palavras “ilustre” e “ilustrar”.

A raiz mais antiga desses termos, segundo o teórico, vem do indo-europeu *leuk* (luz, esplendor), que origina o grego *leukos* (branco), como também o anglo-saxão *leoht* (luz) e o latim *lux* (luz) (BAITELLO JÚNIOR, 2008). Assim, ilustrar, em sua origem, é jogar luz sobre algo, tornar claro e conhecido. Os ilustradores que escrevem sobre esse tema também associam a prática de ilustrar à raiz de sua palavra: “Luz é a essência e a origem da palavra ilustração. A ilustração é, portanto, uma via de esclarecimento iluminada pela imaginação” (CAVALCANTE, 2010, p. 59). Na bibliografia especializada que sustenta esta pesquisa, o foco dessa iluminação é a palavra escrita, o texto. Mas o ato de iluminar, por meio dos traços ou não, produz, invariavelmente, as sombras – e, em alguns casos, até a cegueira (DERRIDA, 2010).

O que faz sentido quando se recorda, mais uma vez, das capas dos livros rosianos, nas quais pode-se notar as ilustrações desempenhando um lugar importante nesse jogo entre o mostrar e o encobrir, o iluminar e o produzir sombras, ao incorporarem recursos de apresentação visual que evocam esses paradoxos. Além de marcar, quando presente na capa, a primeira impressão que se tem de um livro, a ilustração literária pode assumir uma série de significados – e, entendendo quem foi Guimarães Rosa, ela certamente pode engajar diversas interpretações e possibilidades relacionais.

Ao falar de função da imagem, Martine Joly (1996) aponta seu uso como uma ferramenta de expressão e de comunicação. Segundo a pesquisadora, enquanto linguagem, expressiva ou comunicativa, uma imagem pode ser considerada mensagem, que, em geral, comunica *algo* para *alguém*. Essa comunicação, que pode ser identificada a partir da relação entre a ilustração e o texto que ela ilumina, é, de acordo com Pereira (2008b) sempre circunstancial, tendo-se que considerar os “fatores particulares do encontro entre as duas linguagens”. Nessa relação, é possível compreender melhor o seu conteúdo e, dessa maneira, os seus significados. Mas não sem antes considerar a natureza dessa prática e as suas relações de sentido dentro do livro – ilustrado ou não.

Quando se pensa no ato de escarificar uma superfície por meio do traço, é importante destacar que as relações entre as diferentes maneiras de inscrever a linha em uma folha em branco se complexificaram ao longo dos tempos, tornando possível que o traço icônico chegasse ao traço representativo, por meio das letras e das palavras. Essa trajetória desde linha do desenho até a sua convergência em alfabeto é abordada por Flusser (2007) para falar do desenvolvimento dos pensamentos expressos em superfície e em linha, o que neste trabalho aponta para a noção de que a imagem está presente em diversos níveis comunicacionais, incluindo aqueles que o senso comum considera exclusivamente textual, sem levar em conta as implicações do imaginário, da história e da estética atrelada ao ato imaginativo e artificial que é a leitura, conforme nos conta Hansen (2019) ao pensar o que é um livro.

Além disso, a perspectiva de Flusser alia a estética do objeto à sua materialidade, antes de falar sobre a imaterialidade atrelada aos meios que surgem em seu contemporâneo. Nesse sentido, a visão flusseriana sobre as superfícies pressupõe não somente o olhar fenomenológico ou semiótico que se direciona para a coisa estudada, mas também leva em consideração sua construção material, seu desenho, ou seja, o design – meio, ou técnica, pelo qual as linhas e as superfícies são colocados em relação no âmbito de uma publicação editorial, por exemplo.

É nessa dinâmica que se desenrola o estudo destas páginas, aliando as impressões estéticas acerca das ilustrações à sua própria dimensão material e à construção de seu suporte –

o livro. O que não é uma perspectiva nova. Cavalcante (2010) fala sobre essa abordagem ao explicar o que é chamado de *design pictórico*<sup>13</sup>, que se caracteriza justamente pelo encontro entre as artes visuais, o design gráfico e a ilustração. Apesar de um certo distanciamento da real aplicação deste conceito ao objeto desta pesquisa, há de se considerar as suas influências sobre a criação de publicações editoriais nas décadas de 1950 e, sobretudo, de 1960 no Brasil – repercussões a serem discutidas de forma mais aprofundada no segundo capítulo deste trabalho.

Os impactos do *design pictórico* foram fundamentais para o desenvolvimento das artes visuais aplicadas em meados do século XX, com influências sobretudo em publicações como revistas e cartazes, mas reverberando em meios mais tradicionais como o livro. Na estrutura do dessas publicações editoriais, as formas de delineamento da realidade pela linha ou pelas superfícies podem ser combinadas de diversas maneiras, tendo a ilustração como forma de lançar luz às imagens mentais apreendidas no ato de leitura, numa ligação íntima e, ao mesmo tempo, difusa entre texto escrito e imagem. Essa associação, no entanto, pode ser configurada de diversas formas, inclusive pela sua inexistência, pela contradição ou até mesmo pela anulação de ambas as “narrativas” (LINDEN, 2018). Dessa maneira, recorre-se novamente aos primeiros parágrafos deste capítulo, nos quais é pensado a relação entre as duas formas de pensamento (*linha e superfície*), mas agora a partir do entendimento e da estrutura do livro enquanto suporte dessa dinâmica.

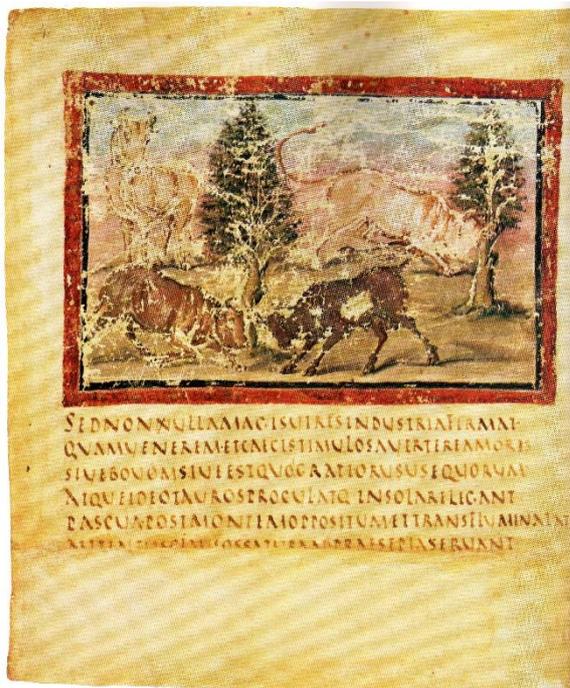
Longe da pretensão de realizar um extenso apanhado histórico sobre a prática, este trabalho quer discutir brevemente o lugar da ilustração em uma obra literária, para, então, entender como essa dinâmica ocorre nos casos estudados. Antes mesmo da invenção de Gutenberg, os livros eram feitos manualmente, texto e desenhos, lembra o escritor e ilustrador brasileiro Ricardo Azevedo (2021). Nesse sentido, de acordo com Pereira (2008b), existem pelo menos duas formas de abordar o surgimento da ilustração literária: a primeira delas se refere aos autores que ligam a origem da prática ao desenvolvimento da prensa no século XV e, conseqüentemente, da proliferação das publicações impressas (desde os folhetos avulsos, reproduzidos pela técnica da xilogravura<sup>14</sup>, até a difusão de livros ilustrados propriamente ditos); já a segunda forma tem como base os historiadores que consideram as *iluminuras* medievais o marco do surgimento da arte ilustrativa ocidental, enquanto consequência do que seria um desenvolvimento da miniatura, como eram chamados os desenhos no manuscrito iluminado (PEREIRA, 2008b).

---

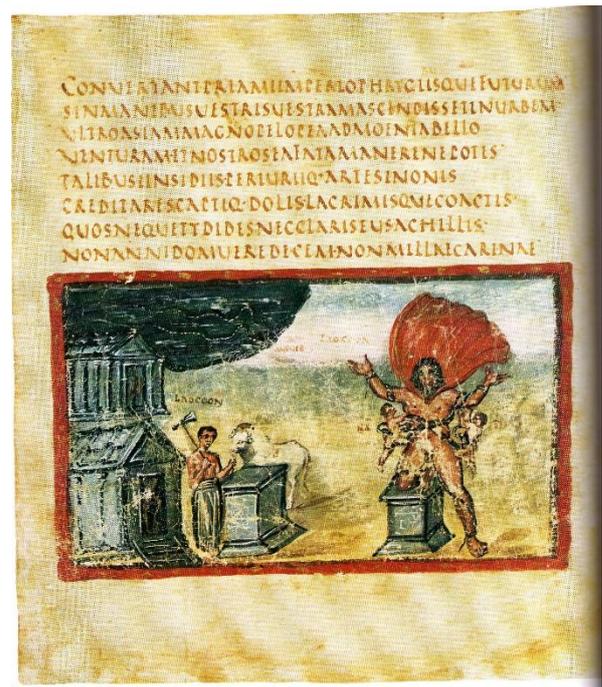
<sup>13</sup> Definido como “o design gráfico que agrega elementos das artes visuais e da ilustração constituindo -se como um tipo de design holístico com ênfase na expressão e na comunicação visual” (CAVALCANTE, 2010, p. 28).

<sup>14</sup> Técnica de reprodução com entalhe na madeira (alto relevo).

Frederic Barbier faz questão de lembrar que a *iluminura* foi um elemento essencial de numerosos manuscritos da Antiguidade e fazia parte de um domínio altamente especializado, com uma sequência muito específica de operações organizadas pelo artista principal no ateliê em que seriam feitas. Os desenhos eram traçados geralmente com grafites, podendo passar por processos de coloração. A imagem correspondia a funções de decoração e de informação, sendo que esta última poderia “fazer apelo às construções simbólicas” (BARBIER, 2008, p. 67).



**Fig. 6:** Desconhecido. *Le combat de taureaux*, Livro III, v. 209-214 dos *Géorgiques*. Iluminuras sobre pergaminho, 21,9x19,6cm. Biblioteca Apostólica do Vaticano, Vaticano.



**Fig. 7:** Desconhecido, *La mort du Laocoon*, Canção II de *L'Énéide*. Iluminuras sobre pergaminho. Biblioteca Apostólica do Vaticano, Vaticano.

De acordo com Barbier (2008), as ilustrações de livros mais antigas registradas até hoje são os *volumina*, do século II, que portavam sobretudo tratados científicos, com a escassa existência de textos literários. Nessa época, a estrutura material do *volumen* fazia ser comum as imagens inseridas nas colunas de escrita, modelo que foi transposto para os códices na Baixa Antiguidade. O *Virgile du Vatican*, do final do século IV, por exemplo, apresentava pinturas em quadros geométricos nas mesmas páginas em que se encontravam as passagens de referência (Fig. 6 e 7). Havia também as ilustrações de página inteira, que ocupavam a superfície do papel de maneira semelhante à disposição do texto justificado. Nos livros da Antiguidade eram comuns, também, as iniciais decorativas, que poderiam ser diferenciadas pelo tamanho,

ornamento ou cores, como também mostrarem uma cena inteira desenhada ao redor da primeira letra do texto – chamada de inicial historiada (BARBIER, 2008).

Abordando uma perspectiva da Antiguidade mais voltada para o oriente, se destacam as ilustrações bizantinas. Elas foram um resultado criado a partir da conjunção de diferentes influências, como as reverberações da Antiguidade clássica, principalmente o helenismo, mas, também, do cristianismo primitivo, com impactos, ainda, das tradições sírias e persas (BARBIER, 2008). Segundo Barbier, os dois principais tipos eram as que retomavam o modelo das cenas antigas, com adaptações aos assuntos cristãos e as que apresentavam retratos de um ou vários personagens. No século IX, houve um certo desaparecimento de todas as imagens não decorativas em contraponto com o avanço das artes do livro proporcionados pelo advento do império macedônico em 867 (BARBIER, 2008).

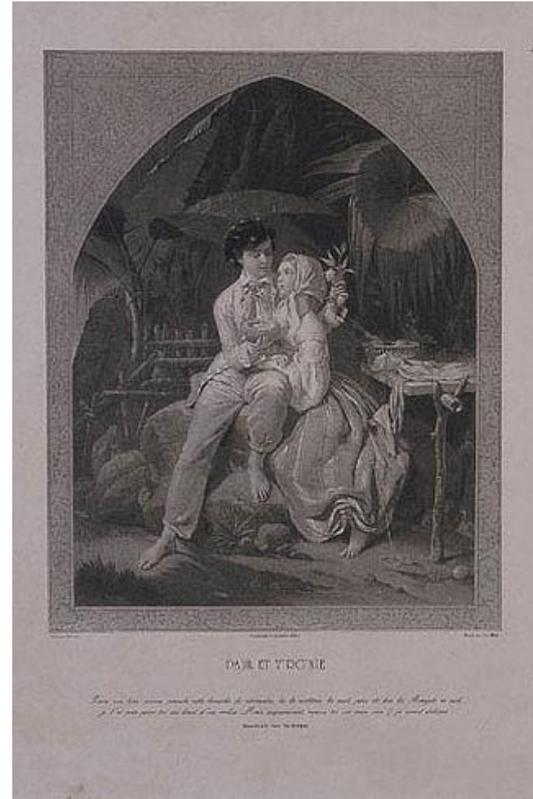
Realizando um pequeno salto temporal, pode-se abordar um pouco do segundo marco para o desenvolvimento da ilustração no livro: o século industrial. De acordo com Barbier (2008), o período é dominado pelo conceito de inovação (procedimentos, produtos, modelos e práticas de consumo). Na área da imagem, alguns avanços tecnológicos são importantes, como o desenvolvimento da técnica da matriz de madeira gravada em relevo por volta de 1700, que permitiu um retorno “espetacular” da xilogravura, segundo ele. A técnica consiste em gravar em talho doce e de modo perpendicular às fibras dos blocos de fundo duro, aliando a extrema fineza do desenho à solidez do suporte. Dessa forma, imagem e texto puderam ser gravados em um só tempo. No mesmo período, a técnica também passou a ser utilizada em placas de metais.

A litografia, desenvolvida em 1796, também somou expertise na produção de imagens. Se trata da reprodução com matriz em pedra calcária, na qual o artista faz o desenho com grafite. Barbier afirma que o sistema é vantajoso por conta da leveza em sua utilização e por dispensar a intervenção do gravador, que até então era obrigatória (BARBIER, 2008).

Tanto a litografia quanto a prancha em madeira ou aço eram muito apreciadas pelos artistas da escola romântica (Fig. 8 e 9). Era comum que as diferentes técnicas de ilustrações fossem usadas em um mesmo livro, como ocorre no exemplo citado por Barbier em *Paul et Virginie* (Henri Curmer, 1838). Em 1868, a litografia é substituída, depois de muitas tentativas, pela zincografia, uma técnica próxima à litografia, mas com a placa de zinco como matriz que poderia ser tratada para obtenção de um clichê em relevo (BARBIER, 2008).



**Fig. 8:** T. Johannot; Meissonier, Iasbey; P. Huet. Frontispício de *Paul et Virginie*, 1838. Gravura em madeira.



**Fig. 9:** Pierre-August Lamy, litografia, gravura de Jean-Alexandre Allais para *Paul et Virginie*.

Mesmo com o avanço tecnológico e a grande facilidade para reprodução das imagens na página dos livros a partir desse período, Pereira (2008b) destaca, ainda, as divergências em relação à presença de imagens nas publicações, levando em consideração correntes que ou lutavam firmemente contra a presença das ilustrações nas obras – temendo que seu *status* superasse o texto literário – ou valorizavam a imagem no livro ao ponto de já ser esperado ansiosamente que as obras fossem ilustradas – concretizando parcialmente o medo e solidificando a aversão dos aptos à primeira corrente descrita (PEREIRA, 2008b).

Para exemplificar essa situação, pode-se citar a anedota que Azevedo (2021) apresenta acerca do ilustrador rechaçado por Franz Kafka após ter desenhado uma espécie de homem-inseto como sugestão para a capa de seu famoso romance, *A metamorfose*. O escritor teria ficado indignado com a figura, fazendo com que o ilustrador se perguntasse o porquê de um livro sobre um homem que se transformou em um inseto não poderia ter o desenho de um homem transformado em um inseto.

Acontecimento semelhante ao que conta o gravurista Poty Lazzarotto sobre as ilustrações para o conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, em *Sagarana*. Rosa descartou prontamente o desenho que remetia ao duelo final. “[...] Eu tinha feito a luta dos dois, tudo

furado de faca, e ele vetou. Não quis mostrar a vingança deles na cara, assim, na brutalidade. Não quis, não” (LAZZAROTTO *apud* COSTA, 2006, p. 57). A partir de histórias como essas é que Azevedo pensa a complexidade do ato de ilustrar uma obra. Segundo ele, o ilustrador é um artista e a ilustração é apenas uma das muitas interpretações possíveis para o texto.

A dificuldade em estabelecer critérios objetivos na determinação de qual imagem seria melhor para o conteúdo literário a que se refere ou que acompanha é uma das grandes discussões que envolvem o pensamento sobre ilustração literária e não são poucos os relatos de escritores totalmente aversos à presença de imagens em seus livros. Como apontado anteriormente, Pereira (2008b) conta que a discussão sobre a ilustração na obra literária vem de muito tempo, tendo uma provável explicação quanto a seu rechaço, por algumas correntes mais puristas, ligadas ao preconceito generalizado que a prática sofreu em tempos anteriores à era vitoriana, quando a ilustração era tida como uma arte secundária justamente por ter “origem” no texto.

Alberto Manguel também trata sobre o tema ao falar da imagem como narrativa, e, na perspectiva literária, cita um outro caso, com Gustave Flaubert sendo irremediavelmente contrário a que as imagens pictóricas acompanhassem suas obras por achar que elas, um “reles desenho”, reduzem o universal ao singular (MANGUEL, 2001). Argumento que é refutado pelo teórico argentino por conta de sua segregação inflexível. Depois disso, Manguel faz questão de destacar a diferença espacial e temporal na leitura e apreensão das duas linguagens, lembrando que uma gera a outra em um movimento contínuo.

As imagens nos fornecem, ao contrário do texto, uma visão imediata e instantânea em uma superfície. É possível captar de uma só vez toda a fotografia, desenho ou pintura com o olhar, ao contrário de como ocorre no texto em linha, que pode ter somente uma parte sua apreendida, em um recorte narrativo-temporal, e que se estende para além das molduras do suporte em que está inscrito ao longo da leitura (MANGUEL, 2001). Talvez por conta dessa primeira impressão totalizante da imagem é que Rosa tenha vetado o desenho de Poty, que, da maneira como foi criado, se mostrava um desvelamento óbvio e prematuro do conteúdo textual. Hipótese que nos faz pensar sobre o caráter longe de descritivo, mas mais metafórico e até mesmo metonímico encontrado nas imagens que acompanham os textos rosianos.

O movimento de alimentação mútua entre palavra e imagem descrito por Manguel é chamado por ele de tradução. De acordo com o autor, tanto imagens quanto histórias nos formam e nos informam,

a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma

linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência (MANGUEL, 2001, p. 21).

As palavras que se transformam em imagens, como geralmente ocorre nos livros ilustrados enquanto produto literário, passam a ser, conforme disse Azevedo, uma interpretação possível, baseada nas vivências e visões de mundo do ilustrador – ou do autor, também, quando este participa ativamente do processo de criação desses desenhos. Pereira (2008b) é uma das pesquisadoras que aborda a questão da imagem na literatura sob o prisma da tradução, inferindo que o ato interpretativo se assemelha ao trabalho mesmo de traduzir, uma vez que requer do ilustrador decisões a partir de *critérios seletivos*, “seja na caracterização de uma cena jamais retratada por outro artista que tenha ilustrado a mesma obra, ou na continuação de uma tradição representativa: o ilustrador é intérprete do texto” (PEREIRA, 2008b, p. 5), que, além de tudo isso, deve levar em consideração, entre outros fatores, as tendências do momento cultural em que se desenvolve produto comunicacional. Segundo ela,

A ilustração assemelha-se ao próprio ato de traduzir, não apenas no sentido de que a tradução modifica a experiência de leitura, mas porque, tal como na tradução, o aspecto interpretativo da ilustração relaciona-se à ação de co-agentes ideológicos e/ou poéticos-estéticos influentes em sua própria realização; e que torna questionáveis a forma como esses fatores atuariam na imagem e de quem estariam “a serviço” (PEREIRA, 2008b, p. 5).

Destaca-se, a partir desse trecho, que tanto os critérios de seleção (que determina o caráter metonímico das ilustrações) quanto o agente que determina para qual função as ilustrações da obra rosiana devem apontar é o próprio Guimarães Rosa, já que o mineiro exercia um forte controle editorial sobre os processos de edição de seus livros, desde a escolha do ilustrador até o direcionamento das cenas e figuras que estes deveriam desenvolver sem, por vezes, ao menos ler o texto – a exemplo do que Poty já mencionou em entrevista, ao afirmar que não houve tempo de ler *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, que tiveram, dessa maneira, seus traços totalmente guiados pela conversa de várias horas entre o artista e o escritor (LAZZAROTTO *apud* COSTA, 2006).

Considerando as falas de Azevedo sobre o artista como intérprete do texto, a noção de tradução evocada aqui é, dessa maneira, muito próxima aquela discutida por Haroldo de Campos (1992): uma espécie de criação. A partir da impossibilidade de codificação estética de uma obra literária poética, a tradução fica sendo uma recriação daquela linguagem para uma outra (CAMPOS, 1992). Dentro da categoria estética de criação abordada pelo poeta, “tradução é arte” (CAMPOS, 1992, p. 34), que, conforme Pereira (2008b), leva em consideração tanto a

interpretação do artista quanto o contexto no qual a obra está imersa. E Rosa, assim como fez com os tradutores de suas obras para outras línguas, é participante do processo de tradução de suas palavras para os traços dos artistas escolhidos por ele.

Assim, partir da ideia de tradução, Pereira (2008b) define funções *primordiais* e *secundárias* para a ilustração literária. A *função primordial* se refere ao próprio ato de traduzir o texto, fazendo jus à natureza representativa da imagem. As *funções secundárias*, por sua vez, seriam múltiplas e variáveis, contemplando todos os outros jogos e objetivos que podem ser requeridos da ilustração, dependendo do projeto de narrativa (poético-estética) ou de livro (design-editorial) que ela deva integrar (PEREIRA, 2008b). Entre as principais funções secundárias estão a ideia de “trazer luz”, de “iluminação”, “elucidação” e até a “contradição”, características que são inscritas na origem da própria palavra, como visto anteriormente (PEREIRA, 2008b).

Apesar das acusações de rompimento com a universalidade e da sua ligação com as ideias de iluminação e elucidação, as imagens literárias são descritas por Mitchell como o ambiente em que mais se ousa na “celebração de sua personalidade e vitalidade misteriosas” (MITCHELL, 2015, p. 168), o que ocorre, segundo o autor, provavelmente por conta de que ela não é encarada diretamente. Há a mediação pela linguagem, que, ao contrário de iluminar totalmente a imagem (e o inverso também pode ser válido, na perspectiva imagem-texto), funciona mais como uma máscara que dissimula e envolve em magia e mistério as suas intenções de ser vista. “A aura dessas imagens imaginárias infiltra-se nas relações profissionais e cotidianas com imagens reais” (MITCHELL, 2015, p. 168).

Nesse sentido, antes mesmo da reverberação dessas imagens no cotidiano de seus leitores, sabe-se que o boi, o cavalo, os buritis, os jagunços, os pássaros e os vaqueiros são figuras presentes na infância de Rosa e em seus livros. Nascido em 1908 em Cordisburgo, no interior de Minas Gerais, João Guimarães Rosa tem a palavra como matéria de literatura e o sertão brasileiro como espaço transcrição dessa palavra.

Mas essas imagens, como já apontado com o auxílio de Rowland (2010b), não são unicamente a expressão de uma literatura e de uma estética visual regionalista da qual autores como Haroldo de Campos já rotularam o escritor mineiro. O próprio poeta concretista conta que em certa ocasião Rosa refutou a classificação com muito bom humor. No diálogo, que aconteceu em 1963, JGR ao mesmo tempo em que usa a terceira pessoa para separar o “eu escritor” do “eu que fala” define o próprio estilo como “omelete ecumênico”.

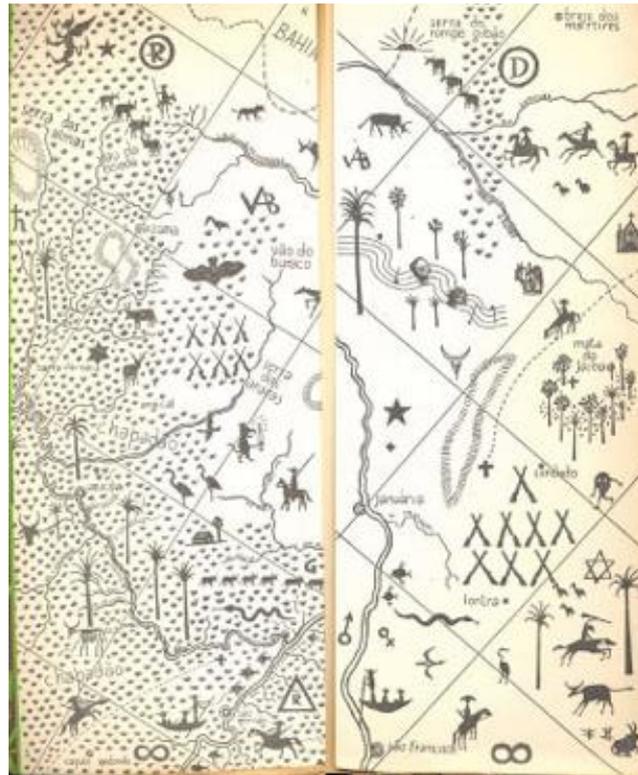
[...] depois que terminava o expediente, Guimarães Rosa mudava de personalidade, e passava a falar dele próprio na terceira pessoa. Mas não por vaidade, era uma espécie de respeito que ele tinha, uma objetivação que ele fazia da própria obra. Ele dizia: ‘O Rosa faz isso, o Rosa faz aquilo’. Então, ele falava: “Dizem que o Rosa é regionalista” – e dava uma risadinha típica dele. “Ah! Eu me divirto muito com isso... **Porque dizem que eu fiz uma paisagem, um crepúsculo mineiro, é um crepúsculo que eu vi na Holanda, misturei com umas coisas que vi em Hamburgo, com coisas de Minas, misturei tudo aquilo e joguei lá – e as pessoas dizem que eu estou fazendo uma cena do interior de Minas, e eu estou fazendo um omelete ecumênico. O Rosa é como uma ostra: projeta o estômago para fora, pega tudo o que havia pegado, de todas as fontes possíveis, e introjeta de novo no estômago, mastiga tudo aquilo e produz o texto.**’ Isso eu achei uma explicação fantástica, eu nunca vi isso em parte alguma, e é a melhor explicação que eu conheço do estilo rosiano, que incorpora todas as coisas (CAMPOS, 1992, p. 53-63, grifo meu).

O “sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 2019, p. 59) porque o trabalho do Rosa-ostra é uma mistura corrente de toda sua experiência de vida e dos imaginários que o formaram – lugares que visitou, livros que leu, histórias que ouviu durante a infância, culturas que estudou, idiomas que aprendeu – para formular uma escrita que tem como protagonista o homem e o espaço sertanejo, mas que universaliza o ser humano. Fazendo uma aproximação com Manoel de Barros, pode-se encontrar uma pista para compreender esse estilo narrativo que, de acordo com a bibliografia levantada nesse trabalho, perpassa as ilustrações. “Eu sou poeta. Poeta é um ser que inventa. **Eu invento o meu pantanal**” (SÓ DEZ, 2009, grifo meu). A partir da fala de Manoel ao retrucar aqueles que classificavam sua escrita como uma descrição das paisagens do pantanal, é possível estabelecer uma relação similar com o sertão construído por Rosa. Tal subversão criativa do espaço é exemplificada imagetivamente – ou traduzida até certo ponto, de acordo com a discussão em Pereira (2008b) – nos mapas que ocupam as orelhas das edições de *Grande sertão: veredas*, nos quais um lugar geográfico real é apropriado e recriado poeticamente, de modo a atender ao efeito da narrativa literária em questão (Fig. 9).

Um dos pensadores-referência sobre o trabalho de Rosa, Antonio Candido atenta para isso no ensaio em que discorreu sobre *Grande sertão: veredas* trazer como resultado “um mundo e um homem diferentes, compostos de elementos que deformou a partir dos modelos reais, consciente ou inconscientemente propostos” (CANDIDO, 2002, p. 122). Assim como o “personagente” que questionava a realidade da própria imagem refletida no espelho em *Primeiras histórias*, Rosa também se desconstruía e reconstruía a fim de perseguir “uma imagem experimental, não uma hipótese imaginária” (ROSA, 2001, p. 125).

Nesse sentido, apesar da existência de críticas às apresentações gráficas que, aparentemente, fogem do caráter experimental e não acompanham a escritura revolucionária do

autor<sup>15</sup>, as ilustrações dos livros de Guimarães Rosa remontam e apontam para uma atmosfera que, assim como a narrativa literária a que se referem, une “o mágico e o lógico” e aproxima “o lendário e o real” (CANDIDO, 2002). É a imagem do diabo delineada próximo às águas da bacia do rio São Francisco. Espaços místicos e fantasiosos percorrendo veredas reais e ao alcance dos dedos que folheiam os mapas geográficos de Minas Gerais e da Bahia (Fig. 10).



**Fig. 10:** Poty, orelhas da 5ª edição de *GS:V*, 1958.

Dessa maneira, pode-se entender que, a partir do movimento descrito pelo Rosa-ostra de apreensão de toda a realidade, mistura e transformação dessa matéria em uma outra “coisa”, essas imagens dialogam com o conceito de *jubilation*, desenvolvido por Roland Barthes. O teórico define *jubilation* como o movimento que desloca de maneira intensa e extrema o *Plaisir de lire* para o *Désir d’Écrire*. “A alegria de ler produtora de escrita é de fato uma outra alegria: é, penso eu, um júbilo, um êxtase, (uma saída de si), uma iluminação”<sup>16</sup> (BARTHES, 2015, p.

<sup>15</sup> Quando Rosa recomenda que Haroldo de Campos que crie suas Galáxias em um livro comum e não com folhas soltas, o poeta disse ter lembrado “das capas ‘convencionais’, do grafismo acadêmico, ‘regionalista’, dos livros de Rosa (tão extraordinariamente revolucionário no seu texto, na sua escritura)” e não ter dado atenção ao colega. Haroldo disse ter repensado a ideia anos depois, após perceber que as folhas soltas não convidavam os leitores ao texto, ao manuseio da obra, sendo “belo como projeto gráfico, mas inibitório como prática de leitura” (ROWLAND, 2011, p. 139).

<sup>16</sup> « *La joie de lire productrice d’écriture est en effet une autre joie : c’est, je pense, une jubilation, une extase (une sortie de soi-même), une illumination* ». Trecho com acesso, em primeira mão, à tradução em andamento do texto original, concedido por Fabrícia Wallace.

243). Considerando que o estado de júbilo que desencadeia o processo criativo também pode transitar entre as linguagens, há de se ponderar as ilustrações da obra rosiana como uma outra forma de “iluminação”, integrantes, também, dessa cadeia de transcrição dentro do projeto artístico desenvolvido por Guimarães Rosa.

Ainda que não seja possível definir exatamente os textos que transformaram um Rosa-leitor em um Rosa-escritor, é plausível considerar a própria leitura de mundo realizada por Rosa como matéria de formação do seu olhar criador. Dessa maneira, os desenhos de capa, criados a partir de sua obra, podem ser interpretados, também, como “iluminação”, conforme sugerido no parágrafo acima. Iluminações e ilustrações, no sentido cruzado entre Baitello Júnior e Barthes. Resultado de um júbilo dos artistas e do próprio Guimarães Rosa a partir de sua obra, traduzindo linguagem literária em linguagem iconográfica.

Assim, levando em consideração o seu suporte e a sua construção, convém, agora, realizar uma discussão sobre os tipos de livro com ilustração e em quais categorias o objeto de estudo poderia ser aproximado, a fim de se alcançar parte dos significados que envolvem as gravuras na obra rosiana. Com isso, serão abordadas, também, as principais formas de apresentação das imagens e suas possíveis relações não somente com o texto, mas também com a unidade do livro – a partir, é claro, de suas partes específicas, como visto anteriormente.

### 2.3.1 Livro com ilustrações não é ilustrado

Mesmo com o entendimento de que, de maneira geral, a ilustração já figurava em objetos e registros anteriores à invenção da escrita, para muitos autores ela surge, da maneira como conhecemos hoje, com o desenvolvimento do manuscrito, fazendo com que a ideia de interdependência entre ilustração e texto seja reforçada (CAVALCANTE, 2010). Tal ponto de vista encontra outras reverberações com a proliferação de estudos sobre o livro ilustrado no mundo, que consideram como foco as relações entre texto e imagem. Trabalhos que, vale dizer, direcionam seus esforços mais especificamente para o livro ilustrado infantil e infanto-juvenil. Abordagem majoritária que revela uma lacuna na pesquisa sobre a temática em geral, criando espaço para se pensar em outros gêneros de livros com ilustração, assim como no lugar da ilustração na literatura e nos projetos de livros voltados para adultos e para o público em geral<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Linden (2018) fala das categorias de livro-ilustrado pensado para público diversificado, com diferentes camadas de leitura e interpretação, podendo cativar e dialogar com o imaginário tanto da criança e do adolescente, quanto do adulto. Mas o termo usado aqui refere-se a categorias mais gerais, que não abarquem o público infantil.

Dessa maneira, este trabalho traz alguns dos conceitos e categorias de análise e classificação das imagens no livro ilustrado infantil para pensar um objeto diferente, aliando a isso as discussões sobre imagem que sejam pertinentes para a temática desenrolada. Uma primeira e importante classificação a ser mencionada se refere às diferenças entre o *livro ilustrado* e o *livro com ilustração*<sup>18</sup>. De forma ampla, o livro ilustrado é aquele que combina a linguagem verbal com a linguagem não-verbal. As categorizações especializadas ressaltam que, para ser chamado de *livro ilustrado* o foco da publicação deve ser as próprias ilustrações e seu caráter narrativo e sequencial (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). Linden (2018) chega a afirmar que o texto escrito no livro ilustrado, inclusive, pode ser até mesmo ausente – fazendo com que ele passe a ser chamado, no Brasil, de *livro-imagem*.

Enquanto objeto artificial (HANSEN, 2019), o livro é construído a partir da aplicação de uma série de técnicas e processos intelectuais de modo a combinar os diferentes elementos que o compõem. Este pode ser compreendido como o trabalho do design gráfico nesse objeto, que, combinando princípios de comunicação com elementos das artes visuais e o texto, pode oferecer, se bem executado, excelentes e completas experiências literárias, e, quando direcionado para um trabalho estético mais apurado, podem se revelar verdadeiros objetos de arte. Mas, conforme aponta Cavalcante (2010), as categorias de livros ilustrados ou com ilustrações acabam por figurar, dentro da hierarquia mencionada por Hansen (2019), fora dos limites das obras consideradas sérias.

Isso ocorre por conta da ideia generalizada de que ilustração está diretamente ligada à função de ornamento e enfeite ou associada, no caso do livro infantil, a funções pedagógicas e educativas (CAVALCANTE, 2010). Desse modo, o número ainda tímido de estudos que focam no pensamento visual pictórico na obra de Guimarães Rosa pode ser explicado para além do que já foi apontado por Rowland, ao discutir as impressões que fazem ilustrações e capas rosianas serem imediatamente ligadas a um reforço “academicista” e convencional da estética e da temática de sertão.

Ao nos atentarmos para as definições, os livros de JGR, apesar de apresentarem ilustrações importantes ao longo de suas edições, não são considerados livros ilustrados. Nem mesmo *Sagarana* – que a partir de sua quinta edição ganhou em seu miolo vários desenhos de Poty Lazzarotto –, uma vez que a articulação entre texto e imagem não é organizada de modo

---

<sup>18</sup> Em seu livro, as autoras apresentam nomes como o de Joseph H. Schwarcz, que não delineiam diferenças substanciais entre *livros ilustrados* e *livros com ilustração*. No entanto, com base nas principais referências em estudos sobre livros ilustrados no Brasil, como também na própria escolha de abordagem das pesquisadoras, optou-se por usar a classificação que marca as diferenças entre os dois tipos de publicação por considerar-se importante para análise da dinâmica entre as partes do livro, inclusive a verbal e a não-verbal.

a dar destaque para as ilustrações, além de o conteúdo escrito, que já existia muito antes das imagens, não depender delas para imersão na experiência de leitura. Com narrativa sustentada pela palavra, as publicações rosianas como *Sagarana*, *Primeiras estórias* e, talvez, *Tutaméia* são mais bem inseridas no conceito de *livros com ilustração*, que designa os livros cujo conteúdo textual é “especialmente predominante e autônomo do ponto de vista do sentido” (LINDEN, 2018, p. 24). Já os livros como *Corpo de baile* e *Grande Sertão: Veredas* nem entrariam nessa categoria, uma vez que as ilustrações ocupam pouquíssimos ou nenhum espaço fora das capas, contracapas e orelhas.

Com exceção, também, de *Sagarana* (a partir da sua quinta edição), todos os livros editados por Rosa em vida possuem ilustrações ocupando somente os espaços **paratextuais** na estrutura do livro – capas, contracapas, lombadas, orelhas, índices, folha de rosto, frontispício etc – com exceção, nesses casos, do símbolo da lemniscata que finaliza a narrativa torrencial de *Grande Sertão: Veredas* e dos emblemas do caranguejo e da coruja que aparecem no final de alguns dos contos de *Tutaméia*. O que leva ao pensamento sobre quais funções ou sentidos esses desenhos peritextuais assumem, ou podem assumir, em torno do projeto unitário de cada uma das publicações, já que, como visto acima, a função narrativa muitas vezes associada à ilustração, conforme explica Cavalcante (2010), é suspensa por conta de a dinâmica do *livro com ilustração* estar centrada no texto, permitindo que, especificamente em casos semelhantes aos livros de Rosa, a ilustração possa desempenhar outras performances, funções e/ou sentidos dentro dos projetos literário e editorial.

Quando se referem ao livro em que o texto linear é o principal pensamento de expressão da narrativa, Nikolajeva e Scott (2011) afirmam que, mesmo que existam ilustrações que o acompanhem, elas não são necessárias para o entendimento do texto no sentido de serem essenciais para a apreensão e desenvolvimento da narrativa literária. Mas essa afirmativa nos leva para outro raciocínio, de que, ainda assim, a existência dessas imagens pode indicar uma mensagem, sentido ou função das ilustrações dentro das obras ou em relação a elas – e, no caso dos livros de Guimarães Rosa, estas seriam uma mensagem elaborada com sua marca de autoria, apesar de terem sido traçadas pelos ilustradores da editora José de Olympio.

Esse questionamento impulsiona a busca de uma possível importância narrativa, ou simbólica, a partir da presença desses traços no espaço peritextual das edições, tendo como base, também, as ponderações de pesquisadores ao ressaltar a diferença entre as edições ilustradas pelos artistas gráficos – e supervisionadas por Rosa, vale lembrar – e as publicações posteriores à morte do autor. É o caso de quando Rowland (2011b) se refere a Ana Luiza Martins Costa ao criticar as reedições dos livros de Rosa após a sua morte, com constantes

“mutações” e mudanças nos recursos paratextuais, o que, segundo elas, ocasiona um apagamento de elementos e características do livro, e acarreta, muitas vezes, em equívocos na sua leitura crítica, já que, lembrando Genette (2009), a dimensão paratextual tem grandes influências sob a experiência estética e material em relação ao livro quando se trata de leitores mais atentos ou especializados.

A problemática, inclusive, já foi assimilada e “corrigida” em algumas reimpressões recentes, como observa-se, por exemplo, nos livros lançados pela Nova Fronteira que integram o original *Corpo de baile*. As publicações desta edição trazem uma nota editorial para falar da preocupação em elaborar um novo projeto gráfico para os livros na busca por uma “leitura mais confortável do texto, e [...] estabelecer um diálogo com antigas edições da obra de Guimarães Rosa, cuja originalidade levou seus editores, algumas e já registradas vezes, a erros involuntários” (ROSA, 2016, p. 9).

Dito isso, a presença das ilustrações ainda que nos espaços paratextuais do livro podem não ser o foco da experiência de leitura, mas, de algum modo, contribuem para que haja um direcionamento geral dessa experiência, como explica Rowland (2011a; 2011b) ao falar dos elementos paratextuais do livro e a sua importância como chave de leitura na dinâmica recessiva da obra rosiana. Para iniciar o trabalho a cerca dessas possibilidades e classificações, é necessário, então, apresentar alguns conceitos e funções fundamentais da ilustração no livro.

Uma primeira abordagem remonta ao entendimento de Mitchell (2015) sobre o caráter misterioso das imagens. De acordo com Nikolajeva e Scott (2011), é essencial que o trabalho de articulação entre os pensamentos expressos em linha e em superfície, na terminologia flusseriana, seja eficiente ao ponto de não apresentar todas as respostas ao leitor, fazendo com que o exercício da imaginação, tão caro aos escritores que outrora rejeitavam a imagem no livro, seja preservado e até mesmo instigado. Obviamente, nem sempre esse arranjo ocorre, tanto pela natureza da publicação quanto pela finalidade pretendida.

As autoras destacam classificações diversas, baseadas nos estudos dos principais pensadores do livro ilustrado no mundo. O ponto de contato entre todas elas é, sobretudo, a quantidade de ilustrações e o nível de relação estabelecido entre a imagem e a palavra. Dentro do que Nikolajeva e Scott (2011) chamaram de *espectro* entre texto e ilustração – que vai desde a presença unicamente de texto no livro, percorrendo as nuances até chegar à presença exclusiva de imagens na obra –, constatou-se que a imensa maioria dos livros ilustrados e com ilustrações se encaixa na categoria de trabalhos simétricos, harmônicos ou complementares, que, basicamente, são relações em que texto e imagem se aproximam em uma associação de reforço

em que, ou se descreve visualmente alguma cena do texto, ou pouco se acrescenta para o entendimento geral de ambos, uma vez que “dizem” o mesmo. Segundo as autoras,

Se palavras e imagens preencherem suas respectivas lacunas, nada restará para a imaginação do leitor e este permanecerá um tanto passivo. O mesmo é verdade se as lacunas forem idênticas nas palavras e imagens (ou se não houver nenhuma lacuna). No primeiro caso, estamos diante da categoria que chamamos “complementar”; no segundo, da “simétrica”. Entretanto, tão logo palavras e imagens forneçam informações alternativas ou de algum modo se contradigam, temos uma diversidade de leituras e interpretações (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 32-33).

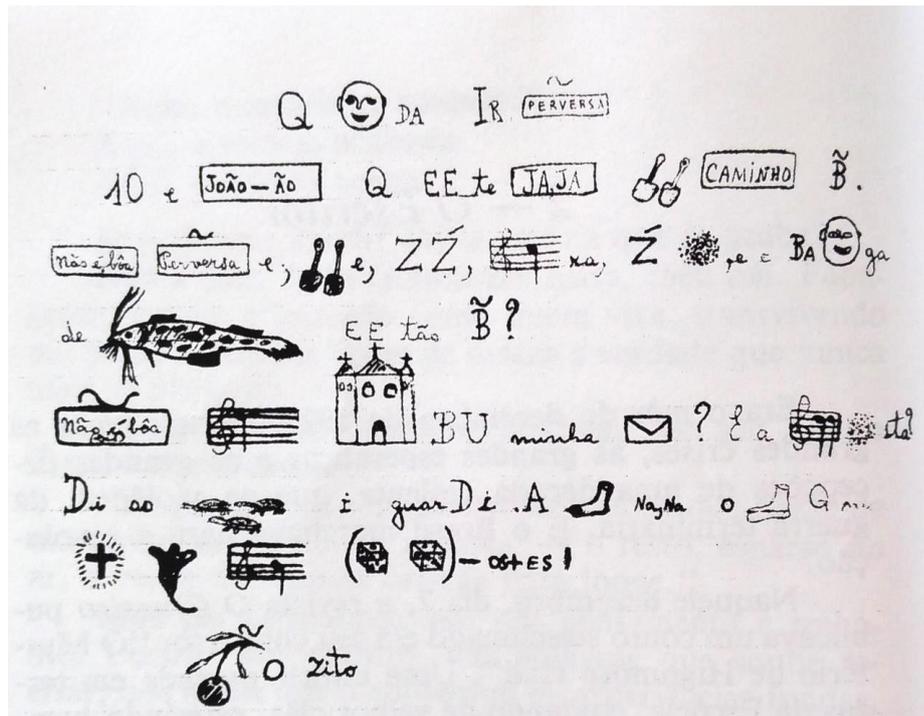
Como apontado no fragmento, uma ruptura nesse modelo redundante de articulação da imagem no livro é o estabelecimento de uma relação de contraponto ou contradição entre linha e superfície. As autoras destacam que a partir desse “jogo” entre a imagem e os demais elementos do livro, sobretudo os textuais, é que a imaginação é mais requisitada, gerando a possibilidade de uma série de interpretações diferenciadas. Nikolajeva e Scott (2011, p. 42-45) definem as principais variedades de contraponto como:

- a) *Contraponto no endereçamento*. Quando lacunas tanto textuais quanto verbais são intencionalmente deixadas para que sejam preenchidas pelo leitor.
- b) *Contraponto no estilo*. É a diferença no posicionamento de texto escrito e visual. Por exemplo, quando a imagem assume um caráter irônico e o texto não, ou vice-versa. Outras possibilidades são sério/humorístico, romântico/realista, histórico/anacrônico, artístico/popular e assim por diante.
- c) *Contraponto no gênero ou modalidade*. Muito semelhante ao contraponto no estilo, esse tipo de contraste entre linha e superfície ocorre quando há uma tensão entre objetividade e subjetividade nas duas narrativas, podendo, por exemplo, ter uma narrativa textual realista e imagens que sugerem um tom de fantasia.
- d) *Contraponto por justaposição*. Mais comum nos livros ilustrados contemporâneos, ocorre quando existem duas ou mais narrativas visuais simultâneas. Essas histórias podem ou não ser acompanhadas de texto.
- e) *Contraponto na perspectiva ou ponto de vista*. É a presença de uma distinção bem-marcada entre quem está falando (quando se volta para as palavras do livro) e quem está vendo (por meio da imagem visual ou pela imagem textual). Segundo as autoras, esse aspecto é ainda mais curioso quando se marca uma discrepância entre os dois pontos de vista.

- f) *Contraponto na caracterização*. Quando as apresentações de personagens são realizadas de maneira diferentes e/ou contraditórias no texto e na imagem. Geralmente acarreta efeito irônico ou de ambiguidade.
- g) *Contraponto de natureza metafictícia*. Esta é a modalidade de contraponto mais interessante para o estudo elaborado aqui. De acordo com Nikolajeva e Scott (2011), de modo geral, esse tipo de contradição ocorre quando as palavras podem expressar noções impossíveis de serem tratadas na linguagem icônica (como um quadrado redondo). Mas aqui se encaixam, também, outras possibilidades, a exemplo da representação visual de metáforas de maneira literal ou, ainda, uma espécie de enquadramento múltiplo. As pesquisadoras chamam atenção para as “ilimitadas” possibilidades em realizar-se contraponto no livro ilustrado a partir dos peritextos: “títulos, capas, folhas de rosto e guarda podem introduzir elementos contraditórios no livro em si, bem como manipular o leitor/espectador para ler de uma certa maneira” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 45). No caso das ilustrações que figuram nos livros de JGR, há indícios, conforme apontado por Rowland (2011b), de que essas imagens atuem a partir desse caráter metafictício, trabalhando, na maioria das vezes, fora do texto da publicação, mas, ao mesmo tempo, com poder de fornecer pequenas pistas, deslumbramentos ou embaralhamento dos sentidos que entrarão em contato com o leitor ao longo da narrativa textual.
- h) *Contraponto no espaço e no tempo*. É o jogo de contraste realizado a partir da própria natureza desses dois tipos de pensamento, pois, uma vez que a imagem é mimética (mostra) e o texto é diegético (conta), as “relações espaçotemporais é a única área na qual palavras e imagens jamais podem coincidir” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 45). O questionamento dessas prerrogativas clássicas também fornece possibilidades ilimitadas de interação, fazendo com que as duas linguagens sejam exploradas de maneiras inusitadas quando subvertidas de seus estatutos tradicionais.

Para Nikolajeva e Scott (2011), os casos mais estimulantes nessas dinâmicas de contraposição ocorreriam nos trabalhos em que o autor é, também, o ilustrador ou naquelas edições em que o escritor e o artista visual trabalham em uma colaboração estreita. Requisito que, por hora, observa-se na bibliografia que estuda a obra rosiana. Ao contrário dos exemplos de escritores totalmente aversos à presença de imagens visíveis em seus livros, Rosa revela-se, como indica Fagundes (2003; 2010) um artista da linguagem atento ao seu tempo e sintonizado

com o pensamento imagético em ebulição no século XX. Clara Rowland (2011b) e Ana Martins Costa (2006) destacam o forte controle editorial do escritor nas suas edições, assim como a presença desse pensamento por imagens desde a infância de JGR (fig. 11), o que, entre outros fatores, pode ter influenciado no trabalho criativo em torno das ilustrações que ele solicitava aos ilustradores escolhidos, também, pelo autor.



**Fig. 11:** Guimarães Rosa, Carta-enigma feita pelo autor quando criança, s.d.  
Fonte: ROSA, 1999.

De acordo com o que foi discutido até o momento, é possível dizer que na obra rosiana as ilustrações parecem assumir um posicionamento enigmático, para além daquele que Mitchell (2015) atribui às ilustrações literárias em geral. Em sua maioria, as imagens do livro rosiano não reforçam nem representam (no sentido de tornar uma paisagem textual *visível, presente*, de maneira quase descritiva) uma cena do texto, mas, antes de tudo, introduzem símbolos e interpretações a traços visuais que podem ser associadas a elementos diversos das histórias que acompanham, desde uma cena mais genérica até uma analogia mais elaborada, passando, com frequência, pela utilização sem maiores explicações de símbolos e figuras cabalísticas, religiosas ou signos específicos – como bem trabalhado na dimensão da construção de *Grande Sertão: Veredas* e explorado pelo livro *JGR: Metafísica do Grande Sertão*, de Francis Utéza.

É, dessa forma, a criação de uma espécie de jogo visual que brinca com as imagens textuais, tal como ocorre no suposto tratamento metafictício do contraste entre as linguagens.

Esse jogo faz com que, ao invés de criar um reforço ou simples complementariedade (quando a ilustração reforça o texto) entre o *pensamento expresso em linhas* e o *pensamento expresso em superfície*, forme-se uma outra camada de sentidos dentro do livro, quer seja pela e para a organização da estrutura recessiva do livro ou por uma indicação geral de leitura (ROWLAND, 2011b), quer seja por outras configurações a serem explorados no decorrer deste estudo, com foco na imagem.

Assim, levando em consideração o trabalho gráfico em torno da construção do livro e o fato de que a obra rosiana, uma vez classificada fora das categorias de livro ilustrado, dispõe das imagens visuais para funcionalidades além daquelas de acompanhamento e simples reforço da narrativa textual, a leitura e a interpretação do livro rosiano a partir das ilustrações segue as premissas que ultrapassam a relação de imagem e texto. De acordo com Linden,

[...] ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. É isso, e muito mais. Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma em relação à outra (LINDEN, 2018, p. 8-9).

Embora a afirmação de Linden seja voltada para a leitura do livro ilustrado, o trabalho desenvolvido ao longo destas páginas considera importante manter esse mesmo olhar para a leitura e análise completa e complexa das ilustrações presentes no *livro com imagens*, interessando-se por todas as suas partes, silêncios e lacunas. Essa perspectiva atende, além da postura esperada na leitura do livro ilustrado e/ou com ilustrações, ao próprio ato de ler e relacionar-se com o livro enquanto objeto artificial e complexo, construído por diferentes processos e partes, como bem aponta Genette (2009) ao falar sobre o papel dos peritextos editoriais nessa estrutura.

## 2.4 O espaço das capas

Chamadas de “roupagens” por Guimarães Rosa, as capas são consideradas espaços privilegiados na estrutura do livro. Tomando emprestado o trocadilho do autor, pode-se dizer que, assim como a roupa que cobre nossos corpos, as capas protegem o texto/objeto, guardam o seu conteúdo e fornecem, em apenas uma imagem, as primeiras informações sobre a “personalidade” de uma publicação. Se para este trabalho, assim como para Valéry, Freire e muitos outros, a estética do livro é levada em conta enquanto uma arte, as capas são, dessa

maneira, o lugar onde a beleza e a capacidade significativa das ilustrações, que porventura (e por ventura) as preenchem, impactam o leitor desde o primeiro olhar.

A pesquisadora Ana Isabel Silva Carvalho (2008) faz um apanhado geral sobre a capa do livro enquanto objeto, os processos de editoração que a envolvem ao longo dos tempos e alguns contextos que a permeiam. Seu trabalho apresenta temas e conceitos gerais, e, mesmo sem um aprofundamento mais substancial, oferece pontos de vista e caminhos interessantes a serem pensados aqui. Para ela, essa capacidade das capas de condensar o conteúdo narrativo é resultado de um processo simbólico de interpretação, que pode, muitas vezes, se tornar dominante até mesmo sobre uma tradução literal do título ou das descrições textuais realizadas no interior do livro. Seria possível, então, para a capa tornar-se um espaço com certa “independência sobre o livro, uma vez que não há um choque directo entre as duas realidades, a descritiva e a visual, que existem lado a lado, mas sem sobreposição” (CARVALHO, 2008, p. 32). Essa relação é nomeada pela pesquisadora como icônica, quando a capa pode, ela mesma, assumir a identidade da história a que se refere a partir do seu *poder sintetizador*.

Esse poder sintetizador pode ser associado às características espaciais desse território, interpretado aqui como espaço material e virtual, de acordo com a abordagem apresentada por Merleau-Ponty (2018). Para o autor, a noção de espaço não está associada ao

ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 328).

O filósofo sugere, dessa maneira, um entendimento em que o espaço se apresenta como lugar de conexões, relações que podem ser traçadas pelo sujeito e diferentes pontos de vista, passando do que ele chama de “espaço especializado” (o físico) para “espaço espacializante” (o geométrico). Essa noção permite um olhar para as capas enquanto ambiente com potência para diferentes conexões, entre seus elementos e entre as referências estabelecidas dentro das dimensões simbólicas, narrativas e materiais do livro.

Além disso, enquanto espaço simbólico, a capa pode ser entendida, também, como *área de transição*. Carvalho (2008) lembra que as “roupagens” são constantemente referidas metaforicamente como “janelas” ou “portas” de entrada para uma outra ambiência, que seria o espaço literário. Um “ponto de passagem e elemento de ligação com o livro” (CARVALHO, 2008, p. 33). Ideia que, segundo ela, muitas vezes encontra correspondência gráfica na sua

formulação. O que se observa, também, em algumas das capas de Rosa desde um primeiro vislumbre, conforme mencionado anteriormente – e como deve ser aprofundado na análise.

A perspectiva de “limiar” que as capas assumem na estrutura do livro intui uma aproximação à noção de *entre* e *devir*, quando se reconhece a identidade gráfica desta superfície como um *devir-palavra*, *devir-livro* ou um *devir-texto*, pela qual o conteúdo textual não é “visto” ou “revelado”, mas sim *entrevisto*, conforme também sugere Carvalho (2008). Quando Deleuze e Guattari (1997) falam do *devir-animal*, estabelecem alguns parâmetros para que um indivíduo ou coisa seja considerado *em devir*, como a *anomalia* e a *fronteira*. Além do caráter anômalo, que se identifica na capa como parte da estrutura minoritária na perspectiva de um livro literário (que valoriza, sobretudo, a narrativa em linha), as capas, ilustradas ou não, estão justamente na região de fronteira do objeto, estabelecendo seus limites materiais, o seu limiar. São situadas, ao mesmo tempo, como parte do livro e fora dele, como uma terceira dimensão que integra o objeto. Podendo, dessa forma, assumir diversos significados.

A capa se trata, então, de um *espaço intermediário* entre o texto propriamente dito e o seu leitor, evocando, a partir de sua própria natureza, temas como aqueles recorrentes na narrativa de Guimarães Rosa e apontados por Silva (2017) como interesses da problematização literária que o autor frequentemente evoca, a exemplo dos imaginários de “meio de campo”, “espaço intermediário”, “entre” e “terceira margem”. Rowland (2011b) também aborda a questão limiar do projeto de livro rosiano, com enfoque na questão narrativa, mas apontando, também, as estruturas materiais que contribuem para a transposição dessas características do conteúdo para a forma das publicações do autor (e vice-versa), salientando o investimento material no embaçamento de fronteiras e no movimento recessivo do livro. De acordo com a autora,

Nos livros de Rosa reconhece-se a insistente encenação de uma forma plenamente delimitada que contra os seus limites se abre como lugar de uma comunicação resistente em que se problematiza a referência. E, no entanto, o problema do livro é um problema ausente da fortuna crítica rosiana. Se excetuarmos leituras individuais de livros em que a questão se impõe, como por exemplo Tutameia, são surpreendentemente poucas as leituras que interrogam de forma transversal o papel do investimento sobre a forma do livro em Guimarães Rosa, e sobretudo que o procuram relacionar com outros aspectos da sua recepção. A questão do livro permite, porém, um questionamento integrado das tensões estruturadoras da obra de Guimarães Rosa que articule diferentes leituras sem que se esgote em nenhuma delas (ROWLAND, 2011b, p. 16).

Entre as possibilidades de leitura crítica da sua forma material, a pesquisadora afirma que “a margem do livro é o espaço onde tudo pode se apresentar simultaneamente” (ROWLAND, 2011b, p. 168), apontando as ilustrações que figuram nos espaços das capas e

índices como uma condensação da obra que acaba por reforçar a linguagem de resistência e suspensão. O meio do livro aponta, assim, para as suas bordas, que lançam, novamente, o leitor para dentro da narrativa e multiplica os sentidos a serem apreendidos. O paratexto, para Rowland, é um dos centros para essa estruturação.

Conforme visto anteriormente, Genette (2009) situa as capas entre os componentes da organização paratextual. O teórico afirma que “cada elemento do paratexto tem sua própria história” (GENETTE, 2009, p. 19). Segundo ele, um rápido retorno às origens das capas mostra que elas são uma invenção recente no mundo dos livros, com seus primeiros aparecimentos em papel ou papelão datados somente no início do século XIX. Antes disso, os livros levavam uma encadernação em couro, sem qualquer tipo de inscrição – a não ser nos raros casos de aparecimento do título, e, mais raros ainda, do nome do autor, que, quando presente, costumava aparecer na lombada (GENETTE, 2009).



**Fig. 12:** Desconhecido, *The Faddan More Psalter*, século IX. Museu Nacional da Irlanda, Dublin. Foto: Reprodução internet<sup>19</sup>.

Dessa maneira, outras informações paratextuais como título, nome do autor, nome da editora, entre outros, que hoje costumam figurar nas capas, e em alguns casos nas contracapas, eram encontradas na página de rosto. Genette afirma que, assim que os recursos da capa foram descobertos, não sem um interesse comercial e mercadológico para impulsionar o avanço dessa nova configuração, eles foram explorados com rapidez e altamente difundidos, permanecendo, mais ou menos sem modificações substanciais, até a atualidade.

<sup>19</sup> Disponível no site: <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=1206>. Acesso em 29 de junho de 2021.

O teórico realiza, grosso modo, como ele mesmo ressalta, uma listagem das indicações verbais, numéricas ou iconográficas que, normalmente, aparecem nas capas, quartas capas, lombadas e orelhas – essas duas últimas consideradas por Genette (2009) integrantes da estrutura geral das capas, mas como anexos, assim como a sobrecapa (ou cinta), que não será abordada neste trabalho por não estar presente nos livros estudados. Os principais dados pontuados por ele dizem respeito ao título, indicação de autoria, editora e ISBN.

Ao contrário dos elementos citados acima, as ilustrações não são uma obrigatoriedade. No entanto, os aspectos visuais, de modo geral, podem assumir diversas significações, sendo essenciais na construção da identidade de uma obra. De acordo com Genette (2009), as cores e formatos, por exemplo, poderiam indicar desde o estilo específico de uma editora até a reunião de uma coleção, ou até mesmo o tipo de livro que o leitor deveria identificar somente com o primeiro olhar – como o caso, conforme o autor explica, das capas de cor amarela que, no começo do século XX, acusavam livros franceses “silenciosos” e, não raramente, causavam certo escândalo nos puritanos mais vigilantes.

Carvalho afirma que “a relação do público com o livro enquanto objeto foi historicamente palco de várias transformações, às quais o estatuto da capa não foi imune” (CARVALHO, 2008, p. 13). A autora lembra que na gênese de sua história, o livro se configurava como objeto raro e de imenso valor tanto em termos técnicos (fabricação artesanal e matéria-prima) quanto em termos sociais (valor de distinção social, transmissão de conhecimento e aspectos sentimentais relacionados ao seu consumo). As capas, nessa época, eram criadas a pedido dos próprios donos, configurando-se, dessa maneira, como um reflexo de seus gostos pessoais (CARVALHO, 2008).

Com o avanço proporcionado pela inovação do período industrial e o aperfeiçoamento das técnicas do design em todas as áreas, os aspectos estéticos descritos por Frascara (2006) passaram a ser importantes, também, na capa do livro. Para o autor do design, os elementos estéticos devem ser levados em consideração no momento da criação de um produto/objeto, porque eles assumem uma dimensão capital no estabelecimento da comunicação visual. Entre outras coisas, o design é o responsável por determinar o impulso de atração ou rechaço do público, por comunicar, por estender o tempo de percepção do espectador e por possibilitar (ou facilitar, quando bem executado) a memorização de uma mensagem (FRASCARA, 2006).

É, em termos fenomenológicos, o lugar da primeira “sensação” a ser despertada no leitor/receptor, pela qual se estabelece a maneira como o público é afetado e a experiência de um estado em relação ao objeto que se tem contato (MERLEAU-PONTY, 2018). Em outras palavras, é por meio dos princípios do design editorial que as configurações estéticas e

estruturantes do livro (seja material ou narrativa) são organizadas no espaço visível das páginas e têm a possibilidade de comunicar o projeto de literatura construído ou idealizado pelo autor (principalmente quando ele é participante do processo de editoração). No sentido de construir essa “sensação” por meio do arranjo dos elementos visuais, o capista deve, segundo Carvalho (2008), levar em conta uma série de processos:

A composição gráfica da capa é o resultado da combinação de uma série de factores que condicionam as hipóteses possíveis e as escolhas feitas. Em primeiro lugar, a **relação que estabelecem com o conteúdo do livro**, que é um resultado da sua leitura. Em segundo, de uma **investigação** sobre o autor e o livro, através da consulta de capas de outros livros do mesmo autor ou capas de outras edições. O **género literário**, a **editora** e a **familiaridade** ou novidade do autor e do livro constituem ainda partes de informação relevante que depois se manifestam no aspecto gráfico da capa. A interpretação gráfica desta informação pode, por sua vez, ser alvo de duas abordagens distintas: pode ser usada como factor de integração nas categorias em que o livro se insere, através da adopção de uma linguagem próxima; ou pode ser usada como meio de destaque, contrariando estas linguagens (CARVALHO, 2008, p. 40).

A forma de compor os elementos diversos da capa e os efeitos a serem sugeridos pelo uso de imagens (em relação a outras imagens e/ou textos) acaba por se assemelhar àquelas discutidas anteriormente no âmbito das combinações de similaridade e/ou contraponto do livro com ilustração e ilustrado. Vale lembrar que, a partir da profissionalização desse trabalho específico, diferentemente dos primeiros livros que circularam em um “mercado bibliográfico”, sem diferenças estéticas significativas entre eles, Carvalho (2008) explica que a capa começou a ultrapassar a função de proteção para, então, apresentar-se como uma solução para a promoção do livro e distinção das publicações, servindo às necessidades comerciais que passaram a vigorar, afetando não apenas a aparência do livro e sua capa, mas também influenciando estruturas mais complexas relacionadas a ela, como a alteração da função da capa e as mudanças relacionadas ao valor econômico e social do livro (CARVALHO, 2008).

Nesse sentido, ao olhar ou analisar uma capa, diversos aspectos devem ser levados em consideração, como apontado na fala de Linden (2018) sobre a necessidade de se pensar na leitura do livro ilustrado (ou com ilustrações) atentando para todas as suas partes. É importante, em um primeiro contato, tentar apreender todos os elementos que compõem a capa do livro antes mesmo de focar nos aspectos iconográficos isoladamente.

Nikolajeva e Scott (2011), por exemplo, consideram parte deste tipo de análise desde o formato do livro (seu tamanho e disposição) até título, cores e escolhas de enquadramento (ou forma de distribuição no espaço gráfico) das imagens que aparecem nas capas, ou seja, elementos que compõem a comunicação visual como um todo. É o movimento correspondente à análise hermenêutica que as autoras apontam como essencial para estabelecer as relações entre

as partes e o todo nesse espaço enquanto suporte/superfície: o olhar percorre primeiro a totalidade para, então, voltar-se para a observação dos detalhes e, depois, olhar novamente para o todo, com repetições sucessivas e infinitas (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011).

Todos esses aspectos são considerados a partir da perspectiva, também, do design editorial, que deve ser levado em consideração quando se estabelece as capas como lugar de apresentação e mapeamento inicial do livro, igualmente é apreciado neste trabalho. Carvalho (2008) reforça o sentido amplo de “capa”, ao considerar, assim como Genette (2009), a lombada, a contracapa e as orelhas como parte integrante dessa estrutura unitária – quando se leva em conta os limites tridimensionais do livro. Segundo ela, “o alinhamento ou continuidade de elementos gráficos que se prolongam do painel frontal para a lombada e contracapa denunciam o modo de trabalho do capista<sup>20</sup>, em que a capa é um plano único” (CARVALHO, 2008, p. 29). A pesquisadora ressalta que essa configuração é capaz de potencializar as “possibilidades narrativas” da capa – que podem ser estendidas por um capista mais dedicado, segundo ela, para as demais partes das “roupagens” (os anexos indicados por Genette) até as folhas de rosto, de título e subsequentes.

Como visto, ao chamar atenção para os traços que figuram nas orelhas, índices ilustrados e desenhos de capa, Clara Rowland (2011b) destaca a complexidade desses espaços no livro rosiano e as potências que eles proporcionam para a leitura da obra sob novos e infinitos pontos de vista. Ao mesmo tempo, ela questiona a falta de interesse das pesquisas que integram o estado da arte do mundo de Rosa sobre a dimensão gráfica da obra. O argumento é de que, apesar da fala já citada de Haroldo de Campos, JGR apresentou uma construção moderna de livro, que coloca as suas partes à serviço de um projeto material de literatura mais complexo do que a primeira impressão baseada no que uma crítica regionalista e academicista apontam inicialmente. As ilustrações também fazem parte desse olhar esquecido, ocupando, segundo hipótese levantada aqui, lugar importante para o entendimento do livro rosiano como um todo.

Carvalho (2008) reforça a possibilidade de imagem e texto coincidirem no espaço das capas, apontando para as configurações mais modernas nas relações não-hierárquicas entre texto e imagem (SCHØLLHAMMER, 2002). Mesmo que, no contexto do livro, tenha surgido inicialmente com a função de decoração e apelação, a relação entre superfície e linha, segundo

---

<sup>20</sup> De acordo com Carvalho (2008), há uma certa variedade nas expressões que definem um capista. De maneira geral, o termo, cunhado nos anos de 1950, designa “a atividade profissional de concepção e execução de capas de livro” (CARVALHO, 2008, p. 16). Algumas variações vão desde “autores de capas” – referente àquelas assinadas por artistas ilustradores no período da Revolução Industrial – até “designers de capa” – denominação comum após a especialização deste trabalho e sua inserção no campo do design gráfico.

Carvalho, se origina da proximidade espacial e da construção simultânea que as duas linguagens costumam estabelecer nesse suporte que é a capa.

A ilustração, ao contrário da fotografia, permite um “tratamento mais denso e distanciado do tema” do livro por não ser um meio de representação tão realista, mas sim uma interpretação que poderia, inclusive, muitas vezes confundir a leitura realizada pelo público (CARVALHO, 2008, p. 37). À exemplo da rejeição de Rosa a uma vinheta, mesmo que desenhada, mostrando “demais” uma das cenas de “A hora e a vez de Augusto Matraga” por ser tanto muito violenta, quanto antecipar um grande acontecimento. O uso da ilustração passa a ser, então, uma fuga e uma solução criativa para a representação demasiadamente literal, constituindo um “exercício de análise e síntese do conteúdo do livro que visa sobretudo não condicionar o público à partida” (CARVALHO, 2008, p. 38).

De modo geral, a discussão até aqui mostra que, diferentemente das ilustrações analisadas pela bibliografia sobre livro ilustrado apresentada anteriormente, as imagens que figuram no espaço das capas da obra rosiana não interagem com o texto de maneira direta e convencional, uma vez que existem, em sua maioria, somente na capa e em outras áreas fora do texto narrativo. O que faz com que as classificações reunidas no tópico anterior para o entendimento dessas imagens tornem-se mais embaçadas e movediças, mas, ao mesmo tempo, reforça a noção de janela atribuída metaforicamente a esse espaço intermediário. As ilustrações de capa não estão dentro do texto, em uma relação direta com a palavra e com a narrativa que se desenvolve no miolo do livro. Antes disso, elas se encontram no espaço limiar do objeto, como afirmado acima. Um espaço que pode ser chamado de “entre”, uma vez que está inserido na fronteira do livro.

Enquanto código imagético, as ilustrações de capa dos livros rosianos dependem, em algum momento, de um ponto de vista predeterminado. Esse ponto de vista está condicionado, à princípio, a um segundo modo de expressão do pensamento, que é o texto. As imagens, nesse caso, ao contrário do que ocorreu historicamente com as superfícies, vêm depois do texto e estão, em um certo nível, condicionadas a ele. Essa concepção não interfere na leitura das ilustrações em si, mas é responsável por determinar o seu ponto de vista mais ou menos dependente do texto literário a que se referem. Explico: as maneiras de ler essas superfícies que são as capas se diferenciam entre observadores que conhecem o conteúdo do texto e aqueles que nunca (ou que ainda não) leram as histórias a que se referem. A percepção das imagens de capa é afetada pelo contato com o *pensamento expresso em linhas* ou, como também é chamado neste trabalho, o *pensamento gráfico*. Em ambos os casos, no entanto, uma série de

interpretações certamente se desenrolam inconscientemente, se levarmos em conta os escritos de Manguel (2001) sobre a leitura de imagens.

Essa perspectiva é trabalhada por Rowland (2011b) ao reforçar a questão do problema da ilustração no livro rosiano, que, segundo ela, ao mesmo tempo em que, juntamente com a apresentação gráfica das capas, ajuda a reforçar o caráter regionalista e a narrativa voltada para a oralidade do conteúdo textual, também as questiona – assim como faz o texto. “A associação do livro, em Rosa, a uma dimensão convencional e regionalista pode assim ser entendida como um gesto de recusa da modernidade do projeto rosiano” (ROWLAND, 2011b, p. 155). Essa dupla estruturação das ilustrações na capa nos faz pensar nas possibilidades de leitura desse espaço, tomando como bases as características intrínsecas às ilustrações literárias trabalhadas até o momento, como o caráter de seleção e tradução (interpretação), em conjunto com a natureza própria das capas enquanto espaço indeterminado, icônico e sintetizador, sobretudo no projeto de literatura do livro rosiano e seu movimento de resistência à própria forma.

3

O ENREDO EM GRÁFICO





### 3 O ENREDO EM GRÁFICO

*E para ele fora já ajuntada e meditada a massa  
de elementos, o teor curtido na ideia,  
riscado o enredo em gráfico.<sup>21</sup>*

Tudo começa com a ideia. Em “Sobre a escova e a dúvida”, Guimarães Rosa ensaia uma reflexão sobre os processos de criação literária. Mais especificamente falando de alguns de seus projetos, advindos, por vezes, segundo ele, de descobertas ao acaso ou de meios místicos, mediúnicos ou alquímicos. Ao mesmo tempo, o autor revela os, aparentemente, supersticiosos motivos para o abandono de um de seus romances nunca publicados, *A fazedora de velas*, todo já “curtido na ideia, riscado o enredo em gráfico”.

Não se trata apenas de uma figura de linguagem. No arquivo do autor são encontradas as linhas e rastros que levam, de fato, a esses riscos e gráficos, que, por sua vez, revelam a fase de planejamento da obra inacabada. O mesmo pode ser observado em outras produções de Guimarães Rosa. Nota-se, dessa forma, que o trabalho criativo de JGR passa também pela dimensão visual, até mesmo em seus estágios mais prematuros. Nesta investigação, esse aspecto é chamado, ainda, de pensamento gráfico, entendido por Paul Laseau (1997) como um processo mental exteriorizado em forma de representação, desenhos, traços.

Pensando nisso, este capítulo se dedica em apresentar os caminhos gráficos e visuais que levaram à construção dos livros rosianos, explorando o pensamento gráfico indicado no material de arquivo do autor e procurando entender melhor as questões que acusam um controle editorial que extrapolou o texto e definiu, também, a materialidade da obra.

Antes disso, no entanto, são explorados os contextos históricos, artísticos e tecnológicos que formaram esteticamente a produção editorial na contemporaneidade de Rosa, com foco na tradição da literatura ilustrada. O papel da José Olympio Editora nesse contexto e a atuação dos artistas que traçaram as linhas e definiram a identidade visual dos livros rosianos também serão abordados, de modo a fornecer as informações necessárias para a análise das capas e ilustrações que integram o *corpus* de pesquisa.

<sup>21</sup> Trecho de “Sobre a escova e a dúvida”, em *Tutaméia* (ROSA, 1969, p. 158).

### 3.1 Design de livros e ilustração na primeira metade do século XX

#### 3.1.1 Influências históricas

*Toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes,  
mãe dos nossos sentimentos.*

Wassily Kandinsky<sup>22</sup>

A epígrafe com o pensamento de Kandinsky sobre a obra de arte direciona a discussão desenrolada nestas páginas para a perspectiva da linha temporal e influências de uma determinada época. Para pensar o objeto, é necessário, também, olhar para a sua inserção no tempo, sua contemporaneidade. De acordo com Giorgio Agamben, uma das diferentes formas de se entender o que é o contemporâneo é pela sua relação singular com o tempo, que, por sua vez, pode ser aderido pela “coisa” em questão “através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2010, p. 59). Aquilo que é contemporâneo de sua época, tem, portanto, elementos que se alinham aos costumes e às tendências do regime temporal em que está inserido, mas, simultaneamente, não coincide totalmente com ele.

Essa característica do contemporâneo evoca a própria natureza da obra de arte abordada por Kandinsky. Para o artista, a arte é fruto de seu tempo, mas, para cumprir seu papel, não pode encerrar-se nele. Caso contrário, tratar-se-á de uma arte “castrada” desde o seu nascimento. A dimensão espiritual de uma obra de arte deve, então, além de ter raízes no seu tempo, ser mais do que “o eco e o espelho dessa época; possui, além disso, uma força de despertar profética, capaz de uma vasta e penetrante irradiação” (KANDINSKY, 1996, p. 31).

Nesse sentido, é importante, para este trabalho, investigar a obra rosiana na perspectiva de sua contemporaneidade. Já foram abordados, anteriormente, os aspectos históricos relacionados ao entendimento do que é um livro e as influências que as diferentes épocas inscreveram neste objeto ao longo de sua trajetória. Para aprofundar essas questões e relacioná-las ao recorte da dissertação, serão delineados, a partir de agora, as influências que formaram o projeto artísticos de Guimarães Rosa no seu tempo.

Como visto anteriormente, Pereira (2008b) entende as ilustrações literárias como traduções e interpretações do texto em que figuram. A autora apresenta seu entendimento de tradução em um sentido muito próximo àquele abordado por Haroldo de Campos sobre a tradução enquanto transcrição/recriação. A partir disso, Pereira cita John Harthan para tratar

---

<sup>22</sup> Trecho do livro *Sobre o espiritual na arte* (KANDINSKY, 1996, p. 27).

da especificidade do tempo no ato de ilustrar/traduzir uma obra. O autor considera a ilustração literária como

Um espelho de mão, no qual são refletidos os grandes acontecimentos históricos, as transformações sociais e o movimento das ideias no decorrer dos séculos. A maneira como um artista ilustra um determinado texto diz algo sobre o modo como ele e seus contemporâneos consideram a si mesmos. E a escolha dos textos para ilustração em diferentes períodos é por si significativa, indicando mudanças na esfera do pensamento (HARTHAN *apud* PEREIRA, 2008b, p. 5).<sup>23</sup>

Assim, além de traduzir uma narrativa textual, a ilustração literária pode revelar aspectos interpretativos e históricos relacionados à obra, uma vez que é criada a partir das influências de “co-agentes ideológicos e/ou poéticos-estéticos” (PEREIRA, 2008b, p. 5). De acordo com Fagundes (2010), a obra rosiana, como não poderia ser diferente, também carregou marcas de seu tempo. O historiador explica que, de modo geral, a literatura de meados do século XX estava sendo moldada desde períodos anteriores.

Por exemplo, ao longo dos séculos XIX e XX, nos quais, de acordo com Fagundes (2010), a atividade literária como um todo estava em processo de modificação por conta do fortalecimento de uma certa “cultura da imagem”, ocasionada, sobretudo, pela consolidação da fotografia em decorrência, entre outras coisas, da difusão e do aperfeiçoamento de técnicas de reprodução como a litografia. Vale ressaltar que, antes disso, ainda no século XVIII, a litografia foi responsável por fazer com que a arte da gravura pudesse encontrar meios de expansão no mercado bibliográfico. Com a sua constante expansão, no decorrer do século XIX, era comum visualizar cartazes impressos por meio da técnica, aliando a ilustração em cores com a impressão tipográfica (CAVALCANTE, 2010).

Nesse sentido, para Fagundes (2010) a consolidação e crescente aperfeiçoamento da litografia com a gravura nos livros, e a conseqüente expansão da “cultura da imagem”, abalou os imaginários dos escritores do século XIX e inaugurou o que seria entendida como uma estética pré-fotográfica. Depois, o cinema também teve seu lugar de influência no pensamento literário, com a passagem para o século XX. O pesquisador comenta que Marcel Proust escreve sob o impacto das imagens em movimento vindas do cinema e de como as regras de enunciação e conteúdo são impactadas pela expansão destes novos dispositivos (FAGUNDES, 2010).

---

<sup>23</sup> [b]ook illustration is like a hand-mirror in which one can see reflected great historical events, social changes and the movement of ideas down the centuries. How an artist illustrates his text tells us something about the manner in which he and his contemporaries regarded themselves. And the choice of texts for illustration in different periods is itself significant, indicating changes in the climate of thought. Tradução extraída do trabalho de Pereira (2008b).

O próprio Guimarães Rosa, como exemplo curioso da influência de tendências da época na sua literatura, ensaiou uma aproximação com a sétima arte ao escrever o conto “Cara de bronze” em estrutura que lembra o roteiro cinematográfico ou teatral. O experimento narrativo resultou em uma forma textual peculiar e poética, se tornando tema de trabalhos como “*Cara de bronze*”: *uma história em linguagem de cinema ou o místico em Guimarães Rosa*, de Maria da Glória Sá Rosa.

Ao falar sobre a aproximação entre a ilustração e o design, a pesquisadora Natalia Cavalcante (2010) aponta os movimentos de vanguarda ligados ao modernismo como responsáveis por fornecerem as ferramentas e o caminhos necessários para o encontro frutífero entre as duas práticas. Dessa maneira, assim como ocorre com o desenvolvimento das técnicas de impressão gráfica, as influências estéticas que marcaram as décadas em questão também começaram a ser construídas desde muito antes, ainda no final século XIX.



**Fig. 13:** Fernand Léger, *La fin du monde*, 1919. Recriação da terra após a queda do homem. Fonte: MEGGS; PUVIS, 2009.



**Fig. 14:** Fernand Léger, *La fin du monde*, 1919. O caos é ilustrado por nomes cadentes. O artista e seu trabalho se agrupam em torno das obras de Picasso e Braque. Fonte: MEGGS ; PUVIS, 2009.

Na virada do século, as atividades de artistas e designers voltaram-se para o questionamento de antigas convenções e para a experimentação de diferentes possibilidades e parâmetros visuais e conceituais, de modo a retratar as transformações que ocorriam na cultura da sociedade pós-industrial (MEGGS; PURVIS, 2009). Assim, viu-se surgir movimentos como cubismo, futurismo, expressionismo, impressionismo, dadaísmo, construtivismo etc., que tinham em comum o afastamento da necessidade de representar fielmente as formas da natureza ou de modelos históricos. A partir daí o potencial do desenho e do design abstrato e sintático

passou a ser explorado em diversos países. Os autores afirmam, então, que “a evolução do design gráfico do século XX está intimamente ligada à pintura, poesia e arquitetura modernas” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 315).

São esses movimentos de vanguarda, juntamente com as premissas desenvolvidas pela Bauhaus e pela Escola de Ulm, que vão influenciar toda a construção visual e conceitual nos campos das artes e do design no Brasil e no mundo durante a primeira metade do século XX. A partir desses coletivos de artistas e designers, as categorias como ponto, linha, plano, forma, cores e texturas passam a integrar os experimentos gráficos na produção editorial, no desenho de produtos, na tipografia, entre outros campos, tendo trabalhos significativos no campo da ilustração de livros, por exemplo (Fig. 13 e 14). A comunicação visual começa a ganhar status não só de ornamentação, mas, também, de uma função social (MEGGS; PURVIS, 2009).

De acordo com Cavalcante (2010), Wassily Kandinsky, juntamente com Paul Klee e Johannes Itten, foram alguns dos responsáveis pela primeira fase da Bauhaus, cuja notável valorização da ilustração enquanto expressão gráfica acarretou uma aproximação desta com o design. Os artistas formularam suas bases conceituais em torno da utopia de criação de uma “sociedade espiritual”, visando um futuro promissor para a sociedade. A articulação dos elementos da comunicação visual, o uso das formas, e as teorias sobre as cores desenvolvidas por eles, segundo a pesquisadora, figuravam a experiência visual-gráfica no limite entre a arte e a ilustração, uma vez que, ainda, não eram distinguidas as artes aplicadas das belas-artes.

Desenhos infantis e de culturas não ocidentais foram apresentados pelo olhar de Klee ao repertório da comunicação visual. A espiritualidade das cores e das formas pesquisadas por Kandinsky arejou os conceitos visuais vigentes, abrindo outras possibilidades para a visualidade. Klee e Kandinsky buscavam construir uma linguagem a partir da identificação dos elementos próprios ao aspecto plástico. Eles foram inspiradores do expressionismo na sua vertente poética e lírica, e não buscaram a expressão no que tange às aflições humanas, mas sim uma realidade espiritual pela via da forma e da cor. Os temas, as técnicas e a atitude expressionista influenciaram profundamente a ilustração (CAVALCANTE, 2010, p. 150).

Apesar da ilustração ter sido abandonada, e até mesmo rejeitada, nas fases seguintes da Bauhaus, as contribuições realizadas durante o período inicial influenciaram tanto artistas que procuravam um trabalho seriado que respeitasse questões da percepção visual quanto designers que buscavam uma expressão pessoal para o desenvolvimento de seus trabalhos (CAVALCANTE, 2010). O movimento mais significativo a influenciar esses trabalhos foi o expressionismo, cujos traços, cores e formas eram acentuados e exageradamente representados de maneira a expressar emoções subjetivas, assim como a indignação com as normas estéticas convencionais, as normas culturais e o sofrimento humano. De acordo com Meggs e Purvis

(2009), enquanto Klee foi capaz de sintetizar elementos de todos os movimentos modernos em suas telas, a artista alemã Käthe Schmidt Kollwitz foi um grande exemplo da preocupação expressionista com a condição humana (Fig. 15 e 16).



**Fig. 15:** Paul Klee, *Fishzauber* (Peixe mágico), 1925. Utilização de cores e formas para expressão da imaginação. Fonte: MEGGS; PUVIS, 2009.



**Fig. 16:** Käthe Schmidt Kollwitz, “*De överlevande krig mot kriget!*” (Os sobreviventes fazem guerra à guerra!), cartaz, 1923. Fonte: MEGGS; PUVIS, 2009.

Nos anos posteriores, o afastamento da Bauhaus da ilustração ocorre por conta do entendimento para boa parte dos modernistas que a conduziram de que a ilustração é considerada um ornamento e pode, assim, ser descartada na busca pela síntese da linguagem visual, aponta Cavalcante (2010).

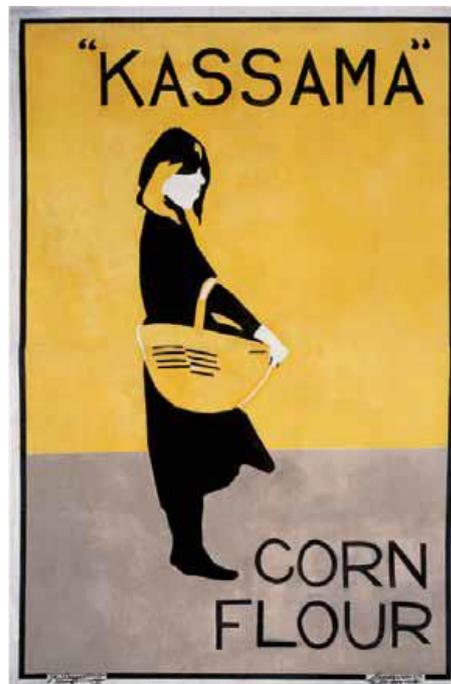
Por conta disso, vale destacar brevemente a trajetória do chamado modernismo figurativo, uma corrente que se expressou como uma continuidade da criação de cartazes europeus dos anos de 1890, mas ganhou destaque, sobretudo, durante a Primeira Guerra Mundial. Influenciados pelas vanguardas modernistas, os artistas da época ainda recorriam à tradição figurativa do século anterior para a criação de suas peças. O objetivo era a comunicação com o público em geral, de modo a passar a informações de maneira clara e persuasiva, ou seja, ainda com referências aos parâmetros visuais já estabelecidos e difundidos entre a população (MEGGS; PURVIS, 2009). Os designers desse período

caminha vavam numa corda bamba entre a criação de imagens expressivas e simbólicas, de um lado, e a preocupação com a organização visual total do plano da imagem, de outro. Esse diálogo entre as imagens comunicativas e a forma do design gera a provocação e a energia das ilustrações influenciadas pela arte moderna (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 344).

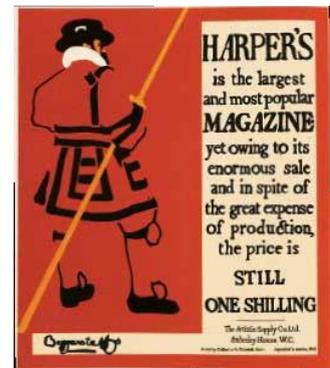
As principais características do modernismo figurativo são, dessa maneira, uma convergência entre antigas e novas perspectivas visuais, apresentando planos de cor absoluta chapados, limites oscilantes e “desenhados” e ilustrações simples, próximas à representação simbólica (Fig. 17, 18 e 19). A arte do cartaz do modernismo figurativo esteve a serviço da Primeira Guerra Mundial e, após esse período, a esperança ancorada nas máquinas e nas novas tecnologias levou os novos rumos do design a filiarem a *art déco*<sup>24</sup> e o cubismo a uma estética que mesclava diversas influências da época, a exemplo da geometria aerodinâmica, Bauhaus, Secession Vienense, De Stijl e suprematismo, assim como a incorporação de tendências por motivos egípcios, astecas e assírios (MEGGS; PURVIS, 2009).



**Fig. 17:** E. McKnight Kauffer, cartaz para o *Daily Herald*, 1918. Fonte: MEGGS; PURVIS, 2009.



**Fig. 18:** Os Beggarstaffs, cartaz para farinha de milho Kassama, 1894. Fonte: MEGGS; PURVIS, 2009.



**Fig. 19:** Os Beggarstaffs. Cartaz para a *Harper's Magazine*, 1895. Fonte: MEGGS; PURVIS, 2009.

No Brasil, o movimento modernista tem início, oficialmente, logo após a Primeira Guerra, com a Semana de Arte Moderna de 1922. Laurence Hallelwell (2017) lembra que, apesar das claras influências, o modernismo difundido, principalmente pelos paulistas, possui elementos diferentes daquele surgido anteriormente em outros lugares do mundo. Em solo brasileiro, o nacionalismo, o cenário de industrialização, as paisagens do interior do país e a

<sup>24</sup> De acordo Meggs e Purvis (2009), o termo *art déco* foi criado pelo historiador da arte Bevis Hillier nos anos 1960, como uma derivação de *Exposition Internationale des Artes Décoratifs et Industriels Modernes* (Exposição Internacional de Decoração e Design Industrial Modernos), realizada no ano de 1925 em Paris.

valorização do trabalhador se mostraram temas e componentes-chave para a criação artística entre as décadas de 1920 e 1940, como frequentemente visto nos trabalhos de Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Alfredo Volpi, Tarsila do Amaral entre muitos outros.

Do ponto de vista estético, Hallewell (2017) faz severas críticas à primeira fase do movimento, dizendo se tratar, “de modo grosseiro”, de uma substituição do simbolismo pelo dadaísmo e uma imitação das tendências artísticas e literárias difundidas na França – assim como ocorreu com as gerações anteriores de artistas brasileiros, segundo ele. Para o autor, o componente de novidade é, justamente, o olhar voltado para a realidade brasileira e seu povo.

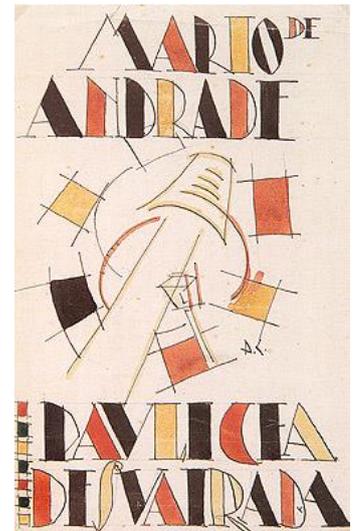
Antonio Candido (2006) diverge em vários pontos colocados por Hallewell, ao ressaltar a quebra de tradição artística que o Modernismo acarretou desde o seu surgimento, mesmo com as contradições apontadas pelas críticas às tendências importadas da Europa. Para o crítico literário, o movimento foi capaz de deglutir as vanguardas europeias, “plasmando” um tipo “ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro” (CANDIDO, 2006, p. 129). O Modernismo, dessa forma, questionou fortemente o academicismo nas artes e os modelos tradicionais, rompendo “com este estado de coisas. As nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades” (CANDIDO, 2006, p. 127).

Para alguns autores, a exemplo de Bosi (1994), a obra de JGR se encontra dentro do espectro modernista – sobretudo na terceira fase do movimento (a partir de 1945), denominada também de pós-modernismo. Na dissertação intitulada *Guimarães Rosa e o primeiro Modernismo: uma leitura de Sagarana*, Carolina Serra Azul Guimarães (2014) apresenta textos de Antonio Candido e Mário de Andrade para realizar aproximações entre a literatura rosiana e a primeira fase do movimento, indicando a diluição de diferentes valores estéticos modernistas na literatura e nas artes em geral a partir da década de 1930. Esses princípios cristalizados estariam, por consequência, presentes na escrita rosiana, segundo defende a pesquisadora. No entanto, eles são identificados e apontados, a partir da crítica de Candido, não como uma reprodução, mas sim uma superação do regionalismo por meio do experimentalismo e do trabalho de linguagem inovadores de Rosa.

É a partir, também, dessas afirmações que, olhando para as influências históricas mapeadas e pontuadas ao longo deste capítulo, procura-se saber quais dessas características estariam presentes, ou não, na apresentação gráfica e nas ilustrações dos livros de Guimarães Rosa. Trata-se de um esforço em identificar tanto as permanências quanto as subversões ou superações da estética modernista que influenciou as décadas de 1940 e 1960 no que diz respeito à produção e apresentação visual dos livros do autor.



**Fig. 20:** Di Cavalcanti, capa e imagens de miolo do livro-álbum *Fantoche*, 1922. Fonte: Itaú Cultural.



**Fig. 21:** Di Cavalcanti, capa de *Pauliceia desvairada*, 1922.

Ao se falar especificamente sobre livros, Hallewell afirma que a primeira fase do Modernismo não teve grandes impactos no mercado de literatura nacional. De acordo com o historiador, até a década de 1930 poucos exemplares foram impressos pelas principais editoras da época, a exemplo do álbum gráfico *Fantoche* (1920), de Di Cavalcanti, uma das raras publicações do movimento na editora de Monteiro Lobato (Fig. 20); *Pauliceia Desvairada* (1922), de Mário de Andrade, lançado pela Casa Mayença com capa ilustrada, também, por Di Cavalcante (Fig. 21); além de livros de Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo. Ainda assim, o autor lembra que as publicações geralmente eram pagas pelos próprios autores, mesmo que levassem o selo das editoras<sup>25</sup>.

Dessa forma, o alcance de uma certa relevância do modernismo no mercado bibliográfico, em parceria com as editoras e o público leitor, só foi possível a partir de meados da década de 1930, quando a nova literatura e a nova atividade editorial brasileiras foram de fato estabelecidas (HALLEWELL, 2017). Essa inovação e mudança de cenário é possível, sobretudo, graças ao surgimento da Livraria José Olympio Editora, como será visto no próximo tópico de discussão.

<sup>25</sup> Segundo Paixão (1997), os editores não aceitavam publicar obras para o restrito público dos modernistas, que pagavam por suas próprias obras e, muitas vezes, criavam até mesmo editoras fantasmas. Por não terem espaço no mercado de livros e principais editoras de seu tempo, os artistas e escritores modernistas acabaram por promover a difusão de suas ideias por meio de revistas literárias, que, mesmo com pequena tiragem, causavam escândalo. Essas publicações especializadas eram, segundo o autor, cheias de criatividade. Apontada como a mais importante, um exemplo desse tipo de peça editorial é a *Klaxon*, de 1922.

É importante destacar que, para Hallelwell (2017), os feitos inovadores da José Olympio foram possíveis graças a empreendimentos “revolucionários” realizados anos antes, com a política editorial da Monteiro Lobato & Cia (com atividades entre 1919 e 1925). Entre o pagamento de direitos autorais, as soluções para os problemas de distribuição e o investimento em propaganda, um destaque importante da editora do famoso escritor brasileiro foram as formas de apresentação das capas das publicações.

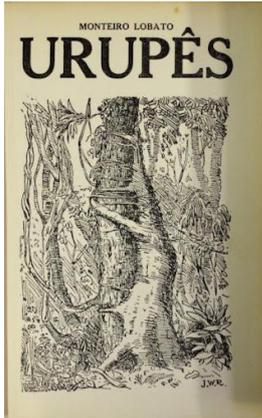
As capas ilustradas eram comuns no século XIX, sobretudo entre os anos de 1890 e 1900. Rafael Cardoso (2005) afirma que a atividade se tornou recorrente por conta da utilização comercial da litografia que levou às experimentações com cartazes realizadas em diversos lugares do mundo, dentro da já mencionada tradição figurativa que caracterizou a época. Um dos primeiros exemplares brasileiros com capa ilustrada (de que se tem registro de autoria reconhecida) data, inclusive, deste período. Trata-se do livro *Vergastas*, que foi lançado em 1889, tendo como autor Lúcio de Mendonça, com capa desenhada por Raul Pompeia e xilogravada por Alfredo Pinheiro (CARDOSO, 2005).

Por volta dos anos 1920, no entanto, a tendência é uma apresentação do livro a partir da simples reprodução dos caracteres tipográficos da folha de rosto, impressos em papel amarelo ou cinza (HALLEWELL, 2017). Embora haja controvérsias que questionam o pioneirismo e o protagonismo absoluto de Lobato nessa questão<sup>26</sup>, é amplamente aceita a ideia de que, mesmo não sendo o primeiro nem o único em sua época, o escritor obteve destaque ao romper com as convenções correntes de apresentação visual das capas de livros. Desde o início de sua atividade editorial, Lobato apostava em capas chamativas e ilustradas como forma de atração do público leitor. “Chamei desenhistas, mandei pôr cores berrantes nas capas. E também mandei pôr figuras!!!” (LOBATO, 1943, p. 32), afirmou o escritor em 1943, em entrevista à revista *Leitura*.

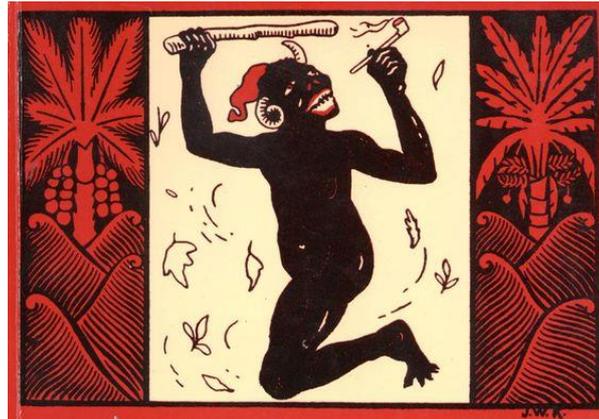
Exemplos significativos das escolhas estéticas do escritor-editor são as capas de dois livros de sua autoria lançados em 1918: *Urupês* e *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito* (Fig. 22, 23 e 24). As ilustrações foram criadas por J. Wash Rodrigues, um pintor proeminente que, posteriormente, realizaria outros trabalhos importantes em para a editora.

---

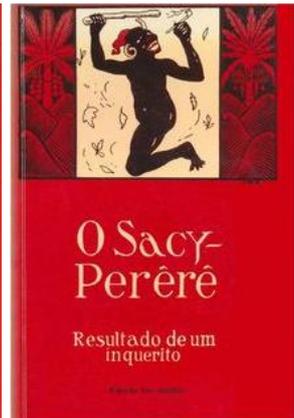
<sup>26</sup> No texto em que trata sobre as origens do design editorial no Brasil, Rafael Cardoso (2005) questiona a ideia de que Monteiro Lobato teria sido o único a investir em capas ilustradas nos anos até os anos 1930. De acordo com o historiador da arte, a atuação de Lobato foi decisiva, mas não foi a única iniciativa a circular na época e permitir os avanços alcançados com a expansão do mercado a partir da década de 1930. Cardoso cita, com base na cultura material pesquisada por ele, outros exemplos que foram decisivos, desde livros ilustrados como forma de atração do público leitor, até questões ligadas à tecnologia logística dos serviços gráficos, como a implantação de maquinário e instalação de novas fábricas de papel. Tal configuração, segundo ele, fica mais evidente ao observar-se as revistas ilustradas surgidas durante o período, à exemplo de *O Malho* (1902), *Fon-Fon!* (1907), *Ilustração Brasileira* (1909), *Para todos...* (1918), *A maçã* (1922), *O Cruzeiro* (1928), entre muitas outras.



**Fig. 22:** J. Wash Rodrigues, capa de *Urupês*, 1918.



**Fig. 23:** J. Wash Rodrigues, ilustração de capa em detalhe de *Saci: resultado de um inquérito*, 1918. Fonte: <http://www.jornalcontato.com.br/>.



**Fig. 24:** J. Wash Rodrigues, capa de *Saci: resultado de um inquérito*, 1918. Fonte: <https://pt.calameo.com/>.

A partir de 1920, também o miolo das edições de Monteiro Lobato sofre mudanças de formatação com a importação de caracteres tipográficos que permitiram uma diagramação e qualidade de impressão mais agradáveis. Como pode ser visto a partir das figuras acima, apesar de uma estética que, como também aponta rapidamente o próprio Hallewell, associa-se aos traços mais tradicionais da ilustração, lembrando os românticos do século anterior, em um posicionamento abertamente conservador do editor, a qualidade de apresentação gráfica dos livros é uma preocupação de Lobato que abre caminhos para experimentações futuras, possibilitando o aperfeiçoamento da prática que repercutiu na forte atividade editorial desencadeada no eixo Rio-São Paulo após a revolução de 1930.

Conforme visto no livro de Hallewell, as investigações em torno do design editorial brasileiro costumam tomar as atividades da editora de Lobato como marco inicial do rompimento com o padrão de reprodução tipográfica das capas de livro. Informação considerada equivocada por Cardoso (2005). O pesquisador afirma que o pioneiro na criação de capas ilustradas<sup>27</sup> foi Fernando Correia Dias, português que chegou ao Brasil em 1914 e atuou como caricaturista e ilustrador no Rio de Janeiro (CARDOSO, 2005).

As primeiras capas ilustradas pelo artista são *Nós*, livro de poemas de Guilherme D'Almeida lançado em 1917, e a coletânea de contos de Humberto de Campos, *Seara de Booz*, publicada em 1918 (CARDOSO, 2005). Ambas possuem duas cores e se utilizam da cominação entre a ilustração, tipografia e recursos decorativos para criação de uma unidade gráfica que

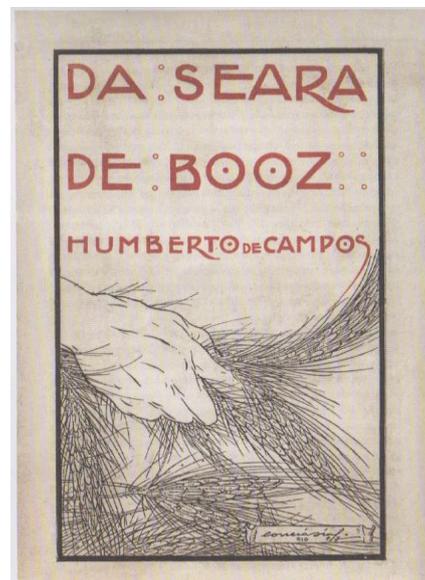
<sup>27</sup> O autor cita algumas capas ilustradas anteriormente, mas toma as edições feitas por Fernando como as que de fato demonstram um trabalho de criação em torno de uma linguagem figurativa especialmente para a capa do livro, inclusive com o uso consciente de uma malha diagramática (CARDOSO, 2005).

valoriza o livro. Correia Dias trabalhou para diversas editoras e, de acordo com Cardoso, promoveu uma variedade significativa de soluções gráficas para sua época.

O português abriu passagem para que outros artistas e ilustradores renomados se voltassem para a criação de capas de livros nos anos de 1920 a 1930. A listagem realizada por Cardoso (2005) inclui nomes como Antônio Paim Vieira, Álvaro Cotrim (Álvarus), Anísio Oscar Mota (Fritz), Nemésio Dutra e Lemmo Lemmi (Voltolino), aos quais se somam também artistas plásticos conhecidos, tais como Anita Malfatti, Augusto Rodrigues, Di Cavalcanti, Oswaldo Teixeira, Rodolpho Amoedo, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret e o já mencionado Watsh Rodrigues.



**Fig. 25:** Fernando Correia Dias, capa de *Nós*, 1918. Fonte: CARDOSO, 2005.



**Fig. 26:** Fernando Correia Dias, capa de *Seara de Booz*, 1918. Fonte: CARDOSO, 2005.

Há, ainda, uma outra categoria elencada por Cardoso, que abrange artistas gráficos cuja dedicação à criação de projetos para impressos foi “exclusiva”. É o caso de Edgar Koetz, Geraldo Orthof, João Fahrion e Santa Rosa. Este último, um dos grandes destaques da criação visual para publicações impressas e integrante do quadro fixo da José Olympio Editora.

### 3.1.2 José Olympio, a editora ilustre

Os livros de JGR foram impressos entre as décadas de 1940 e 1960, tendo parceria firmada entre o autor e a editora José Olympio a partir de 1951. Antes disso, a empresa do paulista José Olympio Pereira Filho percorreu um caminho interessante até tornar-se uma das principais editoras do país. Optou-se por apresentar um pouco dessa trajetória neste trabalho a fim de integrar a perspectiva editorial no contexto de criação dos livros de Guimarães Rosa, uma vez que as escolhas gráficas e estéticas da José Olympio também influenciam a apresentação final do livro.

Em *Sobre a Estética*, Edgar Morin (2017) fala sobre o tema pelo ponto de vista da criação, da produção e da distribuição a partir de figuras e práticas que acompanham os artistas e caracterizam seus segmentos. De maneira geral, o livro, enquanto obra literária e objeto material, deve ser publicado por um editor. Nesse caso, o “destino do livro” rosiano, utilizando-se do vocabulário de Morin, é alcançado, também, por meio da parceria entre Rosa e a José de Olympio, possibilitando a definição de uma identidade própria das publicações e concedendo o peso editorial que as obras exigiam em sua contemporaneidade.

Desde o seu surgimento, a Livraria José Olympio Editora destacou-se na arte da criação e impressão de livros. Isso se deve, em partes, por conta do cenário pouco relevante que a maioria das editoras da época se encontrava em relação ao projeto gráfico das publicações literárias. De acordo com Hallewell (2017, p. 511), “a qualidade artística da tipografia brasileira estava num nível muito baixo quando José Olympio iniciou sua carreira editorial” e o padrão dos serviços gráficos de impressão no país era “lamentável esteticamente”. Perspectiva que se soma ao coro de depoimentos como de Gilberto Freyre (1925), visto no início do capítulo anterior, em que o escritor lamenta a “negação” estética das publicações daquele período.

Ao delinear a história do *Livro no Brasil*, Hallewell (2017) destaca as inovações e contribuições da empresa, sobretudo no que diz respeito ao projeto gráfico de livros. A tradição pictórica e figurativa foi uma marca importante da editora, que se preocupou com o projeto gráfico dos livros tanto por questões comerciais (vendas, baixo custo de produção e atração do público) quanto por escolhas estéticas (GAMA, 2016). Seja qual for o motivo, as inovações da José Olympio elevaram a competição e a qualidade do mercado editorial de sua época, colocando a empresa em destaque como uma das editoras mais ilustres – ou ilustradas, com a licença do trocadilho – da história do livro no Brasil.

A Livraria José Olympio Editora foi criada com a aquisição de duas importantes bibliotecas particulares: primeiro com a compra de cerca de 10 mil títulos da coleção do

advogado Alfredo Pujol<sup>28</sup>, e depois com a obtenção da biblioteca do, também, advogado Estêvão de Almeida. Ambos foram clientes da Casa Garraux<sup>29</sup>, assim como dispunham de uma significativa coleção de livros raros.

Com apenas 28 anos de idade, o jovem José Olympio inicia suas atividades como livreiro e editor no dia 29 de novembro de 1931, estabelecendo-se à rua da Quitanda, n.º 19A, em São Paulo. Poucos meses foram necessários para o lançamento do primeiro título pela editora, o que indica um trabalho de planejamento bem anterior à abertura da livraria e, quiçá, à aquisição das bibliotecas particulares para seu estoque (HALLEWELL, 2010).

O panorama social e econômico do país na época favoreceu a aventura bem-sucedida de José Olympio. Como visto anteriormente, os anos de 1920 se mostraram uma década pouco frutífera para a atividade livreira, apesar dos manifestos modernistas. Mas as consequências da Revolução de 1930 e a alta do preço de produtos importados acarretaram uma expansão da atividade a partir da década seguinte, com grande destaque para as edições de literatura nacional, de acordo com Hallewell (2017).

É interessante como José Olympio soube mudar os rumos do seu negócio de acordo com as rápidas transformações que o país estava vivenciando. Ao contrário da década anterior, São Paulo, que tinha o dobro do número de livrarias de Rio de Janeiro<sup>30</sup>, se vê em uma desaceleração das atividades culturais. Dessa maneira, a “Casa”, como era frequentemente chamada por José Olympio, muda de endereço em 3 de julho de 1934 e se estabelece no centro do Rio de Janeiro, na Rua do Ouvidor, n.º 110 – que, mais tarde, se tornaria ponto de encontro de diversos escritores e artistas de diferentes correntes artísticas e ideológicas (HALLEWELL, 2017).

Nesse período, a capital começava a recuperar a posição de proeminência literária e intelectual supostamente perdida para São Paulo durante o início do movimento modernista na década anterior. Foi assim que a José Olympio se mudou “geograficamente para o Rio de Janeiro e comercialmente para a moderna ficção brasileira” (HALLEWELL, 2017, p. 488).

---

<sup>28</sup> Dono da maior biblioteca particular do estado de São Paulo em sua época, foi um advogado, político e um dos principais colaboradores da editora de Monteiro Lobato. De acordo com Hallewell (2010), Pujol é mais lembrado por sua obra acerca de Machado de Assis, mas colecionava pinturas, vinhos e “lindos livros”, na maior parte vindos da França. Morreu em 29 de maio de 1930, deixando um acervo com diversas raridades bibliográficas, compradas por José Olympio por 150 contos de réis (equivalente a um valor em torno de 18,4 milhões de reais atualmente).

<sup>29</sup> A Casa Garraux foi uma livraria fundada no século XIX em São Paulo. José Olympio trabalhou na livraria de 1918, ainda adolescente, até o seu fechamento, em 1930. O futuro editor começou realizando serviços gerais, como abrir caixotes de livros e limpar estantes, mas, com o passar do tempo, se tornou balconista e, por fim, alcançou o importante cargo de gerente da seção de livros, após adquirir conhecimento suficiente para se tornar um requisitado consultor no que dizia respeito a livros raros, assim como realizar sugestões de títulos a serem editados e/ou revendidos (HALLEWELL, 2017).

<sup>30</sup> De acordo com Hallewell (2017), na década de 1920 o Rio de Janeiro possuía apenas 10 livrarias de alguma importância no centro da cidade, ao passo em que São Paulo apresentava o dobro dessa quantia somente em editoras de livros.

Os números expressam a assertividade dessa decisão. Depois de ter publicado oito títulos em 1933, a editora lançou 32 livros em 1934 e, com um ano completo de atividades no Rio de Janeiro, lançou 59 publicações em 1935. Em 1936 foram 66 novas edições. Hallewell afirma que a José Olympio, “publicou todos os escritores importantes de seu tempo, com exceção do gaúcho Érico Veríssimo, que era, como sabemos, diretor de empresa concorrente” (HALLEWELL, 2017, p. 489).

A José Olympio esteve em grande evidência, então, no cenário da nova literatura nacional impulsionada pelo surto de industrialização e modernização do país entre 1930 e 1937. Pereira (2008a) afirma que durante a década, foram vendidos quase um milhão de exemplares somente de Humberto de Campos, o principal escritor da “Casa” na época. O período é caracterizado como uma fase em que se observa tanto uma expansão do mercado editorial brasileiro, quanto a experimentação e profissionalização do campo do design no Brasil – que é reconhecido enquanto prática profissional no país durante a década de 1960, sob uma forte profusão de trabalhos dos chamados “artistas-designers”, ou “designers-artistas” (CAVALCANTE, 2010).

Os avanços no campo gráfico são uma consequência do aperfeiçoamento técnico das empresas brasileiras de impressão. Um movimento impulsionado, por sua vez, pela impossibilidade de se imprimir as publicações na França ou em Portugal, conforme se fazia outrora. Outro fator relevante para a qualidade gráfica em destaque da “Casa” foi a escolha por não comprar o próprio maquinário, mas sim garantir a atividade de impressão em empresas prestadoras de serviço já consolidadas no ramo e com alta qualidade de reprodução tipográfica e de imagens (HALLEWELL, 2017).

A qualidade técnica, no entanto, não é o único fator a elevar a excelência da apresentação visual das publicações da editora, segundo Hallewell (2017). Como já apontado anteriormente, a preocupação com a aparência do livro e com a impressão fez parte das prioridades de José Olympio desde o início, e a qualidade artística das publicações foi garantida graças à formação de quadro de artistas-ilustradores que atuavam na concepção dos projetos gráficos dos livros da “Casa”. De acordo com Hallewell, os livros que carregavam o sinete da José Olympio logo começaram a ter destaque no mercado editorial.

Entre os artistas gráficos mencionados nas categorias descritas por Cardoso (2005), Tomás Santa Rosa aparece entre aqueles caracterizados pela dedicação à criação de projetos visuais para publicações editoriais, com especial destaque para os livros. A partir de 1934, o paraibano nascido em 1909 integra o quadro de funcionários da “Casa”, depois de ter realizado importantes trabalhos nas editoras Schimdt e Ariel.

Santa Rosa se torna o principal capista da editora e o responsável por desenvolver uma identidade própria e unitária, permitindo o reconhecimento imediato dos títulos que pertenciam à José de Olympio. Foram cerca de 220 livros diagramados para a editora entre as décadas de 1930 e 1950.



**Fig. 27:** Tomás Santa Rosa, capas criadas para a José Olympio, seguindo padrão de identidade visual criada por ele, 1934-1953.

O ilustrador não teve educação formal na área, mas possuía conhecimento multidisciplinar, sendo também pintor, produtor gráfico, cenógrafo e crítico de arte. Ao seu lado, outros artistas, ilustradores e capistas ajudaram a construir o legado visual da “Casa”, como o escritor e ilustrador Luís Jardim e o gravurista Poty Lazzarotto, que serão discutidos em tópico reservado para eles mais à frente. Era comum, também, que pintores e outros artistas visuais célebres fossem requeridos para desenvolvimento de projetos específicos, como ocorreu com Cândido Portinari, Cícero Dias e Di Cavalcanti (HALLEWELL, 2017; PAIXÃO, 1997).

O impacto dos projetos gráficos de Santa Rosa no mercado bibliográfico brasileiro foi tão grande que Paixão (1997), entre outros autores, afirma ter ocorrido uma revolução estética no livro brasileiro a partir, sobretudo, da sua atuação. Paixão conta que as edições francesas

luxuosas inspiraram essa transformação, publicações essas que integravam a biblioteca de José Olympio e, segundo sugere o autor, podem ter influenciado a dupla a trazer livros com capas mais sofisticadas, ilustrações e leveza na diagramação.

De modo geral, a estética do livro inaugurada por Santa Rosa seguia a linha do modernismo figurativo, com aplicação de técnicas gráficas e diagramação que priorizava a legibilidade. O paraibano valorizava a ilustração em composição harmoniosa com os caracteres tipográficos, que eram, por sua vez, colocados em ordem hierárquica: no topo, costuma aparecer o nome do autor, abaixo, ou na metade da capa, aparece o título quase sempre em destaque (com letras maiores), no rodapé figurava o nome da editora (Fig. 27).

No miolo, o cuidado com as ilustrações também seguia rigor, tendo amplas margens emoldurando o texto (LIMA; FERREIRA, 2005). Para as pesquisadoras sobre o trabalho do capista, Edna Lúcia Cunha Lima e Márcia Christina Ferreira, a composição visual, uso de cores, temáticas ilustradas e traços dos desenhos apontam para livros de estética modernista.

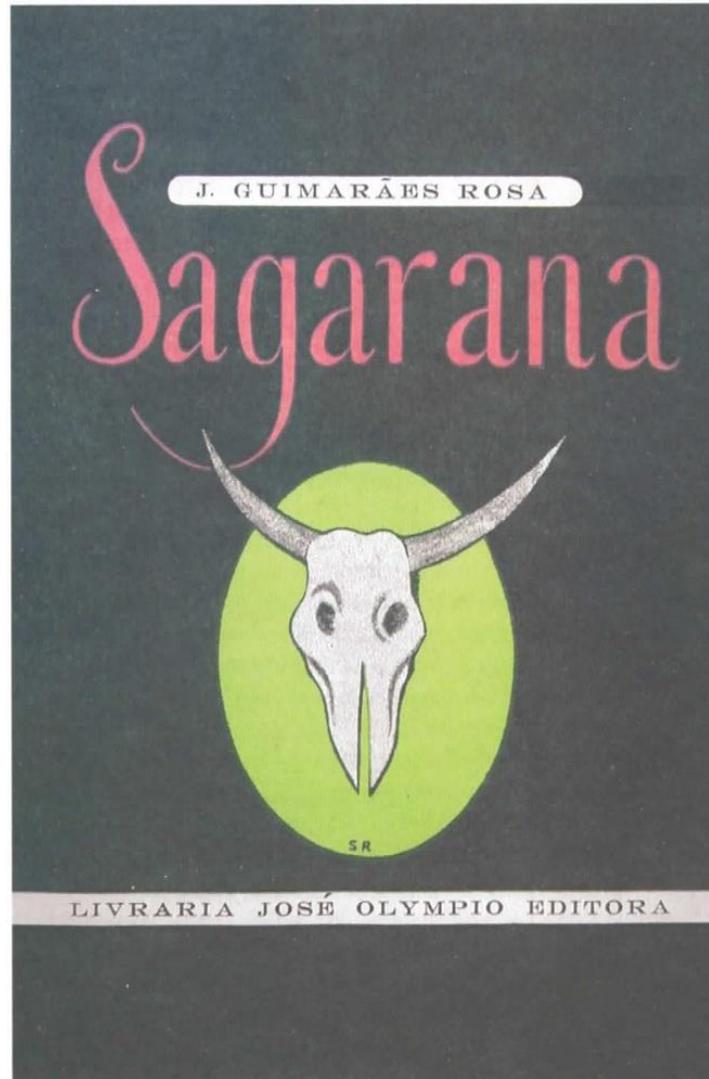
Santa Rosa foi o responsável por elaborar a terceira edição de *Sagarana* (a primeira publicada pela José Olympio), logo que JGR entra para o quadro de escritores da “Casa”, em 1951 (Fig. 28). Ainda não se sabe os motivos da identidade desenvolvida ter sido deixada de lado para ser reformulada anos depois com novo projeto gráfico, dessa vez elaborado por Poty Lazzarotto, e lançada em 1956 juntamente com as primeiras edições de *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas*, também com capas e diagramação de Poty. Tomás Santa Rosa morre no mesmo ano, em novembro de 1956.

A partir da década de 1940, com a deflagração da Segunda Guerra Mundial, a editora passa por alguns momentos difíceis, uma vez que perde parte de seus escritores para novas empresas, como é o caso da Livraria Martins Editora, em São Paulo – conhecida, também, pelos investimentos no design editorial dos livros<sup>31</sup>. O caráter das novas publicações teve que mudar, fazendo com que José Olympio desse início às publicações de traduções de obras estrangeiras. No período pós-guerra, inclusive, Guimarães Rosa é um dos poucos autores nacionais a serem lançados pela editora (PAIXÃO, 1997).

Apesar de manter o *status* de uma das melhores e maiores editoras do país, a partir da década de 1940 a “Casa” dividiu o mercado com empresas que passaram, também, a investir no projeto gráfico de livros de maneira competitiva, à exemplo da Martins Editora (já mencionada) e da Companhia Editora Nacional, também de São Paulo.

---

<sup>31</sup> A Livraria Martins Editora surgiu, primeiro, como livraria em 1937. Seu primeiro título foi publicado somente no início de 1940 (HALLEWELL, 2017).



**Fig. 28:** Tomás Santa Rosa, capa da 3ª edição de *Sagarana*, 1951.

Durante esse período, as publicações bibliográficas passam por uma reconfiguração, sobretudo visual, que tem início no final da década de 1940 e se estende para os anos de 1950 e 1960. A colaboração entre os artistas plásticos, artistas gráficos e as editoras, instaurada principalmente pela José Olympio, resultaram no que Paixão (1997) afirma ser conhecido como período áureo da ilustração de livros no Brasil.

As contribuições mais conhecidas e citadas ao longo dos trabalhos que contam a história do livro brasileiro são de artistas modernistas, como Cândido Portinari (cuja inspiração é assumida por Santa Rosa em suas criações, segundo Hallewell), Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Oswald Goeldi, entre outros que influenciaram, também, o trabalho de artistas, ilustradores e capistas de sua época (PAIXÃO, 1997).

As edições de Guimarães Rosa têm projeto gráfico desenvolvido durante esse período, carregando em suas “roupagens” as ilustrações e a apresentação visual orientadas pelas

tendências para publicações editoriais da época. É importante ressaltar que o autor parecia ser um entusiasta da arte figurativa, ou pelo menos colaborava ativamente para que os traços desenhados em seus livros integrassem e/ou correspondessem a uma certa unidade temática e narrativa no espaço do livro. Tanto que são significativos os relatos de que JGR chegava a fazer esboços para as ilustrações que deveriam estar nos livros, como contam Poty Lazzarotto (COSTA, 2006), Vilma Guimarães Rosa (1999) e Fernando Paixão (1997).

É possível afirmar que, especialmente desde os anos de 1940, a prática editorial de ilustrar os livros brasileiros se torna uma marca do trabalho gráfico em solo nacional e aponta para uma identidade própria do livro na primeira metade do século.

De acordo com Rafael Cardoso (2005), apesar de o marco inicial do design no Brasil ser considerado somente a partir de 1960, com a inauguração da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) em 1963, a prática – ou algo relacionado a ela, no campo da comunicação visual – já estava em curso desde, pelo menos, o século passado. Tal afirmação pode ser constatada com a discussão apresentada até agora. Essa espécie de “mito”, segundo Cardoso, se deve ao fato de que houve, na verdade, uma grande ruptura ocasionada pela tomada de consciência sobre a prática enquanto conceito, profissão e ideologia.

Nesse cenário, os anos 1960 foram caracterizados como o período de destaque do que se denomina de design pictórico, realizado, sobretudo, pelos chamados designers-ilustradores-artistas, como indica Cavalcante (2010). A pesquisadora aponta certo alinhamento entre o movimento que nasceu nos Estados Unidos, principalmente com o *Push Pin Studio*<sup>32</sup>, e os trabalhos desenvolvidos durante a mesma época em terras brasileiras.

Apesar dos “anos dourados” da ilustração americana terem terminado no final da década de 1950, de acordo com Meggs e Purvis (2009), a ilustração narrativa, que outrora perdia espaço para a fotografia, começa a dar lugar a abordagens mais conceituais da prática. A principal característica dessa corrente da comunicação visual é a aliança entre as marcas da expressividade próprias da ilustração e do desenho aos conhecimentos gráficos articulados pelo design (CAVALCANTE, 2010).

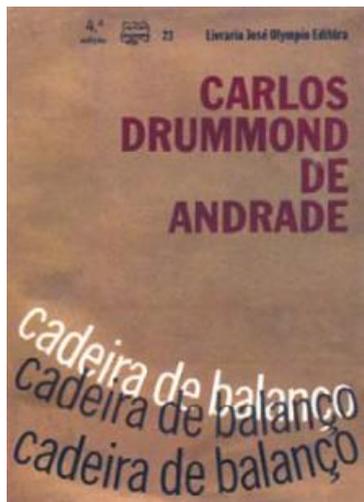
Cavalcante cita, entre outras editoras, a José Olympio como uma das casas que apresentou exemplos dessa combinação. É o caso das capas do *Novo Dicionário Aurélio* e dos livros de Carlos Drummond de Andrade (Fig. 29 e 30), feitas por Gian Calvi em uma

---

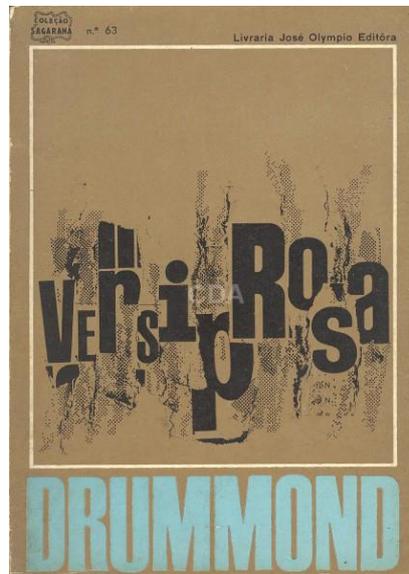
<sup>32</sup> Formado em 1954, o *Push Pin Studio* inaugurou os trabalhos que exploravam a criação de ilustrações mais conceituais na América do Norte. Foi composto por um grupo de jovens estudantes de arte e artistas gráficos de Nova York: Seymour Chwast, Milton Glaser, Reynolds Ruffins e Edward Sorel. Os jovens divulgavam trabalhos *freelancers* por meio da publicação coletiva *Push Pin Almanack* (MEGGS; PURVIS, 2009).

combinação tipográfica em que o texto é, também, imagem; e outras capas com montagens tipográficas criadas por Ziraldo.

Como foi observado até aqui, a trajetória da José Olympio até a década de 1960 tanto moldou como foi influenciada pelas tendências artísticas e gráficas brasileiras durante a primeira metade do século XX. Os livros de Guimarães Rosa, assim como de outros autores da “Casa”, podem ser entendidos, então, como integrantes desse raciocínio. Dessa forma, é possível falar, com base nos apontamentos de Cardoso (2005), que as experimentações “pré-design” no país fizeram parte de um movimento que pavimentou as bases metodológicas e práticas para que, a partir de 1960, pudessem integrar e resultar na gênese do design enquanto prática reconhecida no país.



**Fig. 29:** Gian Calvi, capa de *Cadeira de Balanço* (Carlos Drummond de Andrade, 1966).



**Fig. 30:** Gian Calvi, capa de *Versiprosa* (Carlos Drummond de Andrade, 1967).

O quanto os livros de Guimarães Rosa reproduzem ou rejeitam essas tendências? Como a linguagem gráfica e artística é aplicada, de maneira a formar uma identidade própria e, ao mesmo tempo, integrada às tendências da época a esses livros? Proximidades e dissonâncias entre as capas criadas para as publicações de Guimarães Rosa e as principais características e tendências da primeira metade do século XX devem ser delineadas no capítulo de análise, tendo como base os apontamentos realizados ao longo dessas páginas.

### 3.2 Mão de autor, mente de editor

A frase que nomeia este ponto da discussão é uma paráfrase do título do livro *A mão do autor e a mente do escritor*, no qual Roger Chartier (2014) destrincha os processos editoriais ao longo da história, de modo a mostrar de que forma a “mão do autor” e a “mente do editor” estiveram ligados ao longo da construção do que seria a literatura moderna. Essa alusão não sugere de maneira alguma qualquer espécie de separação entre “mente” e “mão” na alquimia autoral e criativa de Guimarães Rosa. O objetivo é indicar o entendimento, a partir da crítica e do estado da arte levantado, de que JGR, muitas vezes, assumia diversas das funções tradicionalmente ligadas ao papel desempenhado pelo editor no processo de produção bibliográfica, indo mais além ao produzir também material gráfico e visual ao longo do processo de produção de suas obras.

A proposta inicial para esta abordagem era identificar nos arquivos do escritor os rastros que indicassem sua colaboração direta com a criação e definição das ilustrações e da identidade visual das capas de seus livros. Por conta dos transtornos causados pela pandemia, em especial o fechamento do IEB-USP para visita ao acervo, não foi possível realizar a pesquisa documental. No entanto, optou-se por manter a discussão, apresentando um levantamento de materiais já publicados em outras investigações que indicassem a relação de JGR com a editoração de sua obra, com foco ao projeto de capas e ilustrações.

O que será apresentado nas próximas páginas trata-se, então, dos resultados da pesquisa e revisão bibliográfica que reúnem e discutem os documentos já citados no estado da arte, geralmente espalhados por trabalhos de temas diversos. Foram integrados a esse inventário alguns desenhos, rascunhos e dados colhidos durante a visita exploratória ao acervo do IEB, realizada entre 13 e 15 de janeiro de 2020.

Um dos trabalhos mais recentes que trata do arquivo de Guimarães Rosa é a tese *Do “desejo de escrever” à “escritura”*: o percurso de Guimarães Rosa, de Livia de Sá Baião (2020). A partir dos escritos de Barthes sobre a preparação do romance, a pesquisadora explorou o material de acervo de JGR com intuito de identificar caminhos que levaram Rosa à escrita de seus livros, reunindo vasto material de preparação editorial. As descobertas de Baião revelam um escritor preocupado com a formação do projeto de livro desde o texto até a sua materialidade – assim como a sua publicização, já que o mineiro escrevia até mesmo sugestões de anúncios para as publicações, conforme visto em Pereira (2008a). Baião, que analisou, ainda, a forma como o autor construía sua imagem, chega a afirmar que

Rosa buscou, durante toda a sua vida, interferir nos procedimentos de controle e de delimitação dos discursos a ele atribuídos, nas operações complexas que dão unidade e coerência aos seus textos, e atuou de forma decisiva no modo de circulação de seu nome próprio. Pode-se dizer que ele desempenhou papel definitivo nos modos de recepção dos textos e na própria concepção de sua obra (BAIÃO, 2020, p. 71).

De fato, os papéis apontados por Morin (2017) como integrantes do sistema de produção e distribuição do livro são embaçados quando se trata de JGR e seu “controle autoral”. É o que também indica Baião (2020) ao afirmar que Rosa “fazia questão” de interferir nas capas de todos os seus livros, enviando desenhos aos ilustradores para exemplificar o que gostaria que fosse representado, escrevendo as orelhas, criando e rabiscando as folhas de rosto e preocupando-se, inclusive, com o colofão. JGR operava a mão e a mente autoral para moldar os espaços limiares que Genette (2009) aponta como o lugar onde se estabelece a comunicação entre o texto da obra e o leitor.

No trabalho em que analisa algumas tirinhas do índice de *Primeiras Estórias*, a pesquisadora Alessandra Fonseca de Moraes também afirma que Guimarães Rosa tinha por hábito desenhar suas personagens, rascunhar vinhetas e esboçar os cenários presentes em sua obra, com o argumento de que esses traços “traziam um especial mistério e desvendá-los era muito importante” (MORAIS, 2018, p. 13).

Em seu livro, Clara Rowland (2011b) põe em destaque a visualidade imbricada na obra rosiana, apontando as ilustrações como componente importante do projeto de literatura do autor. Ela reforça a ideia de que JGR levava à sério a maneira como as publicações seriam apresentadas aos leitores, a fim de garantir uma confluência entre livro (forma, apresentação visual) e narrativa literária (conteúdo, estética).

Na edição de *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri* lançada em 2003, o prefácio conta que o escritor “supervisionava atenta e generosamente a publicação de seus livros: sugeria o corte de alguma estória sem ‘parentesco’ com o todo, **revisava provas, reprovava projetos gráficos** [...], indicava a **entrada de ilustrações já pensadas e imaginadas**” (ROSA, 2003, p. 8, grifo meu).

Como pode ser visto, as fontes que afirmam o controle editorial de Rosa são muitas, sendo que quase todas reproduzem as informações retiradas dos documentos disponibilizados e divulgados pela José Olympio<sup>33</sup>, assim como do depoimento de Poty Lazzarotto para o

---

<sup>33</sup> A maior parte dessas informações tem como fonte o livro *Em memória de João Guimarães Rosa*, organizado pela editora após a morte do autor, em 1968. Tais dados também aparecem em publicações específicas sobre a história da editora, como *José Olympio – O editor e sua Casa*, organizado por José Mário Pereira (2008) e com diversos depoimentos e reprodução de documentos sobre a atuação de Guimarães Rosa como escritor da “Casa”.

documentário *Os nomes do Rosa*<sup>34</sup>. Apesar disso, há poucos materiais de arquivo que mostre os rastros dessas colaborações em relação aos livros lançados pelo autor em vida.

São encontrados em maior quantidade o material de estudos para a obra e outros rascunhos e desenhos vinculados a textos e livros que ainda estavam em processo de criação (BAIÃO, 2020). Dessa forma, primeiro, será abordado o conteúdo que indica o pensamento gráfico de JGR em relação a obras não publicadas ou não finalizadas, de modo a mostrar como o escritor organizava também visualmente os projetos para os livros. Os documentos e dados que indicam parte do processo criativo, com enfoque nos aspectos visuais, das publicações realizadas pelo autor em parceria com a José Olympio editora e seus ilustradores serão apresentados e discutidos posteriormente, juntamente com a descrição do *corpus*.

Durante a única visita que pode ser realizada ao arquivo JGR no IEB-USP, foi iniciado um levantamento exploratório para sondar os documentos que apresentassem desenhos, ilustrações, gravuras e outros materiais que associados a esses tipos de imagens. A busca foi realizada, primeiramente, com seleção digital dos arquivos a serem consultados presencialmente, usando-se as palavras-chave: “desenho”, “ilustração”, “mapa”, “figura”, “imagem”, “símbolo”, “gravura”, “Poty”, “Luís Jardim”, “capa”, “José Olympio”, “edição”, “editora”. A pesquisa se concentrou nas folhas avulsas e em estudos de composição, deixando diários, cadernos de estudos para a obra e cadernetas de fora da busca inicial.

O resultado foi uma listagem com 172 documentos correspondendo às palavras-chave usadas. É um número pequeno se comparado ao montante de aproximadamente seis mil folhas avulsas, oito cadernetas e 27 cadernos escolares que fazem parte do acervo JGR (BAIÃO, 2020). No entanto, para uma sondagem inicial, foi o suficiente para começar uma certa esquematização do material imagético e iconográfico que Guimarães Rosa acumulou em seu acervo pessoal.

Mesmo que todos apresentem um desenho ou ilustração, por conta do caráter e objetivos de cada arquivo a listagem levantada foi dividida em quatro grandes grupos<sup>35</sup>: i) **desenhos/ilustrações**, com 124 documentos, sobretudo rascunhos diversos em folhas timbradas do Ministério das Relações Exteriores, mas também materiais diversos, desde cartões (muitos deles com imagens de gatos), recortes de gravuras e santinhos até folhetos; ii) **mapas**, no qual aparecem 10 arquivos, tanto desenhados pelo próprio JGR (lugares fictícios) quanto recortes de

<sup>34</sup> As falas, apesar de estarem no documentário, são extraídas do trabalho de Ana Luiza Martins Costa (2006), por conta da falta de acesso ao filme.

<sup>35</sup> Essa classificação segue a descrição do arquivo contido na ficha de catalogação disponibilizada pelo IEB-USP. Muitos dos documentos poderiam transitar entre duas ou mais categorias, no entanto, como não foi possível trabalhar esse material e definir melhor as classificações, optou-se por manter a divisão como consta nas fichas.

mapas retirados de outras fontes; iii) **capas**, com nove documentos relacionados a capas publicadas; iv) **estudos de composição**, com 32 documentos (maiores detalhes e as descrições genéricas desta classificação inicial e provisória estão no ANEXO I). Desse total, só puderam ser visualizados 27 documentos durante a visita antes do fechamento das universidades.

Lembrando o que Chartier (2014) fala sobre a internalização de ideias de autenticidade que levaram autores a partir da metade do século XVIII a se tornarem arquivistas de si mesmos, é possível dizer, a partir de diálogo com Baião (2020), que Guimarães Rosa também foi responsável pela criação de seu próprio arquivo literário, e que, ao olhar para a listagem levantada para esta pesquisa mesmo que superficialmente, é possível afirmar que este arquivo acumula um conjunto significativo de imagens.

Entre os rascunhos que figuram nas páginas avulsas de blocos de notas do Ministério de Relações Exteriores, existem diversos desenhos de Rosa que parecem indicar a projeção como um meio intrapessoal, em consonância com a definição de pensamento gráfico de Laseau (1997). Um exemplo dessa dimensão imagética do pensamento do autor são os documentos encontrados na classificação de estudos de composição. Na observação de pesquisa presente na ficha do arquivo é afirmado que “o desenho da primeira folha parece corresponder ao esboço de um estouro de boiada”.

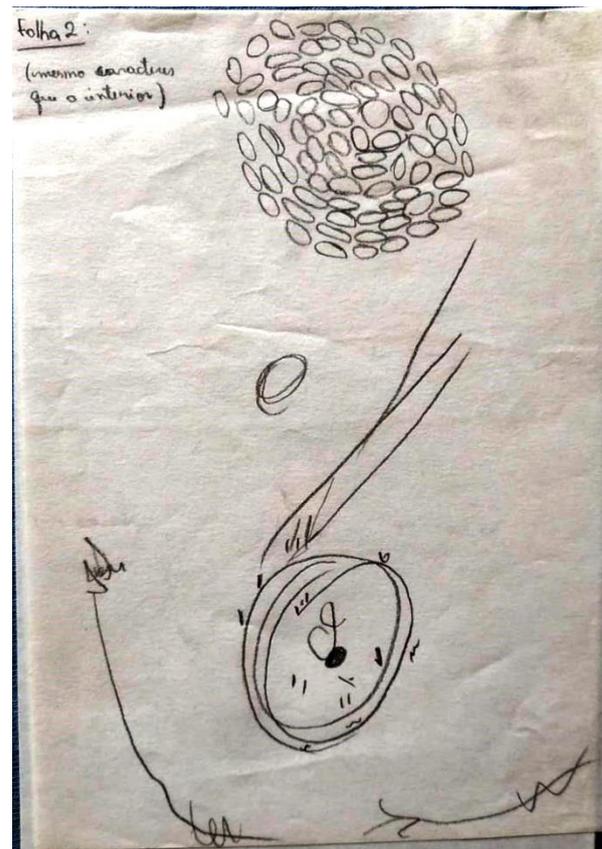
De fato, os desenhos feitos por Rosa indicam o que se assemelha a movimentos de boiada: primeiro eles aparecem dentro de um triângulo repleto de cabeças de boi e rodeado por setas circulares em diferentes direções, e, depois, na folha seguinte, um círculo com linhas que lembram um vórtice com linhas de fuga e diversos círculos amontoados, formando novo círculo (Fig. 31 e 32, arquivo JGR-M-16,49).

A forma como os traços são vistos poderiam indicar um exercício de pensamento, a projeção de uma ideia. Uma forma de passar uma imagem mental para o papel, para testar a sua viabilidade narrativa, talvez. Como faltam informações, não é possível afirmar do que se tratam os desenhos. Mas ao ler *Sagarana*, por exemplo, pode-se realizar algumas associações entre o movimento da boiada esquematizada nos traços de JGR e a descrição da animosidade dos bois realizada no conto “O burrinho pedrês”.

Como **correntes de oceano, movem-se cordões constantes, rodando remoinhos:** sempre um vai-vem, os focinhos babosos apontando, e as caudas, que não cessam de espejar com as vassourinhas. Somam-se. Buscam-se. [...] Formando ângulos de todos os graus, com os eixos das frentes, mesmo retorcidos para trás, que nem chavelhos. [...] E então se sobrechegam e se agitam, **recomeçando os espiralados deslocamentos** (ROSA, 2016, p. 28-30, grifo meu).



**Fig. 31:** Guimarães Rosa, desenho sobre estouro de boiada (cópia aproximada desenhada pela autora), folha 1, s.d.



**Fig. 32:** Guimarães Rosa, desenho sobre estouro de boiada (cópia aproximada desenhada pela autora), folha 2, s.d.

Ao analisar os marginalias de Guimarães Rosa, a pesquisadora Maria Eulália Ramicelli aponta anotações do escritor no romance *Le Grand Trek*, de Cloete, e nos contos da coletânea *Zane Grey Western Award Stories*. As notas aparecem especialmente nos trechos em que se narra a condução de uma boiada com mais de duas mil cabeças de gado ao longo de um cânion, “com detalhes sobre o movimento dos animais e sobre o estouro da boiada, impossível de ser contido pelos vaqueiros que, com sorte, salvaram a própria vida” (RAMICELLI, 2008, p. 4). A descrição lembra, inclusive, o episódio em que os vaqueiros do conto de *Sagarana* foram pegos pela correnteza na cheia do rio e, em sua maioria, mortos após conduzirem a boiada.

Um outro conto, “*Bad Penny*”, recebeu mais atenção de JGR, segundo Ramicelli. Nas notas que o rodeiam se destaca, além da caracterização da paisagem, uma outra passagem de descrição do movimento dos bois. Nesse trecho, está grifado por Rosa “*rippling sea of dusty, marching cattle*”, ou seja, “**mar ondulado de gado empoeirado, em marcha**”<sup>36</sup>. Ramicelli explica ainda que

<sup>36</sup> Tradução de Maria Eulália Ramicelli (2008).

Guimarães Rosa também fez leitura bastante atenta (dada a profusão de traços e grifos, além da nota “**Estouro**” para destacar o assunto) de uma longa passagem em que é descrita a atividade de vigilância noturna do gado. Descrição em que há inclusive o emprego de expressões onomatopaicas para expressar os sons e ruídos produzidos pelos vaqueiros durante sua ronda: “whisper of saddle leather” e “faint rattle of bridle chains” (RAMICELLI, 2008, p. 4, grifo da autora).

Estas indicações de Ramicelli apontam para certa correspondência com o trecho de *Sagarana* destacado, mostrando, caso a associação seja correta, o que poderia ser entendido como percurso criativo de JGR. Nesse trajeto, as imagens mentais oriundas da leitura dos textos fictícios desencadeariam, também, nas imagens gráficas e visuais que, posteriormente, se tornariam matéria da literatura rosiana.

Outros exemplos em torno da “preocupação plástica” de Rosa e da apropriação de outras fontes para suas descrições visuais – e vice-versa – são dados por Morais (2018), quando a pesquisadora fala sobre o caderno 16 dos *Estudos para a Obra*. Assim como em outros materiais do acervo, o caderno possui anotações sobre pinturas, desenhos, jogo de claro e escuro, figuras, fundos e traços. Muitas dessas imagens são acompanhadas pelo signo de “m%”, o “meu cem por cento” ou “minha porcentagem”, grafado por JGR para indicar uma possibilidade de utilização de textos – e outras referências – de terceiros (MORAIS, 2018).

Entre as “preocupações plásticas” citadas por Morais (2018) estão as anotações que demonstram o cuidado de Rosa com a perspectiva da figura humana, notado especialmente na nota sobre um nu de Coubert, na qual se lê “m%= por entre envolvências de lençóis lavados e soltos”. Há uma correspondência textual com esse texto também, como aponta Morais, ao aproximá-lo a uma passagem de *Grande Sertão: Veredas* sobre a mulher de Riobaldo: “Otacília deitada, rezada, feito uma gatazinha branca, no cavo dos lençóis lavados e soltos”. A pesquisadora observa, ainda, que “o cavo dos lençóis” pode remeter também a um nu de Rembrandt, onde se lê “m%: no quarto como no interior de uma gruta” (MORAIS, 2018).

A transferência da imagem mental para o seu rascunho no papel, e dos traços para o texto literário pode ser observado, ainda, nos mapas mentais ou cartográficos que JGR criava para suas histórias. Galvão e Costa (2006), por exemplo, mostram um esquema de forças (gráfico) referente ao texto inacabado “O imperador” (Fig. 34), enquanto Sperber (1982) apresenta o raríssimo gráfico (Fig. 33)<sup>37</sup>, também entendido como um tipo de inscrição visual,

<sup>37</sup> Baião (2020) faz a reprodução do gráfico com a seguinte legenda: No documento original as legendas e o gráfico toram construídos nas cores preta, verde, vermelha, azul e amarela. Por não ter sido possível a reprodução em cores, aqui são acrescentados como legendas, respectivamente, algarismos arábicos de (1) a (5). No alto a esquerda, a legenda correspondente diz: (1) linha geral da narração; (2) velocidade da narração; (3) amor de Diadorim; (4) amor de Riobaldo; (5) endemoninhamento de Riobaldo.

que indica por meio de linhas as modulações para cada temática ou eixo narrativo da *Grande Sertão: Veredas*. O que para Baião é entendido como uma “instigante e inusitada relação entre linha e linguagem, entre traço e palavra” (BAIÃO, 2020, p. 114), mas que é explicado pelo entendimento de pensamento gráfico que, supõe-se aqui, é exercitado por JGR.

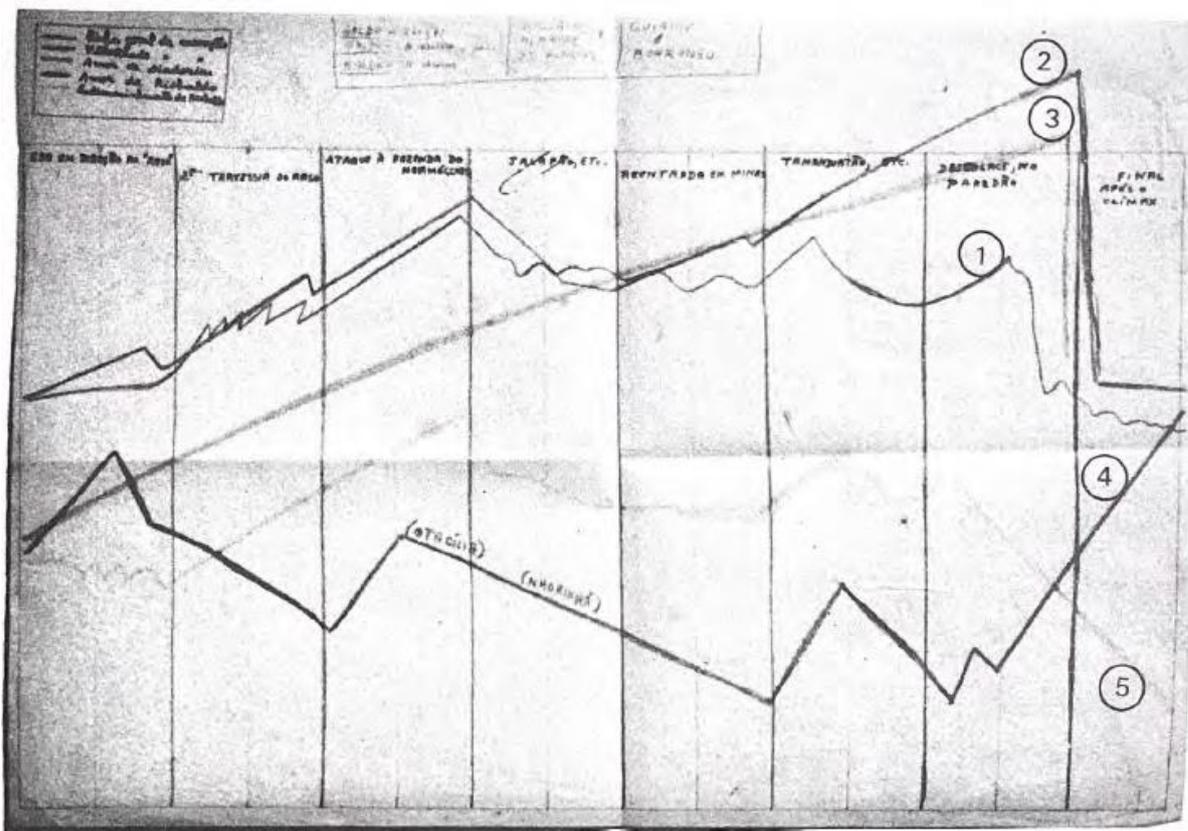
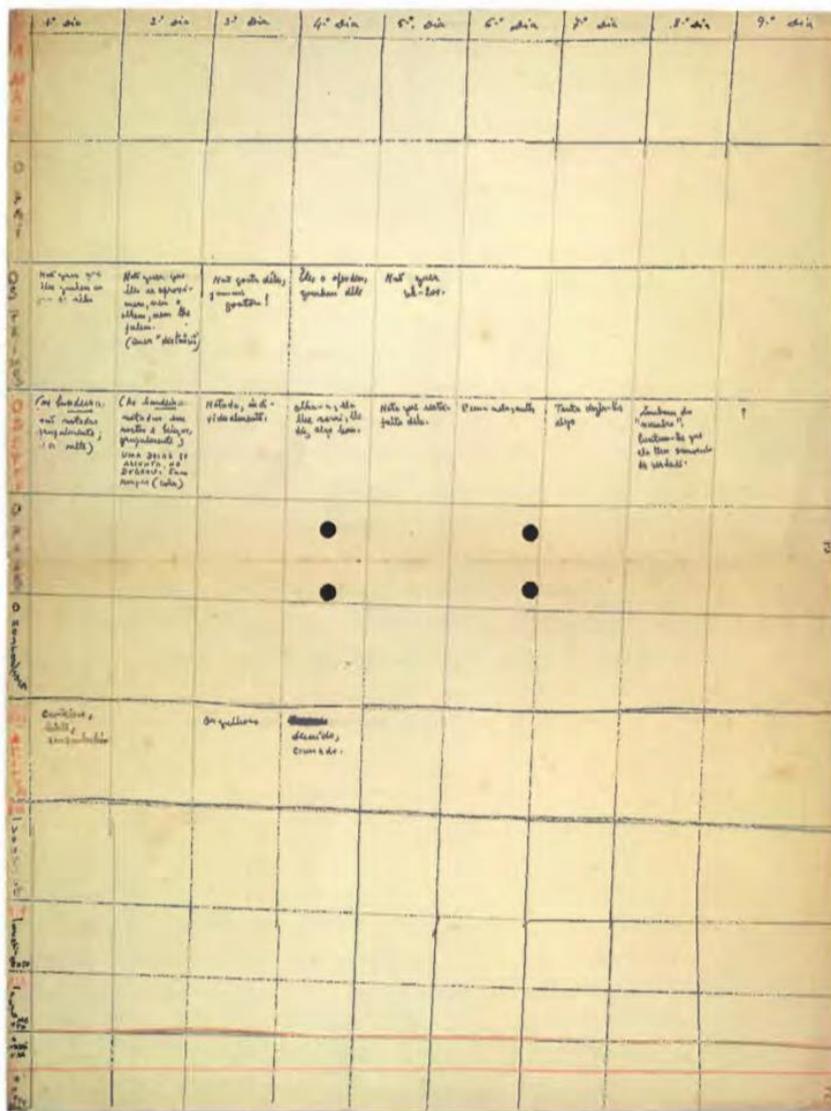


Fig. 33: Guimarães Rosa, gráfico com tramas de *Grande Sertão: Veredas*, s.d. Fonte: SPERBER, 1982.

O próprio Rosa faz analogias a esse modo de expressão projetual/narrativa, que poderia ser traduzido em linhas de um gráfico. Além do trecho de “Entre a escova e a dúvida”, pode-se citar também a entrevista concedida por ele a Ascendino Leite em maio de 1946, na qual o escritor fala de *Sagarana*, entre outros assuntos. Ao ser perguntado sobre o porquê de ele ter preferido o conto e não o romance, JGR responde: “Porque o que me interessa, na ficção, primeiro que tudo, é o problema do destino, sorte e azar, vida e morte. O homem a ‘N’ dimensões, ou, então, representado a uma só dimensão: uma **linha, evoluindo num gráfico**” (LIMA, 2000, p. 64, grifo meu). Esse pensamento visual ligado ao modo de desenvolvimento da narrativa literária, como pode ser visto nas imagens, é transpassado também para linhas e gráficos reais, inscritos no papel como forma de planejamento do livro.



**Fig. 34:** Guimarães Rosa, esquema criado para texto “O imperador”, s.d.  
 Fonte: GALVÃO; COSTA, 2006.

Essa relação entre traço e livro também é vista na construção dos espaços fictícios da obra, como destacado por Ramicelli (2008) com a ajuda das ponderações de Antonio Candido sobre o que seria uma topografia que obedece às necessidades de composição da narrativa literária na obra rosiana. Nesse sentido, outro documento encontrado na obra pode ajudar a entender o pensamento visual de Guimarães Rosa, agora ligado ao domínio geográfico, como mostra o desenho que integra o acervo e mostra o mapa pensado para o local onde se passaria o conto “Fora da Comarca” (Fig. 35, arquivo JGR-M-17,22).

O desenho tem a indicação de fazendas, casas, morros, vegetação, rios, lagos e lagoas (estes últimos pintados com lápis de cor azul). Na busca também foi encontrado um mapa desenhado por JGR para um texto ficcional não identificado (JGR-M-17,27); um conjunto de sete páginas com desenhos, mapas, anotações e estudos topográficos para o que parece ser a



pinturas de artistas e outros materiais de divulgação (folhetos, capas de livros, recortes, folder de exposições etc.) que comprovam o interesse do autor por aquilo que é visual. Nesse sentido, é importante mencionar o estudo de Fagundes (2010) que investiga, entre outros aspectos, as relações de Guimarães Rosa com as artes plásticas a partir dos livros que compunham seu acervo pessoal, como áreas de interesse do escritor.

Se valendo do levantamento realizado por Suzi Sperber, em *Caos e cosmos*, o pesquisador identificou cerca de 82 títulos no que denominou de *rubrica de Iconografia, Vistas, Artes Visuais e Paisagens (Desenhos, Fotografias, Ilustração e Catálogos de Exposição)*. Nas palavras de Fagundes, essa coleção “reforça o atributo de visualidade da literatura rosiana, como ele [Rosa] mesmo queria” (FAGUNDES, 2010, p. 54).

De modo a entender o que seria esse “atributo de visualidade” na composição material do livro, a discussão a partir de agora sai da atividade de criação literária (no sentido da narrativa textual) e passa para as atividades editoriais de Guimarães Rosa, de modo a pensar a construção do livro e as definições das ilustrações que preenchem as capas.

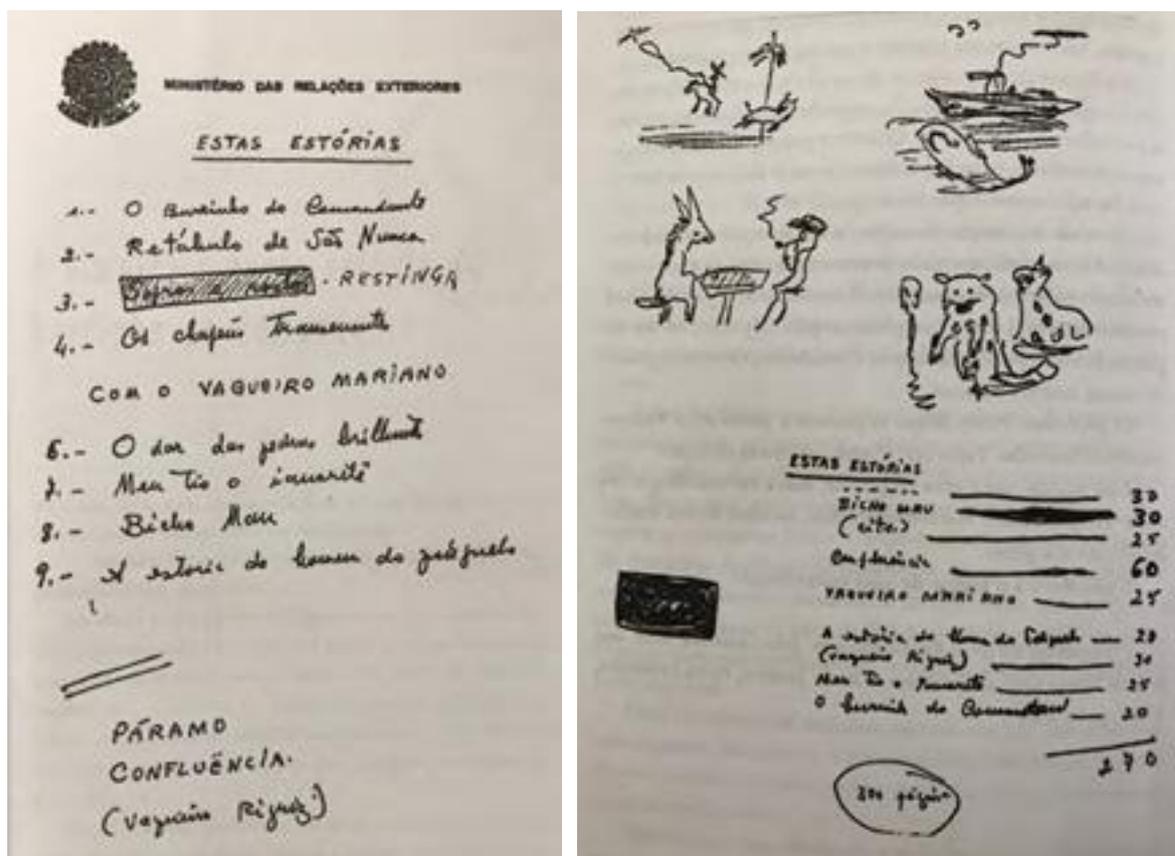


Fig. 36. Guimarães Rosa, índices pensados para *Estas estórias* com desenhos, 1962.

Partindo da construção material do livro e os espaços definidos por Genette (2009) como peritextuais, o hábito de esquematizar o pensamento por meio do traço começa com a definição ou ensaio do que seria o índice da obra. Fora os exemplos de subversão da forma de se apresentar as estórias, como ocorre em *Corpo de baile*, *Primeiras estórias* e *Tutaméia*, há no acervo documentos com indicações do que seriam os índices de obras nunca publicadas. Durante a visita ao IEB-USP, pode-se visualizar o índice pensado para *Estas estórias*, lançado somente em 1969, dois anos após a morte do autor (Fig. 36, JGR-M-09,03).

A pasta possui diversas versões do índice, acompanhados por desenhos que remetem aos textos, cujos títulos estão acompanhados por números de páginas. Em uma das versões há o nome do livro em maior destaque. O volume de arquivos contém, ainda, um modelo de nota introdutória e o leiaute da folha de rosto do livro. Há um desenho grande, com traços sobrepostos de espectros de animais, morcegos, em cima de uma das folhas com identificação da Secretaria de Relações Exteriores. Esse rascunho é acompanhado pela frase “Desenho do Guimarães Rosa, feito na antessala do SA, a 28.V.62”.

**Tabela 1.** Reprodução de quadro criado por Baião (2020), com lista de capas desenhadas por JGR.

	<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Editora</b>	<b>Ano</b>	<b>Referência</b>
1	J. Guimarães Rosa	Rei de ouros, rei de espadas	Editora Universal	1946	JGR-M-18,40
2	J. Guimarães Rosa	Rei de ouros, rei de espadas	Livraria José Olympio Editora	1950	JGR-M-18,27
3	J. Guimarães Rosa	Estas estórias	Livraria José Olympio Editora	1954	JGR-M-18,20
4	J. Guimarães Rosa	Boiada	Livraria José Olympio Editora	1957	Cx 53 18A
5	J. Guimarães Rosa	Revivência	Livraria José Olympio Editora	1966	JGR-EO-023 (4/44)
6	J. Guimarães Rosa	A fazedora de velas	Livraria José Olympio Editora	Sem data	JGR-Caderno-05
7		Estas estórias			JGR-EO-09,03
8	J. Guimarães Rosa	Pé-duro, chapéu-de-couro		1952	JGR-M-12,23C
9		Animologia ou O bestiário amoroso			JGR-M-17,01

Quando se trata das capas das publicações, Baião apresenta um levantamento (consultar Tabela 1) ao qual chama “fantasias de livros que a imaginação do autor projetava” e que tais esboços de capas são, para ela, uma “fascinante ‘biblioteca por vir’” (BAIÃO, 2020, p. 79). Segundo a autora, as capas encontradas no acervo foram todas desenhadas pelo Guimarães Rosa, que utilizava cores em muitas delas.

Todos os esboços possuíam as seguintes informações: título do livro; nome do autor, que, dependendo da data, aparecia nas diferentes grafias comentadas por Baião (J. e João); data da suposta publicação; e nome da editora (BAIÃO, 2020). Essa estrutura mais ou menos fixa descrita pela pesquisadora demonstra o conhecimento prático de JGR sobre a estrutura do livro, em especial à apresentação da capa, que, como pode ser visto, já era imaginada por ele desde antes da concepção do livro.

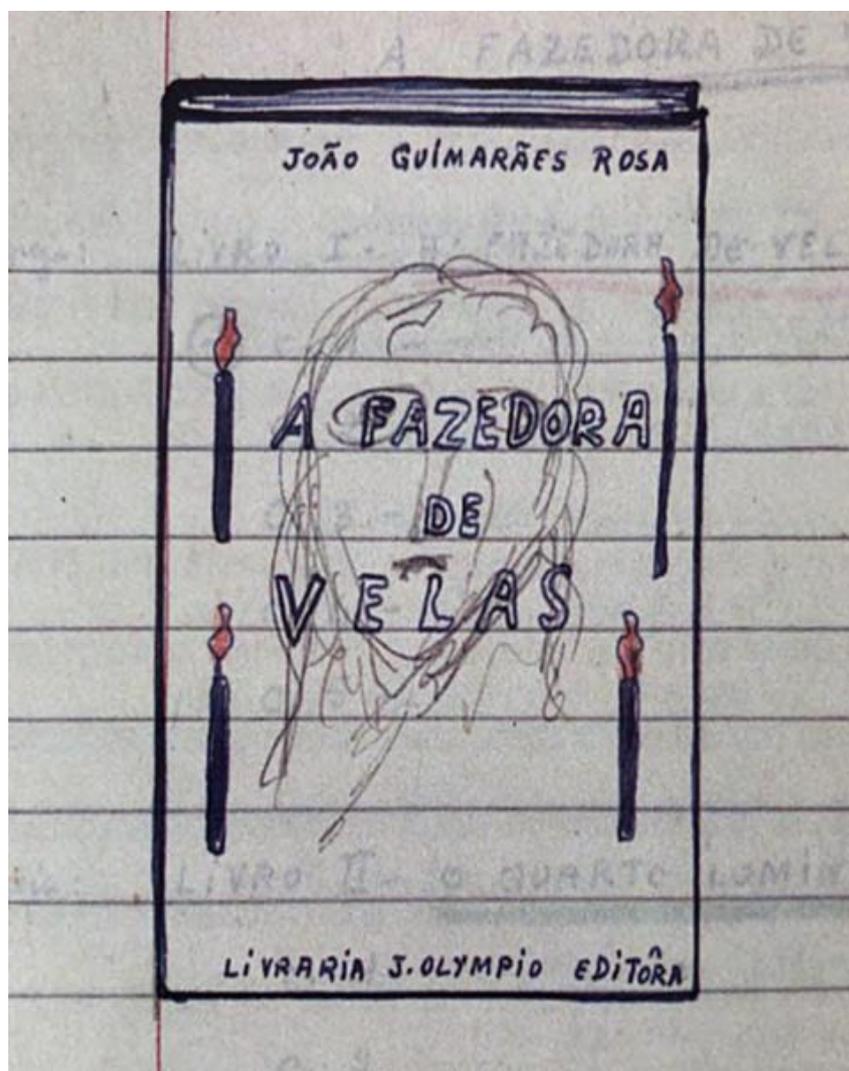
Ao observar os esboços e rascunhos em torno da preparação dos textos de Guimarães Rosa é possível afirmar que o autor pensava não só no conteúdo, mas também na forma do livro. Baião lembra que Barthes faz uma distinção ao separar o processo de elaboração de uma obra. Segundo o teórico, apesar de indissociáveis, a forma e o conteúdo muitas vezes não são pensados de maneiras ou em temporalidades diferentes, tendo a forma, para ele, certa preponderância em relação ao conteúdo. Barthes afirmava pensar a superfície em que se desenrolaria o espaço da escrita antes mesmo de desenvolvê-la, já que segundo ele “escrever é ver o livro, ter uma visão do livro: No horizonte, o livro” (BARTHES, 2005, p. 254).

Não é possível confirmar se esse processo (forma antes do conteúdo) fazia parte do *modus operandi* da criação literária de JGR. Baião alega não acreditar nisso, defendendo a hipótese de que o escritor pensava as duas dimensões de maneira conjunta. Ela afirma que Guimarães Rosa muitas vezes “‘fantasiava’ a forma, em estágios ainda bem preliminares de composição de suas obras, e visualizava o volume físico de seus livros por vir” (BAIÃO, 2020, p. 106). Para a pesquisadora, os esboços de capas são uma comprovação deste argumento, à exemplo do desenho preparado para *A fazedora de velas*, um romance inacabado e que nunca chegou a ser encaminhado para a editoração (Fig. 37).

Sobre essa questão, é possível dialogar, ainda, com o que Clara Rowland (2011b) escreve acerca da definição de uma forma do livro rosiano. Rowland reforça as hipóteses de que Guimarães Rosa teria consciência da dimensão material da obra, fazendo com que esse aspecto integrasse e contribuísse de maneira ativa para o projeto de livro e literatura imaginada por ele, ou seja, em um movimento que, ademais da narrativa, se converte em um problema de *leitura* do livro, que, por sua vez, é desdobrada a partir de elementos paratextuais como o próprio índice – provavelmente quase sempre pensado prematuramente por Rosa, como pode ser visualizado no exemplo de *Estas estórias*.

Embora o controle sobre a forma material (a publicação final) não fosse totalmente possível, há o intenso envolvimento de JGR também nos processos de tradução de obra. E o pensamento gráfico/imagético está presente, também, nessas trocas de sentido. Era comum que o escritor usasse os traços para explicar expressões ou representar animais, objetos, plantas

desconhecidas por seus tradutores. Guimarães Rosa “preparou glossários, enviou listas com nomes de plantas e animais para cada um dos tradutores em suas próprias línguas, pesquisou imagens, desenhou chifres e carros de boi” (BAIÃO, 2020, p. 67).



**Fig. 37:** Guimarães Rosa, desenho para capa de *A fazedora de velas*, s.d.  
Fonte: GALVÃO; COSTA, 2006.

Além da referência apresentada por Baião (2020), em que Rosa desenha cabeças de animais para explicar o significado de “ganachas” (que é a grossura arredondada do bordo posterior da face de burros e cavalos, correspondendo ao ângulo do maxilar inferior, como mostra a Fig. 38), durante a visita ao acervo foram visualizados mais alguns traços explicativos. Um deles está na correspondência com Meyer-Clason, na qual Rosa esboça a cabeça de um bovino para ilustrar o ato de marcar/ferir o boi em busca de correspondência mais exata. O desenho (JGR-CT-04,44) é feito com uma seta do parágrafo à cabeça do animal e, ao lado, mais duas setas como as extremidades explicativas.



**Fig. 38:** Guimarães Rosa, desenho para tradutora Harriet de Onis, 1963. Fonte: VERLANGIERI, 1993.

Como pode ser observado, a dimensão gráfica e o pensamento expresso em superfície está presente na vida e no processo criativo de João Guimarães Rosa. O escritor se utilizava dos conhecimentos editoriais para criar projetos específicos de livro, que, como nos lembra Rowland (2011a; 2011b), apesar de parecem tradicionais e com traços academicistas, na verdade apresentam uma estrutura específica de fragmentação e inacabamento.

Esta discussão procurou mostrar um pouco da atuação do escritor no seu próprio fazer literário e sua relação com o traço enquanto forma de expressão, focando, primeiramente, no material de arquivo e documentos que indicam essas questões nos livros inacabados ou não publicados no Brasil. Para as edições desenvolvidas por Guimarães Rosa em parceria com a José Olympio entre os anos de 1950 e 1960 existem, apesar de não tão numerosos, uma série de materiais que indicam essa mesma dinâmica de controle editorial e gráfico do escritor nos processos de editoração dos livros. Elas serão abordadas juntamente com a descrição das capas.

### 3.3 Os artistas do traço: Poty e Jardim

Mesmo que Guimarães Rosa projetasse e esboçasse capas, ilustrações, orelhas, folhas de rosto e até anúncios, os responsáveis por criar e determinar a apresentação gráfica dos livros foram os artistas e ilustradores que eternizaram muitas das imagens visuais que o público associa à obra do autor. As próximas páginas se dedicam em apresentar Poty Lazzarotto e Luís Jardim, os dois principais nomes atrelados à identidade visual dos livros rosianos. Será abordada também a relação desses artistas com Rosa, tratando, ainda que brevemente, de questões ligadas às práticas profissionais de capista e ilustrador na literatura.

Era o próprio JGR quem escolhia os artistas que ilustrariam seus livros, de acordo com as palavras da José Olympio na publicação dedicada à memória do autor. Em nota, a editora afirma que o escritor “apresentava curiosos originais por êle mesmo rascunhados, desenvolvidos definitivamente, e com satisfação, pelos artistas que êle também escolhia e que fizeram as capas e ilustrações para seus livros” (VÁRIOS, 1968, p. 8).

Ao longo dos 21 anos de atividade literária<sup>38</sup> de Guimarães Rosa foram cinco livros lançados – oito, se contarem os desdobramentos de *Corpo de baile*. Os responsáveis por definir a identidade e criar os traços dessas publicações foram quatro artistas gráficos, ou artistas-illustradores: Geraldo de Castro, incumbido das capas da primeira e segunda edição de *Sagarana*, lançadas em 1946 pela Editora Universal; Tomás Santa Rosa, que criou o projeto gráfico e ilustração de capa da terceira edição de *Sagarana* quando JGR começa a fazer parte do quadro de escritores da “Casa”, em 1951; Poty Lazzarotto, que criou as ilustrações e as capas de *Corpo de baile*, *Grande Sertão: Veredas*, as capas a partir da quinta edição de *Sagarana* (1956) e as roupagens de *No Urubuquaquá*, *no Pinhém*, *Noites do Sertão* e *Manuelzão e Miguilim*; e Luís Jardim, com *Primeiras estórias* e *Tutaméia*.

Esta pesquisa se concentra nos livros lançados pela José Olympio entre 1956 e 1967, ou seja, o período em que Poty Lazzarotto e Luís Jardim se destacaram na criação dos projetos gráficos para os livros rosianos, levando em consideração, ainda, o período entre 1946 e 1955, por entender que tais antecedentes ajudam a entender e a delinear uma trajetória da ilustração e do pensamento gráfico nos livros de Guimarães Rosa.

Conforme foi discutido anteriormente, os anos finais do intervalo de estudo correspondem ao início do entendimento do design enquanto prática ideológica e profissional. A editora José Olympio, no entanto, já percorria uma trajetória de experimentação e inovação gráficas que contribuíram para a formação do que poderia ser entendido como uma história do pré-design brasileiro. Em tempos em que o modernismo e a ilustração figurativa estavam em alta em publicações editoriais nacionais (revistas, jornais, livros), ilustradores-artistas como Poty e Luís Jardim ganhavam destaque no cenário editorial da época.

Antes de receberem o nome de *ilustradores*, este profissional era chamado, também, de *iconógrafo*<sup>39</sup>, de acordo com Emanuel Araújo (1986). O autor descreve o processo de produção de um livro ainda no século V, quando, depois de finalizado o texto, este era encaminhado aos especialistas em ilustração, que recebiam o nome de iluminadores (*illuminatores*) e miniaturistas (*miniatores*) ou rubricadores (*rubricatores*), para só então chegar ao encadernador (*illigatorlibrorium*). O interessante, segundo o autor, era que o iconógrafo, no sentido grego, era o retratista ou pintor, exercendo atividade muito próxima do ilustrador atual. A ilustração,

<sup>38</sup> Considera-se para essa contagem somente o período em que o autor publica seus livros, de 1946 a 1967, por uma questão de delimitação da atividade profissional. Mas entende-se que João Guimarães Rosa criou e esteve envolvido com literatura desde antes do lançamento do seu primeiro livro, *Sagarana*. O escritor publicou textos e periódicos e participou de concursos literários.

<sup>39</sup> Hoje o iconógrafo desempenha um papel mais específico, sendo o profissional responsável por pesquisar e selecionar fotografias e imagens adequadas ao conteúdo dos livros, enquanto o ilustrador é aquele que cria as ilustrações (ARAÚJO, 1986).

da maneira como é entendida até a atualidade, surgiu apenas na primeira metade do século XIX (ARAÚJO, 1986).

Esta dinâmica, embora não pareça ser tão diferente com o advento dos livros modernos e da profissionalização editorial, ganha muito mais meandros a partir da entrada da xilogravura e do papel chinês no universo editorial do ocidente. Araújo explica que a produção bibliográfica passa a ser mais fragmentada e repleta de especialistas. No período estudado, os capistas costumavam ser, também, os ilustradores e os responsáveis pela diagramação interna dos livros. Os autores, de acordo com Baião (2020), geralmente eram mais distanciados desse processo após a entrega de seus textos, o que não é o caso de Guimarães Rosa, conforme aponta a pesquisadora – e reforça a discussão realizada até aqui.

Nesse sentido, talvez a parceria mais famosa de Rosa seja o ilustrador Poty Lazzarotto, que foi um dos responsáveis por dar vida ao universo rosiano por meio dos traços presentes nos livros *Sagarana* (a partir de 1956), *Corpo de Baile* (assim como nos livros que foram separados a partir desses dois volumes *Noites do Sertão*, *No Urubuquaquá*, *no Pinhém* e *Manuelzão e Miguilim*) e *Grande Sertão: Veredas*.

Apesar da fama conquistada pelo artista, que foi um apaixonado pela técnica da gravura, Fogagnoli (2012) fala da dificuldade em se encontrar material crítico sobre sua obra, já que os aspectos biográficos do ilustrador é que geralmente são o foco de publicações e investigações – mas que, segundo ele, reproduzem uma série de mitos e imprecisões acerca da trajetória de Poty. Nos últimos anos, no entanto, foram realizadas pesquisas importantes que tratam tanto da vida quanto da obra do artista, e que serão utilizadas aqui para construir um breve panorama sobre a contribuição de Poty para o cenário cultural brasileiro, assim como para os livros editados para Guimarães Rosa pela José Olympio Editora. Destaca-se, portanto, os trabalhos de Castro (2017), Faria Júnior (2016), Fogagnoli (2012) e Nunes (2015).

Napoleon Potyguara Lazzarotto, ou simplesmente Poty Lazzarotto, foi um artista gráfico, gravurista, desenhista e muralista. Ele nasceu no dia 29 de março de 1924, em Curitiba, como primogênito de um casal de descendentes de italianos e franceses. O pai de Poty tinha um pequeno restaurante que funcionava no interior de um trem desativado. Mais tarde, por volta de 1940, o estabelecimento, com nome de *Vagão do Armistício*, se tornaria famoso na cidade. Desde cedo, as pinturas do pequeno Potyguara enfeitavam as paredes do restaurante (FARIA JÚNIOR, 2016).

Aos 14 anos, Poty já chamava atenção, ganhando matéria no jornal *Diário da tarde do Paraná*. Ele foi chamado de “garoto prodígio” e, pouco tempo depois, teve uma de suas histórias em quadrinhos publicada no mesmo periódico em 1938, com nome de *Haroldo*, o

*homem relâmpago*. De acordo com Faria Júnior (2016), o acesso ao veículo de imprensa foi facilitado por conta do reconhecimento do negócio do pai de Poty, muito frequentado pela elite curitibana da época.

A oportunidade foi usada para dar visibilidade ao talento do adolescente que se destacava na matéria de arte na escola, mas que não tinha muitos recursos para custear uma formação na área. Em 1942 Poty recebe uma bolsa do interventor Manoel Ribas, custeada pelo Governo do Estado do Paraná, para estudar pintura na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), no Rio de Janeiro (FARIA JÚNIOR, 2016; SILVA, 1980).

Ao chegar na então capital do país, Poty encontra um cenário de efervescência cultural. Isso contribui para que ele seja rapidamente incluído no circuito artístico cultural da cidade, tendo os primeiros trabalhos remunerados com criação de ilustrações para jornais e periódicos pouco tempo após sua chegada (NUNES, 2015). Um de seus primeiros e mais significativos trabalhos foi como ilustrador da revista *Joaquim*, para qual prestou serviço de 1946 a 1948.

Em 1946, Poty também recebeu bolsa de estudos do governo francês e, na Europa, aperfeiçoou a técnica de gravura em metal – que, vale lembrar, já dominava bem – e toma contato com a madeira para depois aprimorar a prática de xilogravura quando volta ao Brasil – como mostram trabalhos importantes realizados depois dessa data (SILVA, 1980). A partir de 1949, Poty inicia sua carreira como professor, ministrando aulas de gravura em diversas cidades do país (FOGAGNOLI, 2016).

Fogagnoli (2016) ressalta a pouca reverberação crítica que a obra do artista teve, principalmente nas décadas de 1940 e 1950, destacando dois principais artigos publicados nesse período. O primeiro, escrito por Quirino Campofiorito em 1947, no qual o homem comenta sobre as ilustrações realizadas por Poty para a própria revista *Joaquim*, afirmando que “o conhecimento que possui da gravura à ‘água-forte’ ou diretamente à ponta de aço, lhe permite nessa série de magníficas ilustrações para a *Joaquim*, toda uma vibrante expressão em jamais afastar-se de um sentido realmente plástico, do preto e do branco” (CAMPOFIORITO, 1947 *apud* FOGAGNOLI, 2016, p. 57).

No segundo, escrito para o Movimento Literário em 1949, Raul de Lima elogia a criação do Clube dos Glifófilos<sup>40</sup>, lamentando a falta de interesse dos artistas da época na arte da gravura e da ilustração. De acordo com o artigo, a arte da ilustração não era “florescente”, em um tom de exagero apontado por Fogagnoli. Lima também afirma que no Rio de Janeiro há

---

<sup>40</sup> O Clube dos Glifófilos foi um grupo criado no Rio de Janeiro, em 1949, para divulgação da gravura artística no Brasil e com adesão de gravuristas e artistas plásticos da época. Entre os participantes, estiveram Poty, Tomás Santa Rosa, Carlos Oswald, Percy Lau, Livio Abramo, Hans Steiner e Candido Portinari (FOGAGNOLI, 2016).

pouco interesse em criar ilustrações, indicando um mercado “quase exclusivo do mestre Santa Rosa” e apontando Poty como uma das aparições de “magníficos lápis” surgidas em outros estados do país (LIMA, 1949).

Nunes (2015) afirma que a ilustração literária tão característica dos anos 1930 a 1960 no Brasil foi um esforço de diversos editores em tornar a literatura brasileira mais acessível ao público. Junto com essa ascensão do livro ilustrado, ganham status também os ilustradores, que, na época, muitas vezes dividiam a atenção da crítica e do público com os autores. Na José Olympio, que foi uma editora reconhecida, também, pelos traços de seus ilustradores, é possível notar essa dinâmica oportunamente no texto em que a “Casa” apresenta Poty aos leitores, pelas orelhas do segundo volume de *Corpo de baile*, no qual a editora evidencia o papel do ilustrador na cadeia de criação do livro enquanto objeto:

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 cláusula gráfica. O autor, o editor, o ilustrador, o impressor, o revisor. Desses cinco elementos, o ilustrador aquele que nos abre a primeira porta para um novo mundo, tem sido na história dessa Casa uma tradição de felizes encontros com os autores, as vezes até em associações que não se admitiriam, tal a identidade de objetivos e de mútua compreensão na órbita das artes, da literatura e do desenho ou da pintura (ROSA, 1956, s/p.).

Nesse sentido, a contribuição de Poty para o desenvolvimento desse mercado bibliográfico nacional e moderno é significativa. Dessa forma, para o pesquisador a “dimensão narrativa da obra de Poty, alimentada principalmente pela literatura, é um aspecto fundamental da poética figurativa da sua obra, em que a ilustração literária se destaca pela abrangência e importância para a cultura nacional” (NUNES, 2015, p. 2).

Ao todo, o artista gráfico foi responsável por ilustrar cerca de 170 títulos de diversos autores brasileiros e estrangeiros, desde personalidades literárias mais conhecidas e consagradas como o próprio Guimarães Rosa, Machado de Assis, Gilberto Freyre e José de Alencar, até escritores pouco conhecidos mesmo atualmente.

Poty passou a integrar o quadro de ilustradores da José Olympio em 1953, três anos antes de sua sagração com o lançamento das capas vermelhas de *Corpo de baile*, o primeiro dos três grandes projetos em parceria com Guimarães Rosa que chegariam ao público em 1956 (FOGAGNOLI, 2016). Com a morte de Tomás Santa Rosa, no mesmo ano, o curitibano passou a ser o principal ilustrador da “Casa” (CASTRO, 2017).

É nas roupagens de *Corpo de baile*, como já mencionado, que o artista é apresentado ao público, por meio do uso um tanto incomum das orelhas do livro – já que a tradição é de que

estas sejam ocupadas por um resumo do livro e/ou bibliografia do autor, como ressalta o texto publicado no jornal *Última Hora* pouco depois do lançamento do livro. O conteúdo das orelhas teria sido aprovado por Guimarães Rosa, segundo relato da editora no livro *Em memória de João Guimarães Rosa* (1968). Como já vimos, o texto escancara a intenção da editora em ser reconhecida pela sua qualidade gráfico-visual, e inicia falando da ilustração como uma “tradição de felizes encontros”, apontando o ilustrador literário como aquele que abre “a primeira para um novo mundo”, que seria a capa (ROSA, 1956).

Se fala também da relação entre autor e ilustrador, “de mútua compreensão”, descrição exemplificada na citação de Santa Rosa e Luís Jardim, os dois principais artistas da “Casa”, que estariam ligados “quase umbilicalmente a toda uma admirável floração de romancistas e contistas”. Para Fogagnoli (2016), esse trecho indicaria o prestígio dos dois artistas na José Olympio, mostrando um favoritismo pelo trabalho deles. Poty é apresentado em seguida, como o artista que se juntaria aos mestres da “Casa”. É “o paranaense que chegou, desenhou e está vencendo com um talento enorme e original” (ROSA, 1956).

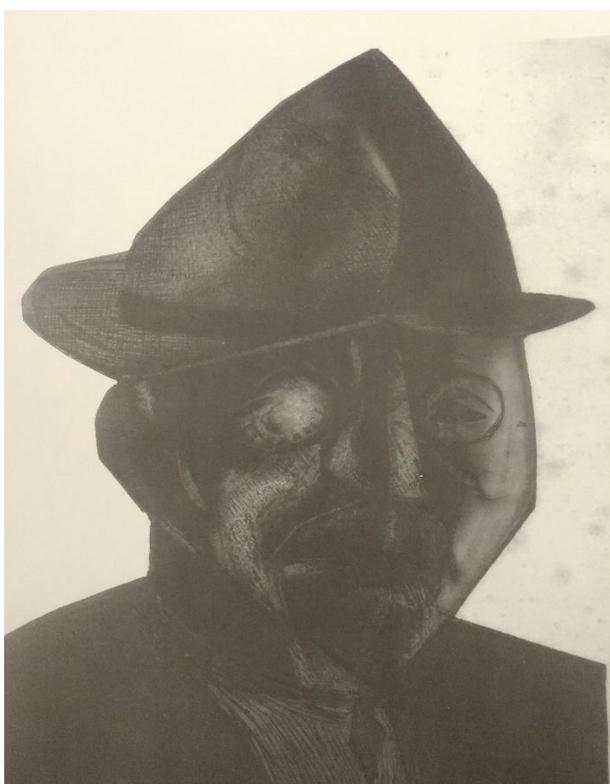
A crítica falava de uma complementaridade notável entre o artista e o escritor JGR, apontando os dois como principais representantes de um “regionalismo-realista”. Castro (2017) explica que, de acordo com Carollo, Rosa já chegou a chamar *Sagarana* de Potyrana, tamanho o impacto das ilustrações do livro. E Fogagnoli (2016) lembra, ainda, que o suposto grande entusiasmo de Rosa com Poty Lazzarotto, é exposto ao fim da apresentação que o artista ganhou nas orelhas de *Corpo de baile*, nas quais afirmam que JGR “entusiasmou-se com Poty e sonha levá-lo um dia ao sertão, às boiadas, aos campos-gerais, às veredas, na busca de croquis e desenhos” (ROSA, 1956).

O ânimo de Rosa que é sugerido faz sentido ao se olhar para a crítica em torno da obra do artista gráfico. Todos os autores consultados ressaltam a versatilidade de Poty no trato com a imagem, que trabalha criativamente com a tensão entre o visual e o verbal, a síntese das duas formas de pensamento, “movimento e pureza do traço” (CASTRO, 2017, p. 44). Castro ressalta que Poty explora diversas técnicas na ilustração e imprime uma “direção narrativa” aos murais. As cenas retratadas pelas estampas do artista gráfico costumam ter como temas a vida cotidiana, animais e pessoas/personagens ordinárias (Fig. 39, 40 e 41).

Ao que parece, JGR e Poty tiveram conversas apenas pelo telefone para definição das ilustrações que seriam criadas para os livros. Usa-se a expressão “ao que parece” porque Fogagnoli (2016), que teve acesso aos arquivos da José Olympio Editora, conta que não há muitos rastros sobre as definições gráficas e editoriais referentes aos livros de Guimarães Rosa no arquivo da “Casa”. O pesquisador também confirma o que já foi afirmado aqui em relação

à inexistência desse mesmo tipo de material (cartas, anotações, correspondências entre artistas e escritor) no acervo do IEB-USP.

Uma problemática que ainda não se resolverá com este trabalho é, então, saber como se deu esses processos de criação tão supervisionados por JGR, uma vez que o próprio Poty revela que Rosa não desenhava tudo, mas rabiscava “só quando havia um passarinho que eu não conhecia, ele tirava os óculos e fazia uma coisinha bem tosquinha mas exata, né?” (LAZZAROTTO *apud* COSTA, 2006, p. 57). Como Poty tinha acesso a esses rabiscos? Como se dava a troca de informações entre autor e ilustrador?



**Fig. 39:** Poty, R 3/6, litografia, 1946. Fonte: SILVA, 1980.



**Fig. 40:** Poty, Briga, litografia, 1955. Fonte: SILVA, 1980.



**Fig. 41:** Poty, Cangaceiros, água forte/água tinta, 1951. Fonte: SILVA, 1980.

O que se sabe sobre esses contatos está divulgado no livro *Em memória de João Guimarães Rosa*, em que a editora afirma que Rosa e Poty ficaram sete horas ao telefone discutindo os detalhes das ilustrações para a capa de *Corpo de baile*, em 1956. Fogagnoli (2016) apresenta relatos em jornais que falam sobre outras conversas entre os dois, uma com duração de 15 horas (para a segunda edição de *Corpo de baile*) e outra de oito horas (na qual foram discutidos os mapas das orelhas de *Grande Sertão: Veredas*). Apesar das longas conversas, Poty afirma em entrevistas que não sabia o significado de desenhos tidos como mais

misteriosos, como ele confessou ao amigo e escritor Valencio Xavier nesse diálogo reproduzido do livro *José Olympio – O editor e sua Casa*:

- V.X. – E esse pássaro se atirando de cabeça no punhal, estranho. O que é?  
 POTY – É marca de abrir porteira.  
 V.X. – E esse peixe chovendo nos fios de luz?  
 POTY – Ah, não sei.  
 V.X. – E você não perguntou para ele?  
 POTY – Não, ele não daria explicações. (PEREIRA, 2008a, p. 119).

As respostas de Poty para o amigo revelam e/ou confirmam dois pontos: primeiro, sobre a questão de Guimarães Rosa realmente controlar e solicitar ilustrações específicas para os seus livros; em segundo lugar, o mistério em torno dessas imagens remete, desse forma, à hipótese de que Rosa pensava as ilustrações como parte integrante da narrativa, não como simples projeções e iluminuras de passagens dos textos (embora exista sim desenhos com esse caráter), mas, principalmente, como figuras, também, forjadas e pensadas a partir de elementos e efeitos estéticos presentes na própria literatura do autor, como, por exemplo, a ambiguidade, a indeterminação, o jogo entre opostos, o inexplicável, e por aí vai.



Fig. 42: Poty, capa e contracapa de *Estas estórias*, 1969.

É interessante o apontamento que Fogagnoli (2016) faz acerca da vinheta que abre a primeira edição ilustrada de *Sagarana*, de 1958. O pesquisador afirma que o desenho é semelhante a um outro que está presente na caderneta número 5-doc33 de Guimarães Rosa, no IEB-USP. Nas cadernetas, segundo Fogagnoli, existem outros desenhos de JGR que podem indicar anotações que direcionar as ilustrações de seus livros, remetendo à discussão empreendida na seção anterior e reforçando as hipóteses expostas acima.

Após a morte de Guimarães Rosa, Poty foi responsável, também pelas ilustrações de capa de duas obras póstumas: *Estas estórias* (1969) e *Magma* (1997). Especialmente em *Estas estórias* (Fig. 42), é possível observar a tradição modernista ainda em grande destaque, com simplificação de formas humanas e animais, que remetem, também, ao recorte de figuras sobre uma superfície. O nome de Guimarães Rosa aparece em grande destaque, diferentemente do que é visto nas obras anteriores.

Juntamente a Santa Rosa e Poty, o ilustrador e escritor Luís Jardim, integrava o famoso quadro de artistas gráficos da José Olympio Editora. Também guiado pelos esboços e instruções categóricas de Rosa, Jardim foi o responsável pelo curioso índice ilustrado de *Primeiras Estórias*, anunciado como uma grande novidade pela editora (MORAIS, 2018). Depois do “amarelinho”, como era chamado por Rosa, Jardim ainda deu vida às imagens presentes em *Tutaméia*, tanto na capa quanto nas vinhetas que finalizam os contos.

Se os materiais acerca da atividade artística de Poty são poucos, os de Luís Jardim são ainda mais difíceis de localizar. Para esta pequena apresentação foram usados como fonte os trabalhos que falam sobre a José Olympio e a história do livro, além de pesquisas que investigam a atividade literária de Guimarães Rosa. Nesta última categoria, tem destaque a tese de Alexandra Fonseca de Moraes, intitulada *No Jardim de Rosa, o serpentear de imagens e palavras: estudo para o livro Primeiras estórias* (2018). Integra a base de dados sobre Jardim, também, a recente dissertação de Bruno Veríssimo (2020), com nome de *O design de Luís Jardim: ilustrações e artes gráficas para a imprensa periódica pernambucana do começo do século XX*.

Luís Inácio Miranda Jardim é pernambucano, nascido em 8 de dezembro de 1901 na cidade de Garanhuns, interior do estado. Veríssimo (2020) conta que, como a grande maioria dos “luíses” nascidos na região, Jardim ganhou o apelido de Lula. Filho de um professor, que era também um influente político local, e de uma dona de casa, Luís Jardim também demonstrou o talento artístico desde a infância, influenciado especialmente pelo tio Argemiro de Miranda.

Lula frequentou a escola somente dos sete aos 13 anos de idade, pois teve que abandonar os estudos por conta de uma doença que quase o matou<sup>41</sup> (VERÍSSIMO, 2020).

Um dos primeiros relatos de Jardim enquanto artista gráfico datam de sua infância em Garanhuns, quando, além do desenho, o artista desenvolveu a habilidade de calígrafo, frequentando a oficina tipográfica da igreja. Segundo Veríssimo (2020), foi nessas oficinas que ele ganhou o primeiro catálogo de tipos, o “Seu Veloso”. No futuro, a habilidade não se tornou profissão específica, mas vai contribuir para sua atuação como artista gráfico, a qual lembraremos ao falar, no próximo capítulo, sobre a criação das contracapas de *Tutameia*.

Após uma chacina local atingir seus familiares e resultar na morte do pai do escritor, no episódio conhecido como Hecatombe de Garanhuns<sup>42</sup>, Jardim e a mãe se mudam para Recife, em 1917. Ainda adolescente, Jardim trabalhou como caixeiro assim que chegou em Recife. A ocupação o levou até Alfred Gammel, que se tornou seu professor tanto de português quanto de inglês e garantiu a educação do escritor, assim como seu contato com a literatura (VERÍSSIMO, 2020). De acordo com Morais (2018), na capital pernambucana ele também frequentou grupos e redutos intelectuais, onde conheceu amigos que influenciariam sua carreira, como Osório Borba e Joaquim Cardoso.

Um dos nomes que aparecem com constância nos relatos biográficos sobre Jardim é o do escritor Gilberto Freyre, que teve poemas ilustrados por Luís Jardim em 1926, na *Revista do Norte*. Os dois se tornariam amigos e Freyre seria o responsável por diversos contatos profissionais do artista. Jardim atuava tanto como ilustrador e desenhista quanto como escritor, colaborando com a imprensa, sobretudo, como crítico de arte. Entre 1928 e 1930, Luís colaborou ativamente com o jornal *A província*, que era comandado por Gilberto Freyre (VERÍSSIMO, 2020). Essa foi apenas uma das muitas publicações editoriais para qual Jardim contribuiu, conforme Veríssimo (2020).

Também por influência de Freyre, Jardim vai para o Rio de Janeiro em 1936, quando organizou uma exposição de aquarela que teve todas as obras vendidas, sendo cada vez mais reconhecido como “artista dos desenhos e das letras” (MORAIS, 2018, p. 33). Do Rio, o escritor

---

<sup>41</sup> Veríssimo (2020) cita o livro de memórias do escritor e uma entrevista dada por ele, contando que quando criança Jardim teve febre paratífica e um começo de beribéri.

<sup>42</sup> A Hecatombe de Garanhuns foi uma chacina consequente de um episódio político e deixou diversos mortos na cidade. O conflito se deu entre as famílias que disputavam a prefeitura de Garanhuns em 1916/1917: de um lado, o tenente-coronel Júlio Brasileiro e, do outro, José da Rocha Carvalho, que era apoiado pelos Jardins. Após a troca constante de ameaças em um processo eleitoral tumultuado, Júlio Brasileiro ganha a eleição, mas é morto logo em seguida. A vingança ocorreu com o envio de diversos cangaceiros armados enviados pela família do prefeito assassinados a Garanhuns para matar os adversários políticos do morto. Os primeiros alvos foram a família Jardim, que teve vários membros assassinados. O auge do conflito ocorreu na cadeia pública da cidade, onde várias vítimas se refugiavam, em uma troca de tiros que durou quase meia hora. Após a chacina, várias famílias passaram a fugir de Garanhuns, igualmente o caso de Jardim e sua mãe (VERÍSSIMO, 2020).

foi para São Paulo, onde permaneceu por insistência de Monteiro Lobato e escreveu seu primeiro sucesso literário, o livro infantil *O Boi Aruá*, ganhador do primeiro lugar do Concurso de Literatura Infantil do Ministério da Educação (MORAIS, 2018).

Na capital brasileira, o escritor também fez parte da elaboração do anteprojeto de lei que deu origem ao Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1937, juntamente com Mário de Andrade e outros intelectuais da época, como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade (VERÍSSIMO, 2020).

Uma curiosidade sobre a trajetória de Jardim e Rosa envolve um outro concurso literário. O escritor pernambucano venceu o mineiro na segunda edição do prêmio Humberto de Campos, promovido pela José Olympio Editora, em 1938. Jardim concorreu com *Maria Perigosa*, ganhando o primeiro lugar e a publicação do livro de contos. Na segunda colocação, ficaram os contos que depois formariam (parcialmente) *Sagarana*.



**Fig. 43:** Luís Jardim, montagem com retratos: Ascenso Ferreira em *Catimbó*, 1963; Manuel Bandeira em *Andorinha*, 1966; Carlos Drummond de Andrade em *Cadeira de Balanço*, 1966. Fonte: VERÍSSIMO, 2020.

Esse acontecimento quase cômico é contado por Lucila Soares em *Rua do Ouvidor 110, uma história da Livraria José Olympio* (2009). De acordo com Soares, é Graciliano Ramos, um dos jurados da edição daquele ano, quem revela a história, anos depois:

No dia do julgamento, o grupo reuniu-se no escritório de Prudente de Moraes, neto, e debruçou-se sobre dois finalistas. O primeiro, um calhamaço de quinhentas páginas intitulado apenas *Contos*, tinha como autor um tal Viator, que ninguém conhecia – deduziu-se apenas que se tratava de um médico mineiro. O segundo, *Maria Perigosa*, era de Luís Jardim, artista plástico talentoso e escritor bissexto. O dilema do júri devia-se ao fato de que o trabalho de Viator alternava passagens magníficas com outras mal resolvidas, enquanto o de Jardim não tinha momentos brilhantes, mas era mais homogêneo (SOARES, 2009, p. 134).

O voto de Graciliano foi em Jardim, mas Soares (2009) afirma que o escritor veterano não ficou satisfeito, tendo recomendado a José de Olympio que publicasse alguns dos contos de Viator. Apesar da sugestão ter sido bem recebida, Rosa havia desaparecido. Tempos depois, Jardim se tornaria ilustrador dos livros de Guimarães Rosa e ambos seriam nomes fixos da editora que poderia ter revelado o mineiro anos antes de sua estreia literária.



**Fig. 44:** Luís Jardim, autorretrato, bico de pena, s.d.  
Fonte: VERÍSSIMO, 2020.

Luís Jardim trabalhou durante mais de 20 anos na José Olympio Editora, tanto como escritor, com lançamento de romances, peças teatrais e livros infantis, quanto como artista gráfico. Na área gráfica, ele foi primeiramente capista e ilustrador, a partir de 1942, para, depois da morte de Santa Rosa em 1956, assumir a direção do setor de produção gráfica e diagramação dos livros da editora até a sua aposentadoria, em 1969 (HALLEWELL, 2017).

O artista foi um dos assíduos frequentadores das calorosas reuniões durante o período de efervescência cultural da editora, “gostando de imitar os colegas” (MACHADO, 2012, p. 217). As diversas fontes consultadas indicam os retratos feitos à bico de pena como a marca registrada de Jardim em sua longa passagem pela “Casa” (Fig. 43 e 44). A técnica demonstra a habilidade do artista em traçar formas em linhas finas e precisas, como são vistas nas ilustrações que integram os livros de Rosa feitos em parceria com Jardim.

No campo visual, a obra de Luís Jardim foi diversa e explorou diferentes tradições pictóricas, como mostram trabalhos que tratam tanto da sua atuação no mercado bibliográfico quanto em publicações periódicas. Sua contribuição aos aspectos gráficos da literatura não foi restrita à José Olympio, tendo atuado, também para outras casas, como a Editora Andersen, Editora Alba, Livraria Martins Editora, Editora Casa do Estudante do Brasil, Editora A Noite e Pongetti (VERÍSSIMO, 2020).

De acordo com as fontes levantadas por Veríssimo, somente para os romances de José Lins do Rêgo, Jardim chegou a criar cerca de 200 desenhos. Entre as décadas de 1930 e 1960, foram centenas de capas para a José Olympio. Assim como nos trabalhos de Bruno Veríssimo e Alexandra Morais – para citar os mais recentes –, esta pesquisa, também, não deu conta de aprofundar e esquematizar toda a produção do autor – até mesmo por uma questão de recorte temático –, deixando a sugestão para que futuras investigações contribuam para a discussão e reconhecimento de Jardim na história da produção editorial no país.

O PERCURSO DO TRAÇO





#### 4 O PERCURSO DO TRAÇO

Adentrar ao mundo de outrem pode não ser uma tarefa simples. A obra de Guimarães Rosa não se apresenta de forma fácil, nem pelas palavras nem pelos traços. O universo criado pelo autor nos foi dado de presente: as palavras, as paisagens imagéticas, tudo isso imbricado por meio da construção de um projeto de livro complexo, apesar da aparente simplicidade sertaneja dos traços que recepcionaram os olhares dos leitores de sua época.

Após a discussão teórica que aproximou conceitos da estética e da imagem às práticas do design e da ilustração, assim como ao período histórico estudado, empreende-se agora uma análise que deve percorrer as capas da obra do escritor mineiro, a fim de entender suas configurações e esboçar o percurso tomado pelos traços das ilustrações no livro rosiano.

Para a construção da análise proposta neste capítulo, se teve como inspiração o método iconográfico-iconológico de Panofsky (2001), que consiste em três movimentos do pesquisador em relação às imagens: o primeiro deles, o pré-iconográfico, trata da descrição do quadro geral, respondendo à pergunta “o que?”, ou seja, falando sobre o que se vê objetivamente. O segundo movimento é chamado de iconográfico, cuja finalidade é abordar aspectos interpretativos com relação aos temas, conceitos, influências históricas e alegorias que podem estar relacionadas às questões formais da imagem. Por último, tem-se a abordagem iconológica, que contextualiza as apreensões dos dois primeiros movimentos em perspectivas socioculturais, dando condições de formulação de possíveis interpretações ao “quadro”.

O método de Panofsky é criticado por Didi-Huberman (2013), uma vez que, segundo o autor, ele está muito focado na busca por um “verdadeiro sentido” e por eliminar a ideia de “impureza do tempo” característica da tradição iconográfica inaugurada por Aby Warburg. Apesar de aqui não se trabalhar os conceitos de “sobrevivência” e “historicidade” alvos da crítica de Didi-Huberman ao seu antecessor, considera-se importante ressaltar a não-pretensão deste trabalho em codificar totalmente ou definir interpretações fechadas sobre as capas.

Dessa forma, as considerações de Didi-Huberman são incorporadas à metodologia que inspirou a análise desenvolvida, de modo a aperfeiçoar as bases conceituais necessárias para a análise e estabelecer interpretações que não se atém à ideia de “verdade” de um significado,

flexibilizando o olhar que se lança aos traços nos livros de Guimarães Rosa. O que interessa para os objetivos desta pesquisa é o modo como o francês redireciona o centro da análise visual e da história da arte para os jogos de relações (entre objetos e entre sujeito e objeto), numa perspectiva muito próxima da fenomenologia.

Apesar de serem abordadas neste trabalho como integrantes de um objeto artístico e simbólico (o livro), as capas ilustradas não são obras de arte. Dessa forma, as correntes de análise da imagem utilizadas pelos historiadores da arte não seriam totalmente adequadas, ou suficientes, para cumprir os objetivos desta pesquisa, que trata das “roupagens” em uma perspectiva transversal, aliando as artes visuais ao design e à composição gráfica do objeto.

Por conta disso, a metodologia se desenvolve, mais especificamente, a partir das propostas de estruturação de análise de capas de livros ilustrados apresentadas por Cavalcante (2010), sob o ponto de vista da convergência entre design e ilustração. A esquematização da análise proposta pela pesquisadora obedece à seguinte estrutura:

1. descrição narrativa: fundo / figura / outros
2. tipografia (escala)
3. cor predominante
4. características da ilustração
5. relação texto / imagem
6. singularidades

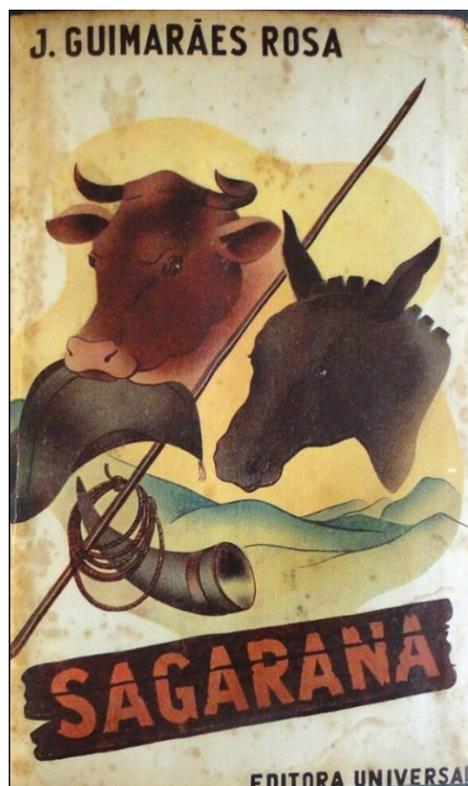
Como é possível notar, a proposta de análise construída por Cavalcante se aproxima em alguns pontos com o método de Parnofsky. Uma vez que se abre para adaptações a partir das relações estabelecidas com o objeto, Cavalcante afirma que o esquema é flexível e aberto às modificações necessárias para cada caso. Assim, esta pesquisa opta por não se aprofundar na “relação texto / imagem”, escolhendo focar nas conexões entre as ilustrações e o projeto de livro, suas partes e sua materialidade, tratando somente das temáticas gerais presentes em cada uma das obras. Dessa forma, as páginas seguintes apresentam, em primeiro lugar, a descrição das capas que fazem parte do *corpus* de pesquisa, com apontamentos gerais sobre as ilustrações e os aspectos formais dos desenhos e da composição visual de cada uma das montagens.

Alia-se à descrição formal, a contextualização de aspectos historiográficos das obras, contribuindo para o entendimento de seus processos e modos de criação. E, em seguida, é realizado o mapeamento das forças de convergência e dissonâncias dentro do pensamento gráfico nos livros de Guimarães Rosa, apresentando uma síntese dos principais aspectos apreendidos durante a descrição e contextualização das “roupagens”.

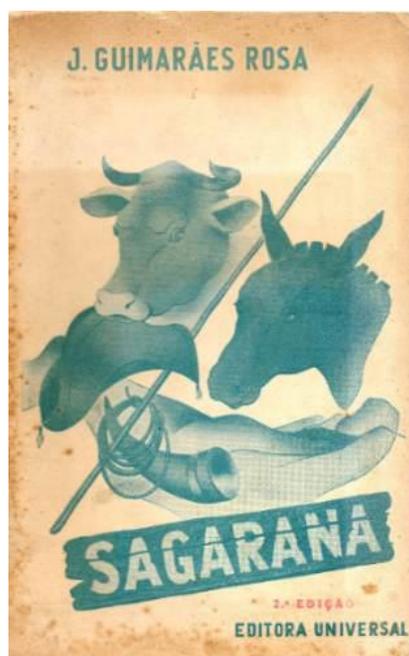
## 4.1 Capas: descrição visual e breve historiografia

### 4.1.1 Antes da “Casa”

*Sagarana*, o livro de estreia do escritor João Guimarães Rosa, teve a sua primeira edição publicada em abril de 1946, pela editora Universal (Fig. 45 e 46). O livro é resultado do melhoramento, corte e ajuste de um primeiro compilado de contos que concorreu ao prêmio literário Humberto de Campos, promovido pela José Olympio em 1937. Na época, os *Contos de Viator*, codinome usado por Rosa para reservar o anonimato, perdeu o primeiro lugar, após muita discussão, para o escritor e, posteriormente, ilustrador de suas duas últimas obras, o pernambucano Luís Jardim (COSTA, 2006).



**Fig. 45:** Geraldo de Castro, capa da primeira edição de *Sagarana*, 1946.



**Fig. 46:** Geraldo de Castro, capa da segunda edição de *Sagarana*, 1946.

Os textos escritos em sete meses, “sete meses de exaltação”, só se transformariam em publicação nove anos depois, com o incentivo do amigo pintor Cícero Dias, e após um árduo trabalho de revisão realizado entre 1944 e 1945, com inúmeras alterações e supressão dos contos considerados mais “fracos” – conforme descrito por Rosa em carta a João Condé,

reproduzida nas edições da Nova Fronteira (VÁRIOS, 1968; ROSA, 2016). Mesmo depois de publicado, o livro continuou a ser revisado insistentemente por Rosa.

As capas da primeira e da segunda edição possuem a mesma ilustração, criada por Geraldo de Castro. Ambas foram publicadas em 1946, uma vez que, com o sucesso das vendas, a Universal fez a tiragem, ainda no mesmo ano, da segunda edição da obra e, em seguida, fechou as portas de maneira gloriosa. “O livro vendeu tanto e tão depressa que o editor, depois que a segunda edição esgotou, se viu às voltas com uma crise de capital de giro, sendo obrigado a encerrar suas atividades com chave e ouro. Lançou Guimarães Rosa e não resistiu ao êxito” (A DESCOBERTA DE ROSA, 1968, p. 4).

A diferença entre as duas publicações está na impressão de cores, que na segunda publicação é monocromática, realizada em tons de azul, com exceção da indicação do número da edição, que aparece em vermelho, acima do nome da editora.

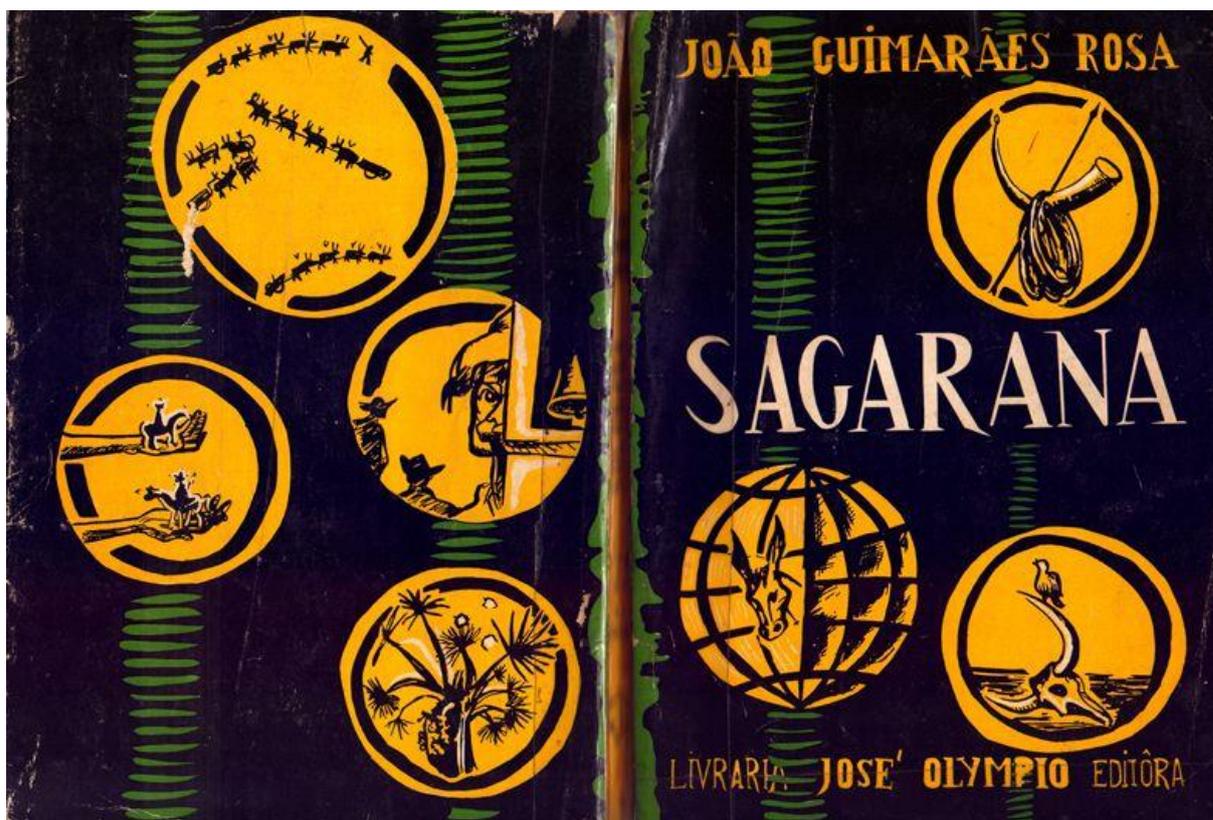
A ilustração de Geraldo de Castro remete a um traço figurativo-realista, próximo às imagens vistas em pequenos livros infantis. Os desenhos mostram instrumentos típicos do trabalhador do sertão (a vara, o chapéu, a corda e o berrante) e as cabeças de um boi e de um burro. Essas figuras, por sua vez, são reunidas em uma composição não-realista, já que são destacadas como ícones em um espaço imaginado. Tudo é suspenso e flutua sobre uma paisagem de montanhas verdes, como campos gerais. O nome do livro aparece abaixo da ilustração, inserido dentro de um pedaço de madeira, o que lembra o letreiro de filmes de faroeste e remete às placas geralmente encontradas com identificação de fazendas.

Mesmo com uma boa recepção crítica e a necessidade de uma nova tiragem em tão pouco tempo, o livro volta para as livrarias somente anos depois de seu lançamento. Após uma temporada em Paris, JGR retorna ao Brasil em 1951 e publica a terceira edição de *Sagarana* pela Livraria José Olympio Editora, responsável pelas demais obras do autor até a sua morte e publicando, inclusive, edições e títulos póstumos (COSTA, 2006). Pouco conhecida pelo público, a terceira edição teve capa ilustrada por Tomás Santa Rosa, trazendo a caveira de um bovino no centro da composição, como um ícone/símbolo (Fig. 28, página 91).

A capa de Santa Rosa seguiu o padrão criado pelo artista para as publicações da “Casa” em geral, fixando o nome do autor no topo da página, seguido pelo nome do livro em destaque por tipos maiores, a ilustração disposta como ícone e, ao final, o nome da editora, com todos os elementos centralizados em uma disposição clássica. A capa de fundo escuro tem as informações de autor e editora recortadas em um fundo branco, enquanto o nome do livro aparece em vermelho e tipografia serifada elegante. A ilustração é uma cabeça de carcaça bovina com longos chifres, disposta no centro de uma forma circular oval verde.

As três edições já remetem ao tema sertanejo, tendo a capa de Santa Rosa um apuramento mais clássico e sóbrio da temática, se aproximando do movimento de *art nouveau* mais influente nas décadas anteriores. Nessas publicações observa-se, também, a grafia do nome do autor apenas como “J. Guimarães Rosa”, o que muda, como apontado por Baião (2020), a partir de 1956, aparecendo nas edições posteriores como “João Guimarães Rosa”.

#### 4.1.2 *Sagarana*



**Fig. 47:** Poty, capa e contracapa da 5ª edição de *Sagarana*, 1958. Fonte: ROSA, 1958.

A partir dos critérios de editora de publicação e acabamento da obra, a quinta edição de *Sagarana*, lançada em maio de 1958, é a primeira escolhida para integrar o *corpus* dessa investigação (Fig. 47). A decisão se justifica por, além de receber muitos elogios do autor, ser a tiragem que é apontada pelo próprio Rosa, como a “definitiva-para-sempre” (ROSA, 1975, p. 86), obedecendo, entre outros critérios, ao que estabelece como prioridade para análise as publicações com projeto editorial mais estáveis ou definitivos.

Curiosamente, desde o seu lançamento, em 1946, o livro foi modificado antes de cada nova reimpressão ao longo de 21 anos, em um trabalho obsessivo de Rosa, que só foi

interrompido por determinação expressa de seu editor, José Olympio (COSTA, 2006). Nesse sentido, o escritor explica à sua tradutora para o inglês, Harriet de Onís, que

Rever qualquer texto meu, já de si, é qualquer coisa de tremendo, porque o meu incontentamento é crescente, a ânsia da perfectibilidade, fico querendo reformar e reconstruir tudo, é uma verdadeira tortura. Por exemplo, dir-lhe-ei que as 5 edições do *Sagarana* são todas diferentes, refeitas, remodeladas, remexidas. Por fim, para ver se eu conseguia deixar isso de lado, e me voltava para escrever outros e novos livros, o meu Editor, José Olympio, mandou matrizar ou estereotipar a composição, guardando-a nos chumbos, e impedindo-me assim, de permanecer na classe de Danaide ou Sísifo. (ROSA, 1959 *apud* COSTA, 2006, p. 40).

Juntamente com a versão definitiva do texto de *Sagarana*, surge a estética mais marcante do livro, elaborada pelo artista plástico e gravurista Poty Lazzarotto para a quarta edição da obra, lançada em 29 de fevereiro de 1956 – juntamente com a primeira edição de *Corpo de baile* e mesmo ano de estreia do *Grande Sertão: Veredas*. A publicação ganha ilustrações internas, também desenhadas por Poty, a partir da sua quinta edição, de 1958. Rosa se mostra muito satisfeito com o trabalho do ilustrador, escrevendo aos pais e a amigos sobre o resultado. “Saiu agora a 5a edição do ‘Sagarana’, muito bonita, **a mais bonita de todas, muito bem ilustrada**. Vou mandar um exemplar para Mamãe e o Sr.” (ROSA, 1958, grifo meu).

Mesmo com a publicação da edição ainda recente, o escritor mineiro envia carta ao amigo Paulo Dantas para saber as impressões do colega sobre o livro. Na correspondência com Dantas, Rosa define as ilustrações de Poty Lazzarotto como “glosantes”. O termo pode ser entendido como um neologismo de Rosa, com derivação do substantivo “glosa”, que, segundo o dicionário Caldas Aulete, significa “explicação que se encontra num texto para tornar claro o sentido de uma palavra ou passagem obscura” ou “comentário que se faz à margem de um texto, uma conversa, uma palestra, entrevista etc.”. O uso desse adjetivo para definir as ilustrações é uma das pistas seguidas durante a análise, se aliançando à ideia de que os desenhos iluminam e, mais que isso, são uma tradução/interpretação/comentário do texto rosiano.

A preparação para o resultado tão apreciado pelo escritor ocorreu em 1955, quando Guimarães Rosa teve sucessivos encontros com Poty, a fim de tratar das capas e ilustrações – não só para *Sagarana*, mas, também, para *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, todos publicados com os desenhos do artista no ano seguinte (COSTA, 2006). De acordo com o ilustrador, Rosa dava as ideias e sugeria os temas, mas não desenhava. “Só quando havia um passarinho que eu não conhecia, ele tirava os óculos e fazia uma coisinha bem tosquinha mas exata, né?” (LAZZAROTTO *apud* COSTA, 2006, p. 57). Após essas reuniões é que Poty dava

vida à imaginação de Rosa. Para os desenhos que ilustram o miolo da 5ª edição, o escritor também foi detalhista. Poty conta em entrevista que

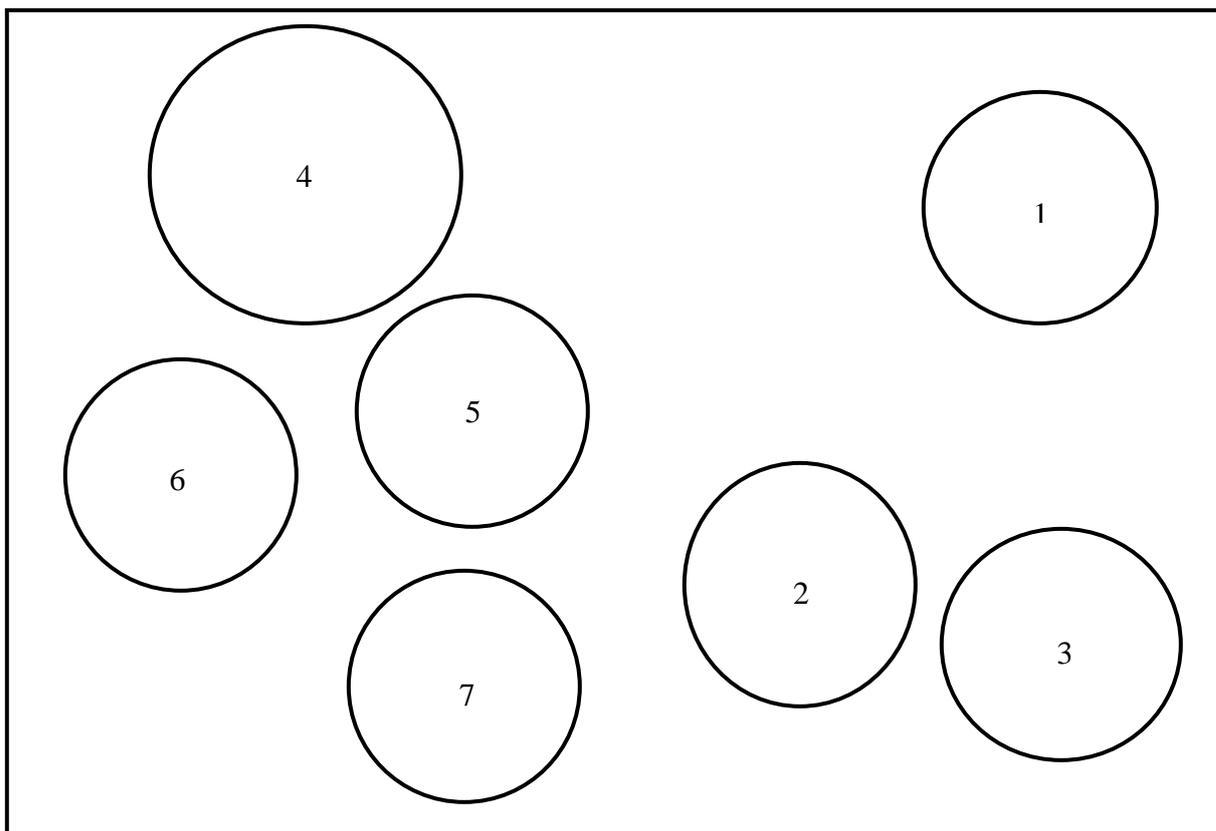
Para cada estória, ele queria uma vinheta dentro de um círculo: mão com dois cavaleiros; sapo no trapézio; boi lendo... Passávamos um tempão discutindo que desenhos seriam para os círculos [...] em 'A hora e vez de Augusto Matraga' eu tinha feito a luta dos dois, tudo furado de faca, e ele vetou. Não quis mostrar a vingança deles na cara, assim, na brutalidade. Não quis, não. (LAZZAROTTO *apud* COSTA, 2006, p. 57).



**Fig. 48:** Montagem para comparação de capas e contracapas de *Sagarana*, respectivamente edições de 1982 (fac-símile da edição de 1956, que não foi encontrada em boa qualidade de reprodução), 1958 e 1970. Fonte: NUNES, 2015.

Como pode ser visto, o depoimento do artista gráfico mostra o direcionamento rígido de Rosa no desenvolvimento das ilustrações e capas. Entre 1956 e a década de 1970, são impressas, pelo menos, três versões das ilustrações de Poty para *Sagarana*. De acordo com

Fognoli (2016), há uma certa confusão entre as fontes sobre a data correta de apontamento da nova estética das ilustrações. No entanto, sua pesquisa documental revelou que o mais provável é que os desenhos tenham sido modificados somente na edição de 1970, já que nas comparações que realizou entre as edições de 1967, 1968 e 1969 ele concluiu que eram todas idênticas à edição de 1958. A edição de 1958 difere, ainda, da primeira apresentação visual do livro realizada por Poty, em 1956 (Fig. 48).



**Fig. 49:** Diagrama das formas circulares na capa e contracapa de *Sagarana*, 1958.

Apesar dessas variações no traço ao longo das mais de 20 edições publicadas pela Livraria José Olympio Editora, é possível afirmar que grande parte das ilustrações recorrem a uma estética próxima às gravuras e xilogravuras tradicionais da cultura sertaneja, ficando, segundo alguns críticos, cada vez mais próximo disso ao longo das modificações<sup>43</sup>. Dessa

<sup>43</sup> A impressão que se tem é a de que Poty Lazzarotto adere cada vez mais ao comentário da crítica que estabelece uma ambiência sertaneja e regionalista ao livro. De acordo com Fognoli (2016), as mudanças no traço podem indicar, também, o aperfeiçoamento da técnica de Poty e um encontro deste com o próprio estilo, que vai sendo mais bem definido ao longo dos anos – ao ponto de se tomarem marcas-registradas e figurarem em diversos outros materiais como formas características “de Poty”. Para Cassiana Carollo (1997), as últimas versões das ilustrações estariam mais “próximas da escrita de Guimarães Rosa”, por conta, segundo ele, de uma relação entre a grafia e o gráfico numa ideia de simplificação do texto.

forma, as imagens que mediam o primeiro contato do leitor com a obra evocam o imaginário regionalista tão característico de Guimarães Rosa, pelo menos em um primeiro momento.

Ao concentrar-se na **capa e contracapa de *Sagarana***, é possível observar os desenhos de Poty distribuídos como vinhetas sobre um fundo escuro, como “janelas” para algumas das histórias no interior do livro. As figuras “saltam” do suporte da capa por conta do contraste entre o fundo preto e os círculos amarelos ilustrados com cenas diversas. A cor destaca esses elementos transformando-os em pontos focais no espaço. São sete círculos: três na capa e quatro na contracapa (Fig. 49). Já no miolo do livro são encontradas, ao todo, 70 ilustrações, sendo 32 delas no mesmo formato de emblemas circulares visualizados nas roupagens.

Logo no topo há o nome completo do autor “João Guimarães Rosa”, escrito em uma fonte serifada, de cor amarela. Em relação à grafia do nome de Rosa, vale ressaltar um dado interessante: em seu estudo sobre o percurso de escrita de JGR, Baião (2020) explica que houve uma mudança em sua assinatura no período em que o escritor lança esta edição de *Sagarana*, *Corpo de baile* e *Grande Sertão: Veredas* – um ano decisivo para a carreira de Rosa, segundo a crítica. Pouco comentada de modo geral, a modificação é apontada pela pesquisadora a partir do estudo do arquivo, quando ela nota que, antes de 1956, todas as obras, artigos publicados em periódicos e correspondência profissional apareciam com a grafia “J. Guimarães Rosa” e, depois desse ano, o nome sempre é escrito completo.

Logo abaixo do nome do autor, aparece o **círculo 1** (eles serão chamados em ordem numérica, como apresentado na figura 49). Assim como as demais gravuras que integram a “roupagem”, o desenho é colocado dentro de um círculo amarelo, com borda preta irregular, que lembra o traço de pincel. Na janela, há o desenho de uma corda enrolada em um berrante, com uma vara na diagonal. As ferramentas muito conhecidas dos vaqueiros e do trabalhador rural. Esses elementos aparecem desde a primeira edição do livro, que também tinha na capa um boi, um jumento, um chapéu de vaqueiro com uma paisagem pouco detalhada ao fundo.



**Fig. 50:** Círculo 1, detalhe capa *Sagarana*, 1958.

Abaixo da vinheta superior, em tamanho que ocupa quase toda a largura da capa, fica o título da obra em caixa alta e na cor branca. Em seguida são vistas mais duas esferas. O **círculo 2**, localizado na esquerda, mais próximo do título do livro, traz a ilustração da cabeça de um burrinho saindo de um globo. Trata-se de uma referência ao trecho do primeiro conto, “Era uma vez, era outra vez, no umbigo do mundo, um burrinho pedrês” (ROSA, 2016, p. 68).

A primeira metade do globo tem rabiscos brancos entre as linhas de demarcação, como se estivesse iluminado. Já a segunda parte tem rabiscos pretos, como que acusando a sombra causada pela iluminação evidenciada em seu lado oposto. A cabeça do animal está situada na área iluminada. A indicação de luz e sombra com o uso de traços brancos e pretos está presente em todas as ilustrações dessa edição. Essa configuração não é vista em algumas edições posteriores, que se aproximam mais da xilogravura, e com traços simplificados menos realistas.

Do lado direito, a **vinheta 3** mostra a cena de uma carcaça bovina no chão. A caveira tem longos chifres, e em um deles há uma ave com o bico aberto. Abaixo das esferas, está o nome por extenso da editora, “LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA”, em amarelo e caixa alta. O trecho “José Olympio” está negritado, ganhando destaque. A palavra “livraria” tem o último “A” e uma parte do “I” cobertos pelos traços verdes que recordam os gomos do tronco de uma palmeira. Aparecem dois “troncos” sobre o fundo preto na capa, e mais dois na contracapa. As colunas das supostas palmeiras são inseridas em tamanhos diferentes, atribuindo perspectiva ao desenho e sugerindo diferentes distâncias entre os “troncos-caules”.

Nunes (2015) defende a hipótese de que o fundo com as faixas em verde da capa de *Sagarana* são troncos estilizados de bambu, árvore que se destaca no conto “São Marcos” como o local onde o protagonista trava uma “batalha” de poesia com um desconhecido, um suposto sertanejo sem estudos. Assim como o caule da planta serviu como suporte para a escrita poética dos personagens, o pesquisador explica que essa escolha de apresentação da capa estabelece uma relação alegórica entre os bambus da estória e o livro como suporte do texto, uma superfície



**Fig. 51:** Círculo 2, detalhe capa *Sagarana*, 1958.



**Fig. 52:** Círculo 3, detalhe capa *Sagarana*, 1958.

sobre a qual está inscrita a criação rosiana. Tais afirmações são amparadas, de acordo com Nunes (2015), pelo que seria uma referência do próprio JGR à capa do livro, presente em uma das descrições de viagem do autor sobre a paisagem de Minas Gerais, em 1952.

Coleios de serras, verdes e azuis.

Sombras de nuvens.

**À esquerda, um canavial, muitíssimo verde, – que é redonda clareira no centro de um capão (capa de Sagarana!).** Pedra engastada em pedra (esmeralda, etc.). (ROSA, 2011, p. 149 *apud* NUNES, 2015). Grifo meu.

Na contracapa, mais quatro vinhetas são posicionadas à frente do fundo escuro com as linhas de palmeiras-bambus-cana. Na primeira e maior esfera, o **círculo 4**, pode-se observar quatro grupos de bois puxando uma espécie de carroça. O primeiro grupo fica no canto superior do círculo, tomando o lugar do traçado que circunda a vinheta. Nesse grupo, assim como nos demais, aparecem quatro bois ligados por uma linha que seria o puxador da carroça. São duplas de quatro bois, sendo o total de oito animais em cada grupo. À frente da primeira carroça há a figura humana segurando uma vara.

O grupo bovino logo abaixo aparece em linha reta, posicionado na diagonal. Logo abaixo, o terceiro grupamento de bois aparece fazendo uma curva em “U”. A ponta da carroça abre uma nova lacuna no traço que circula a vinheta. O último bando fica na lateral direita do círculo, em uma linha levemente curva que imita um movimento de entrar e sair da vinheta, abrindo mais dois espaços na borda.

O **círculo 5** mostra uma cena com três sertanejos de chapéu. O primeiro deles, é desenhado com metade do rosto bem visível. A outra metade está atrás de uma estrutura com um sino no meio. O homem tem um chapéu típico de vaqueiro e barba, o seu olhar dá uma sensação de curiosidade ou medo/receio. O sino e o homem são referências ao conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, sendo o sino o marcador da hora de virada tão esperada na história que encerra as narrativas presentes no livro. Os dois outros homens são desenhados de costas, com sombreamento forte.



**Fig. 53:** Círculo 4, detalhe contracapa *Sagarana*, 1958.



**Fig. 54:** Círculo 5, detalhe contracapa *Sagarana*, 1958.

A **esfera 6** aparece logo ao lado da 5, à esquerda. O traço que delinea o círculo é rompido com duas mãos desenhadas de palmas para cima. Em cada palma, é apresentado um cavaleiro montado em seu cavalo. O que está em cima é voltado para direita, enquanto o que está posicionado abaixo volta-se para esquerda. O emblema poderia ser uma referência ao conto “Duelo”, em que os protagonistas travam uma perseguição mútua por vingança, mas estão sempre se distanciando. Porém, esse mesmo desenho é visto novamente na estória sobre Augusto Matraga. Em ambos os contos, no entanto, tem-se como temática o destino e suas voltas, sendo a viagem, a vingança e a direção temas comuns nas duas narrativas.

Tal configuração é uma possível evidência de unidade temática na literatura rosiana. De acordo com Nunes (2015), o emblema seria, na verdade, o próprio Matraga montando o burrinho que ganhou de presente do casal que o salvou, para a sua viagem final. A presença do “animalzinho assim meio sagrado” (ROSA, 2016, p. 358) indicaria, segundo o pesquisador, uma caracterização de uma jornada, também sagrada.

A última vinheta, **círculo 7**, traz o desenho de uma palmeira, provavelmente um buriti. Com frutos e as folhas características bem espalhadas pelo círculo, passando do traço delineado ao redor da planta em dois pontos. É curioso pontuar que em *Sagarana* há menções à árvore, mas ela não faz parte de nenhuma narrativa central. Ao contrário do que é visto em *Corpo de baile*, no qual, além de haver diversas menções ao buriti, apresenta uma novela com o nome da planta como título, tendo seu caráter místico como fio condutor da estória.

Na lombada dessa edição, na parte superior, são observados o ano de edição da obra e o nome do autor “Guimarães Rosa”. Um pouco abaixo, é grafado o nome do livro em caixa alta. E na parte inferior está escrito o nome da editora José Olympio, com mesmas tipografia e cor.



**Fig. 55:** Círculo 6, detalhe contracapa *Sagarana*, 1958.



**Fig. 56:** Círculo 7, detalhe contracapa *Sagarana*, 1958.

#### 4.1.3 *Corpo de baile*

Lançada em 29 de fevereiro de 1956, *Corpo de Baile* é a segunda obra publicada por Guimarães Rosa e, certamente, a que mais sofreu mudanças gráficas ao longo da vida do autor. Com desenhos de Poty Lazzarotto para as capas, a primeira edição separa as sete novelas em dois significativos volumes, que, juntos, somam 822 páginas.

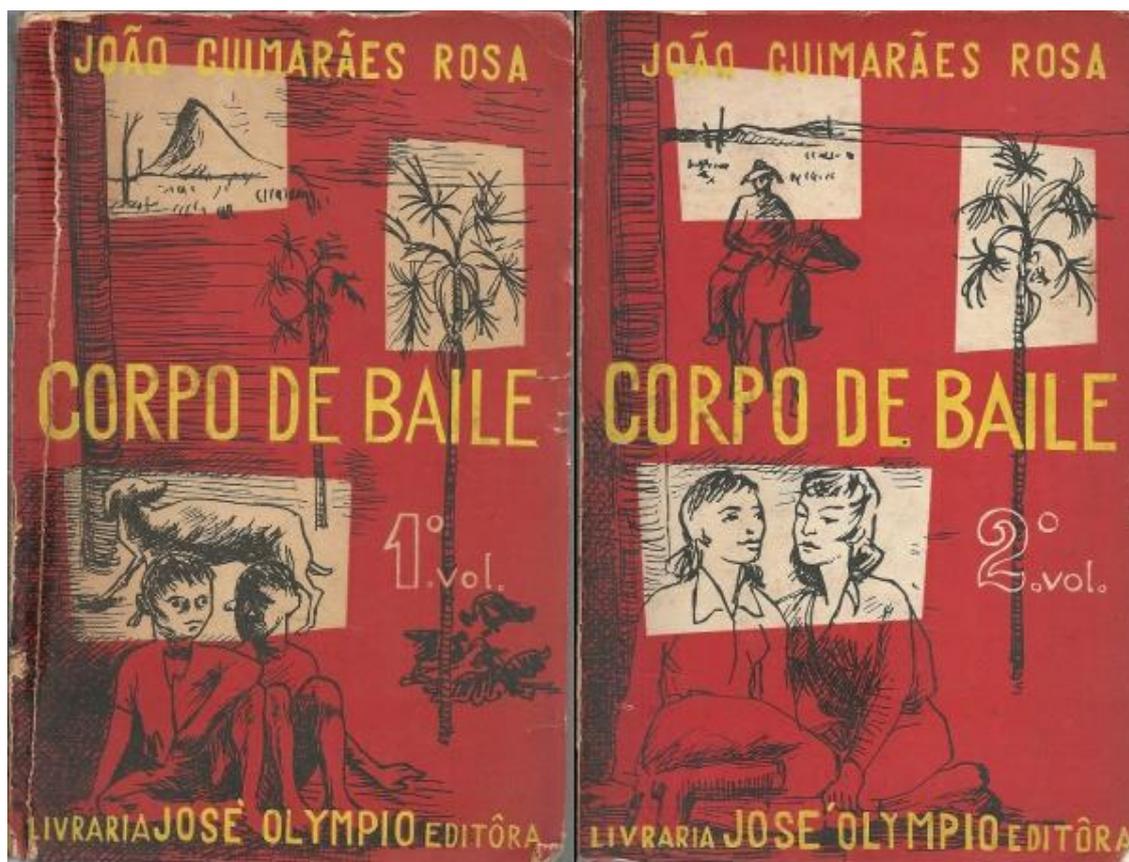


Fig. 57: Poty, capas da 1ª edição de *Corpo de baile* (Volume 1 e 2), 1956. Fonte: ROSA, 1956.

De acordo com Costa (2006), em 1960 a José Olympio publica a segunda edição da obra em um único volume, com 516 páginas. As capas seguem o mesmo estilo gráfico da publicação anterior. No entanto, Rosa critica o tamanho da tipografia, “de tipo minúsculo demais, composição cerrada” (ROSA, 2003, p. 119). A partir da terceira edição, lançada entre 1964 e 1965, *Corpo de Baile* passa a ser dividido em três livros “autônomos”: *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá, no Pinhém* e *Noites do Sertão*. As capas de todas as edições possuem o mesmo jogo de ilustrações, elaboradas também por Poty, diferenciando-se somente nas cores de fundo de cada uma das “roupagens”. A estética da xilogravura é ainda mais marcada nessas edições desmembradas, que lembram, também, figuras egípcias.



Fig. 58: Poty, capa e contracapa de *Manuelzão e Miguilim*, 1964-65.

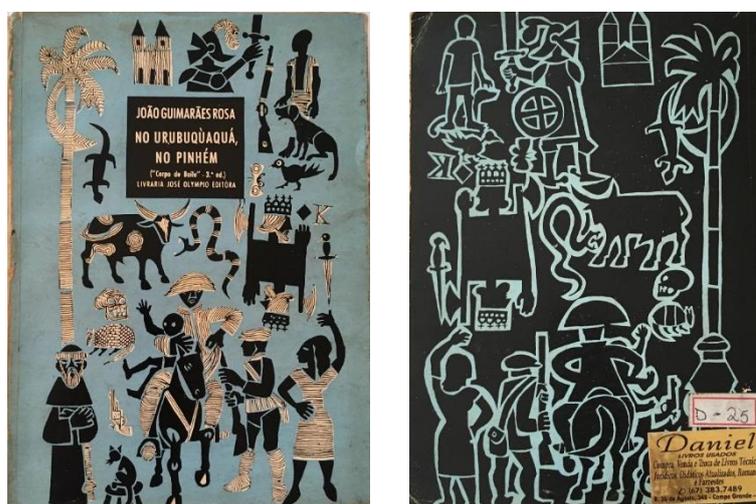


Fig. 59: Poty, capa e contracapa de *No Urubuquá, no Pinhém*, 1964-65.

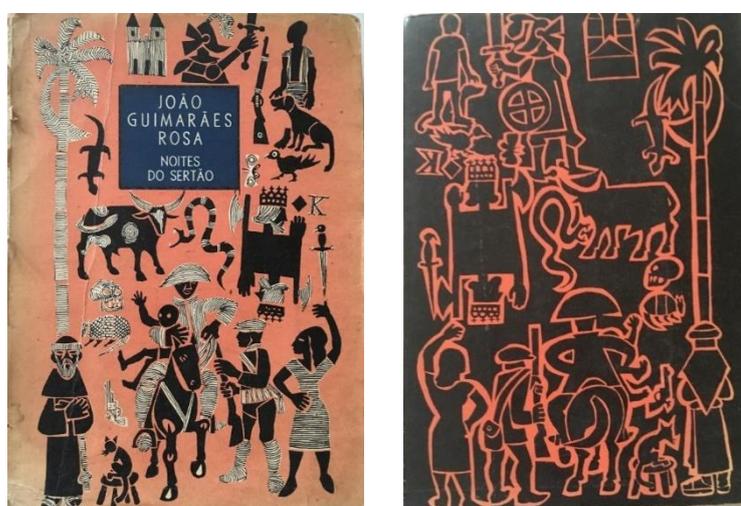


Fig. 60: Poty, capa e contracapa de *Noites do sertão*, 1964-65.

Um aspecto curioso dessas publicações “autônomas” de *Corpo de baile* é a disposição dos desenhos: na capa, as ilustrações são apresentadas “de frente” para o observador; na contracapa, as mesmas artes são dispostas em uma perspectiva de quem olha o “fundo” de uma cena. Poty conta que a sugestão foi de Rosa: “A ideia foi dele também: fazer as figuras da capa, de frente, e da contracapa, de costas, como se fosse um palco, como se fossem vistas pela plateia e pelos bastidores” (LAZZAROTTO *apud* COSTA, 2006, p. 34).

De acordo com Carvalho e Freitas (2020), tal disposição indica o cuidado que Rosa dispensava ao livro em relação ao seu espaço gráfico, aproximando a apresentação e disposição das ilustrações de modo a formar um objeto próximo a uma escultura ou instalação, ou seja, explorando a tridimensionalidade do livro e expandido o campo de visão/interpretação do leitor.

O efeito tridimensional do objeto está ligado às noções de profundidade e de localização da visão do sujeito. O primeiro pode ser provocado, segundo Merleau-Ponty, “impondo aos olhos um certo grau de convergência, como no estereoscópio, ou apresentando ao sujeito um desenho perspectivo” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 353). Esse efeito de convergência não ocorre nas capas autônomas, sobretudo por elas não apresentarem linhas para direcionamento do olhar em relação ao horizonte. No entanto, é possível identificar nelas uma outra noção trabalhada pelo autor: a de ilusão. Esta, por sua vez, se associa à mencionada visão do sujeito, deslocada por meio de uma inversão das figuras da capa quando se voltam para a contracapa.

De acordo com Merleau-Ponty, a ilusão é aceita por conta de uma interpretação de signos, que, no caso das edições autônomas de *Corpo de baile*, ocorre por conta da simplificação das linhas das imagens, que são “invertidas” horizontalmente quando passam para a contracapa, se colocando em posição contrária, de espelhamento, e dando a ilusão de que a visão do sujeito foi deslocada da “frente” para as “costas” dos personagens e símbolos.

Essa montagem é completada por meio do desenho, que preenche as “lacunas” que uma simples inversão acarretaria, “complementando” as ilustrações com linhas e traços que sugerem, por exemplo, o rabo do cavalo, a mudança de posições (o que aparentava estar na frente, na contracapa parece estar atrás, por um deslocamento de linhas). Esse efeito se distancia da tridimensionalidade da pintura, cuja ilusão é provocada por um jogo de linhas em relação ao horizonte, mas se aproxima da escultura, por conta de um deslocamento de perspectiva em relação ao olho do observador. Tal efeito se beneficia da estrutura do livro e da habilidade de “inversão” dos traços explorada pelo ilustrador.

Em carta ao editor italiano, Edoardo Bizzarri, Rosa explica que optou pela separação do livro em três por uma questão editorial, já que as edições anteriores estavam, segundo ele, sendo prejudicadas pelo seu “gigantismo”, que afastava leitores tanto pelo tamanho quanto pelo preço.

Mesmo com o desmembramento do “corpo”, o escritor mantém a preocupação com a unidade original das estórias e a sua dinâmica de leitura. Na correspondência a Bizzarri, ele explica que a coesão entre as obras deveria ser mantida pelo subtítulo “Corpo de baile” nos três volumes avulsos, assim como a mesma apresentação gráfica com variação somente nas cores de cada livro – conforme explicado acima. “O livro ficará sendo três livros distintos e um só verdadeiro”, comenta o autor (ROSA, 2003, p. 120).

Para Costa (2006), apesar das preocupações do escritor, a leitura e a apreensão do fio que une todas as novelas não deixam de sofrer consequências. Argumento que acaba sendo ilustrado graficamente com a perda do nome “Corpo de baile” a partir da segunda impressão das edições autônomas, distanciando visualmente o projeto inicial de livro associado a um “corpo” mais unitário.

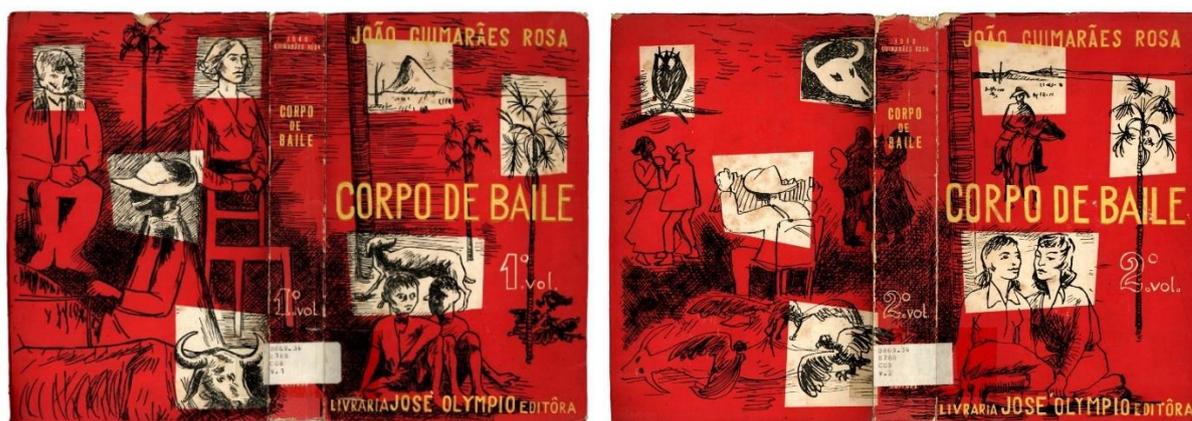
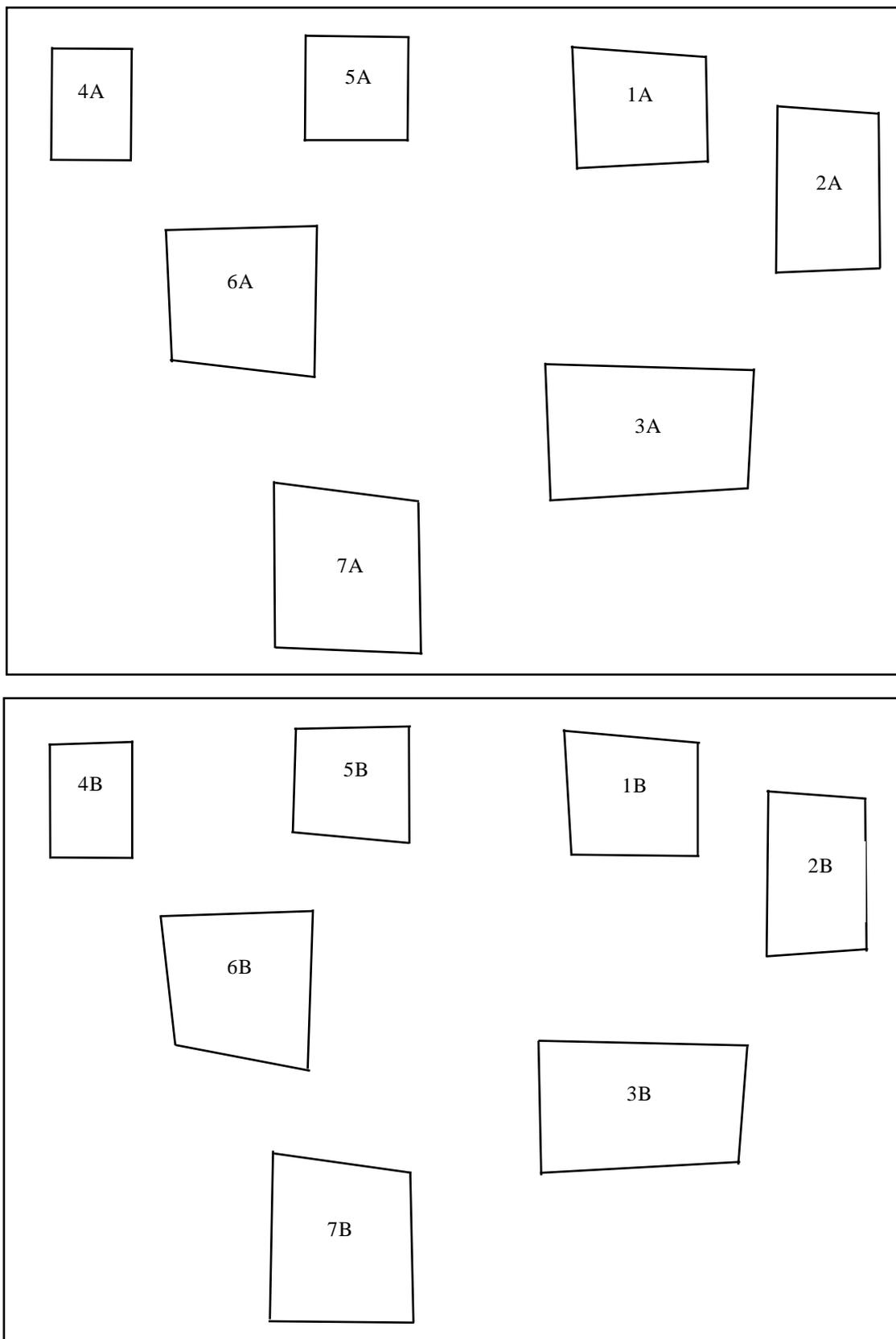


Fig. 61: Poty, capa e contracapa da primeira edição de *Corpo de baile* volumes 1 e 2, 1956.

Em meio às variações editoriais marcantes, a edição escolhida para integrar o *corpus* de pesquisa foi a que corresponde aos dois volumes lançados em fevereiro de 1956 (Fig. 61), uma vez que preserva a unidade pensada inicialmente para a obra e apresenta um trabalho artístico elogiado pela crítica como publicação “valorizada graficamente com ilustrações de Poty”<sup>44</sup>.

Assim como no primeiro livro do autor, as capas de *Corpo de baile* apresentam uma estrutura próxima a “janelas” de visualização, responsáveis por guiar o olhar do leitor pelos desenhos apresentados (Fig. 62).

<sup>44</sup> Trecho de notícia veiculada no jornal *Correio da Manhã* em 1º de junho de 1958. O curto parágrafo fala sobre o recorde de Sagarana em vendas, que chama atenção depois de 12 anos de seu lançamento. O texto ainda resalta a quinta edição com ilustrações do artista gráfico.



**Fig. 62:** Diagrama das “janelas” de *Corpo de baile*, volumes 1 e 2.

As cores também são usadas no jogo de composição, com destaque ao vermelho. As gravuras são “recortadas” por retângulos irregulares, que se destacam da primeira camada vermelha, em um quadro geral de cor que se mescla aos desenhos e permite a visualização de todas as cenas ilustradas. Nessa composição, a predominância do vermelho funciona tanto como fundo (base dos traços) quanto como primeira camada (jogada por “cima” das ilustrações e “velando” seus traços de certa maneira). Os recortes também fazem com que parte das cenas “saltem” da página e guia o olhar do leitor para pontos focais determinados. Sobre o processo de criação dos desenhos, Poty conta que Rosa descrevia constantemente suas preferências e o artista “se virava” para atender.

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 (LAZZAROTTO *apud* COSTA, 2006, p. 34).

As capas de *Corpo de baile* têm apresentação dos elementos gerais muito próxima da que se visualiza em *Sagarana*. Os elementos textuais se concentram na capa, grafados na cor amarela e em caixa alta, com o nome completo do autor na parte superior, nome do livro em destaque na parte central da página e o nome da editora na parte inferior. O volume das publicações aparece abaixo do título do livro, na cor branca. O número é escrito em destaque como numeral ordinário e vazado, logo depois aparece a abreviação “vol.”.

Em uma visão geral, a ilustração de **capa do primeiro volume** mostra uma paisagem ampla, um campo do sertão. Há dois meninos em primeiro plano, um cachorro em segundo, além de palmeiras e outras indicações de vegetação esparsa ao fundo. No último plano há um morro. O estilo de desenho indica técnica de litografia, com traços marcados, livres e orgânicos. Nessa capa, existem três “janelas”.

A **janela 1A** é posicionada logo abaixo do nome de JGR, recortando a figura do morro, com dois troncos de árvores secas em uma perspectiva que parece mais próxima do olhar. Vale lembrar que o desenho é um dos personagens do livro, o Morro das Garças. O **recorte 2A** está ao lado direito do primeiro quadro, com foco na coroa



**Fig. 63:** Janela 1A, detalhe capa *Corpo de baile*, 1956.



**Fig. 64:** Janela 2A, detalhe capa *Corpo de baile*, 1956.

de uma das palmeiras. As palmeiras que figuram nos dois volumes são, provavelmente, o buriti, cujo tema perpassa toda a obra, sendo, também, tema do texto de Afonso Arinos que é transcrito nas orelhas do primeiro volume<sup>45</sup>.

O **retângulo 3A** demarca o recorte do rosto dos dois meninos e do cachorro que aparece logo atrás. As crianças foram ilustradas sentadas no chão. O primeiro menino (da esquerda para a direita) é desenhado com mais detalhes de expressão. Ele veste um calção e uma camisa, tem uma perna dobrada e apoiada no chão e a outra dobrada para cima, com o pé no chão e o joelho servindo de apoio para o braço direito. A mão esquerda toca o chão, como apoio ao corpo magro. O rosto do menino é voltado para frente, com olhar voltado para ver algo além da capa. O segundo garoto se encontra em uma posição um pouco coberta pelo primeiro. Ele também está trajando calção e camisa. Suas pernas estão dobradas para cima, com pés no chão, e a mão direita pousa no solo. Seu rosto não tem expressão definida, pois tem sombra fortemente marcada. A face está voltada em direção ao primeiro menino.



**Fig. 65:** Janela 3A, detalhe capa *Corpo de baile*, 1956.

Atrás das crianças há um cachorro, aparentemente muito magro. O desenho é entendido como uma representação da cachorrinha Pingo-de-ouro, animal querido pelo protagonista Miguilim, de “Campo Geral”. O corpo do animal está voltado para o lado esquerdo, mas a cabeça está virada para o lado direito, assim como o primeiro menino. As orelhas murchas da cadelinha e a sua cauda baixa, entre as patas traseiras, podem indicar medo. Ela está ao lado do tronco de uma palmeira, a que figura mais próxima da visão de quem observa a cena, não sendo possível ver o restante da planta.

Além dos elementos evidenciados pelas “janelas”, no espaço ilustrado há mais uma palmeira, localizada no centro da capa. Ao lado e atrás da planta, que tem a copa iluminada pelo recorte retangular, a janela 2A, estão três aves: uma ensaiando um pouso, ainda com as asas abertas e próxima do chão, outra logo atrás do tronco num gesto de mexer as asas, e a última com o pescoço dobrado como que para fazer o movimento de bicar algo no chão.

<sup>45</sup> Trata-se do texto “Buriti”, escrito por Afonso Arinos e incluído nas orelhas do primeiro volume de *Corpo de baile*, a pedido do próprio Guimarães Rosa. O autor deu a sugestão e ainda escreveu a justificativa para acompanhar as palavras de Arinos: “BURITI – O buriti é um motivo constante neste livro. Quase um personagem. Por isso, em vez de inserirem aqui os costumeiros dados biográficos acerca do autor, preferiu este se falasse da palmeira a que Afonso Arinos consagrou admirável página. E que melhor maneira de fazê-lo, senão transcrevendo-a?” (VÁRIOS, 1968, p. 9)

A **contracapa do primeiro volume** é bem preenchida pelos traços e apresenta quatro personagens, também destacados pelos recortes no “véu” vermelho. O primeiro deles é um homem trajando roupa social (terno e sapatos). O **retângulo 4A** foca no seu rosto. Sua expressão revela a representação de um senhor mais velho, com uma certa calvície. A face do homem está voltada para o lado direito da cena e o rosto é bem sombreado. Ele está sentado e suas mãos estão postas sobre as pernas, pousadas para baixo, uma em cima da outra. Os pés se tocam no calcanhar e depois se abrem, formando um “v”. A postura do homem é a mesma de quem ouve ou observa algo atentamente.

A **janela 5A** encontra-se na mesma altura da 4A, mas do lado direito da contracapa, enquadrando o rosto de uma mulher. Com cabelos curtos, a face dela está voltada também para o lado direito e seu semblante sugere tristeza – o olhar é desenhado um pouco baixo. A mulher foi representada em pé, atrás de uma cadeira desocupada. Suas mãos estão postas uma sobre a outra, repousando no encosto da cadeira desenhada à sua frente. Entre a mulher e o senhor há um buriti pequeno, dando a impressão de que se distancia das cenas.

O terceiro **recorte, 6A**, dá foco ao rosto de um vaqueiro que usa um chapéu sertanejo amarrado por uma tira que envolve o queixo. No quadro também se observa o cotovelo da mulher, um pouco coberto pelo chapéu. O rosto do vaqueiro é retratado de perfil, voltado para o lado esquerdo e totalmente sombreado, não dando contorno às suas expressões. Ele usa um casaco de mangas longas e monta um cavalo. Do animal, é desenhado somente parte do pescoço, voltado também para a esquerda. O homem segura as rédeas do bicho. À frente desse desenho, é ilustrado um boi, somente da barriga para cima. O bovino



**Fig. 66:** Janela 4A, detalhe contracapa *Corpo de baile*, 1956.



**Fig. 67:** Janela 5A, detalhe contracapa *Corpo de baile*, 1956.



**Fig. 68:** Janela 6A, detalhe contracapa *Corpo de baile*, 1956.



**Fig. 69:** Janela 7A, detalhe contracapa *Corpo de baile*, 1956.

está de lado, com o corpo e a cabeça virados para a direita. A **janela 7A** foca na cara do ruminante, destacando seus chifres, mostrando uma parte da camisa do vaqueiro e um pedaço da perna da cadeira.

Na **capa do segundo volume** de *Corpo de baile* já é possível observar algumas repetições, ou mesmo referências à primeira parte da publicação. A disposição dos elementos textuais (nome do autor, título da obra, editora e indicação de volume) seguem exatamente a mesma disposição e estilo daquele empregado no volume um. As “janelas”, igualmente, são três, dispostas exatamente nos mesmos locais (ver novamente Fig. 61 e 62). Olhando para o quadro geral, tem-se duas mulheres sentadas e, ao fundo, uma paisagem de campo sertanejo com palmeiras e pequenos relevos no último plano. Atrás das mulheres, é apresentado, ainda, um cavaleiro de chapéu, montado em seu cavalo.

O **recorte 1B** mostra parte do vaqueiro e o fundo com o pequeno relevo no terreno. O cavaleiro está de frente para quem observa a ilustração e é enquadrado somente da metade dos braços para cima. Ele veste chapéu típico de vaqueiro, calças e camisa longa. Sua expressão não é evidenciada no desenho de Poty. O cavalo também está com o corpo voltado para frente, mas a cabeça inclinada para a direita e as orelhas em pé, indicando postura alerta. O homem segura as rédeas do cavalo, que aparentam estar um pouco frouxas. Às suas costas, traços que indicam uma vegetação rasteira, como capim, riscos que podem ser troncos velhos ou estacas de cerca e os pequenos morros. A **janela 2B** está na mesma posição e enquadra a mesma ilustração que a 1A, no primeiro volume. No entanto, a copa dessa palmeira é menos robusta, tendo cinco folhas ao invés de seis e um cacho, no lugar de dois.

No **retângulo 3B** são enquadrados os ombros e os rostos de duas mulheres com expressões bem-marcadas. Uma delas teria “cara de desquitada”, conforme mencionado anteriormente a partir da fala de Poty, mas não se pode entender qual das duas seria. Elas formam o primeiro plano da ilustração e vestem roupas de montaria. Em posição muito semelhante aos meninos do primeiro volume, elas estão sentadas no chão, próximas ao tronco de uma palmeira que não é mostrada por completo.



**Fig. 70:** Janela 1B, detalhe capa *Corpo de baile*, 1956.



**Fig. 71:** Janela 2B, detalhe capa *Corpo de baile*, 1956.

A primeira mulher está com as pernas dobradas e calça botas de cano longo. Seus braços estão soltos, com a mão esquerda levemente apoiada no chão. A dama tem o rosto voltado para a direita e aparenta olhar para algo fora da cena, assim como o primeiro menino desenhado na capa do volume anterior. Os cabelos lisos estão presos em um rabo de cavalo baixo e meio solto. A sua expressão é tranquila, com um sorriso quase a aparecer.



**Fig. 72:** Janela 3B, detalhe capa *Corpo de baile*, 1956.

A segunda mulher tem o corpo inteiro voltado para a colega, dando a impressão de estarem em uma conversa particular, confidenciando algum segredo. Ela está sentada sobre a panturrilha, com o braço apoiado sobre o joelho. Os cabelos, embora em um penteado característico da época, estão soltos. O rosto dela também está voltado para a primeira mulher, com os olhos fitando a colega. Sua expressão indica concentração no rosto da outra, apesar de notar-se, também, um ar meio indiferente.

Os desenhos da **contracapa do volume dois** formam um plano geral com cenas variadas e simultâneas. Ainda na lombada é observado um casal dançando com o corpo da mulher ocupando a lombada e o homem a contracapa. A moça tem cabelos curtos e usa um vestido rodado e comprido. O pé levantado e as fitas da vestimenta indicam o movimento da dança.

As mãos da moça estão suspensas, segurando as de seu acompanhante. Na lombada constam o nome do autor no topo, o nome do livro, a indicação do volume e o nome da editora – no mesmo amarelo das demais fontes.

Na contracapa, pode-se observar quatro cenas distintas, com quatro “janelas” retangulares fazendo os recortes focais. No canto esquerdo superior, aparece uma coruja em um galho, que “entra” no espaço da “roupagem” sem estar ligado a uma árvore. A coruja tem tamanho significativo e é destacada pelo **recorte 4B**, que enfoca todo o seu corpo e um pedaço do ramo em que está pousada. Ela parece olhar as cenas abaixo. Ao lado da ave, no canto superior direito, há a carcaça de uma cabeça bovina, também destacada pela **janela 5B**. A caveira do é desenhada em branco, com o espaço ao seu redor bem-marcado por traços pretos, indicando o chão ou escuridão.



**Fig. 73:** Janela 4B, detalhe contracapa *Corpo de baile*, 1956.



**Fig. 74:** Janela 5B, detalhe contracapa *Corpo de baile*, 1956.

Abaixo desses dois recortes aparentemente avulsos, é delineada a cena que pode ser associada a uma festa, com dois casais, um do lado direito e outro do lado esquerdo, e um sanfoneiro no meio – da cena e da contracapa. Nesse cenário, o **recorte 6B** enquadra o sanfoneiro, destacando parte do seu tronco, cabeça e os braços que seguram o instrumento no alto. O músico está sentado em uma cadeira, de costas para quem visualiza a cena. Ele traça camisa, calça e chapéu de sertanejo.



**Fig. 75:** Janela 6B, detalhe contracapa *Corpo de baile*, 1956.

No lado esquerdo do sanfoneiro, está o primeiro casal, desenhado por contornos e somente com os rostos sombreados. A mulher aparece mais à esquerda, com o corpo virado para frente. Ela usa um vestido longo e um de seus pés está levemente inclinado, indicando movimento. A mão dela segura a de seu parceiro na altura do ombro de ambos. O seu par está de costas para quem observa a cena, vestindo calças, chapéu e algo que lembra um casaco. O segundo casal figura no canto direito. Na contracapa, são vistos somente o homem e uma pequena parte da mulher, que aparece por completo na lombada do livro, como já descrito acima.



**Fig. 76:** Janela 7B, detalhe contracapa *Corpo de baile*, 1956.

A última cena é representada na parte inferior, logo abaixo do sanfoneiro. São três urubus desfrutando a carcaça de um bovino morto. A **janela 7B** enfoca no pássaro que se encontra logo à direita, de costas para quem vê o desenho. Esse urubu está com as asas abertas e se posiciona na parte traseira da carcaça. A segunda ave (da direita para esquerda) é desenhada puxando o couro do bovino. Esse segundo urubu está de frente, também com as asas bem abertas, as maiores entre os três bichos que se alimentam. O terceiro urubu quase que espelha o primeiro, como um duplo. Ele é posicionado de costas, com as asas meio abertas, o corpo voltado para o animal morto e inclinado para a direita. Logo ao seu lado, há a cabeça do bovino, desenhado com chifres longos e os olhos como duas bolas pretas.

#### 4.1.4 Grande sertão: veredas

*Grande sertão: veredas* (Fig. 77) é reconhecida como a obra prima do escritor Guimarães Rosa. No estado da arte, há duas datas para o lançamento do livro. Alguns autores consideram as informações da editora José Olympio, consultadas no livro *Em memória de João Guimarães Rosa* (1968), que indica o lançamento da primeira edição em maio de 1958. No entanto, seguindo recortes de jornais cariocas como *Correio da Manhã* e *Tribuna da Imprensa*, que apresentam matérias sobre o lançamento do livro e sua chegada ao Rio de Janeiro e às livrarias somente a partir da segunda semana do mês de julho, outros autores apontam a data de publicação para o dia 17 de julho de 1958 (COSTA, 2006). Para este trabalho, será considerada a data de publicação que coincide com a chegada do livro às livrarias, em julho, conforme as notícias veiculadas na imprensa.



Fig. 77: Poty, capa e contracapa da 7ª edição de *Grande Sertão: Veredas*, 1958. Fonte: PEREIRA, 2008.

O livro traz na capa e, posteriormente, nas orelhas as ilustrações de Poty Lazzarotto, em mais uma parceria entre os dois artistas – Rosa e Poty. O ilustrador conta em entrevista o quanto foi o curioso processo de edição de *GS:V*. Como ainda não havia lido a estória e o tempo estava escasso, Rosa contou todo o enredo de *Grande sertão: Veredas* para o artista. A conversa,

segundo Poty, durou cerca de oito horas, sem intervalos. “Foi me dando o maquinismo todo, contou as aventuras e desventuras do Riobaldo, Diadorim e coisa. Agora, no final, ele disse que ia ter um segredo que só o Zé Olympio sabia, e mais um ou dois leitores, e que eu saberia” (POTY *apud* COSTA, 2006, p. 34).

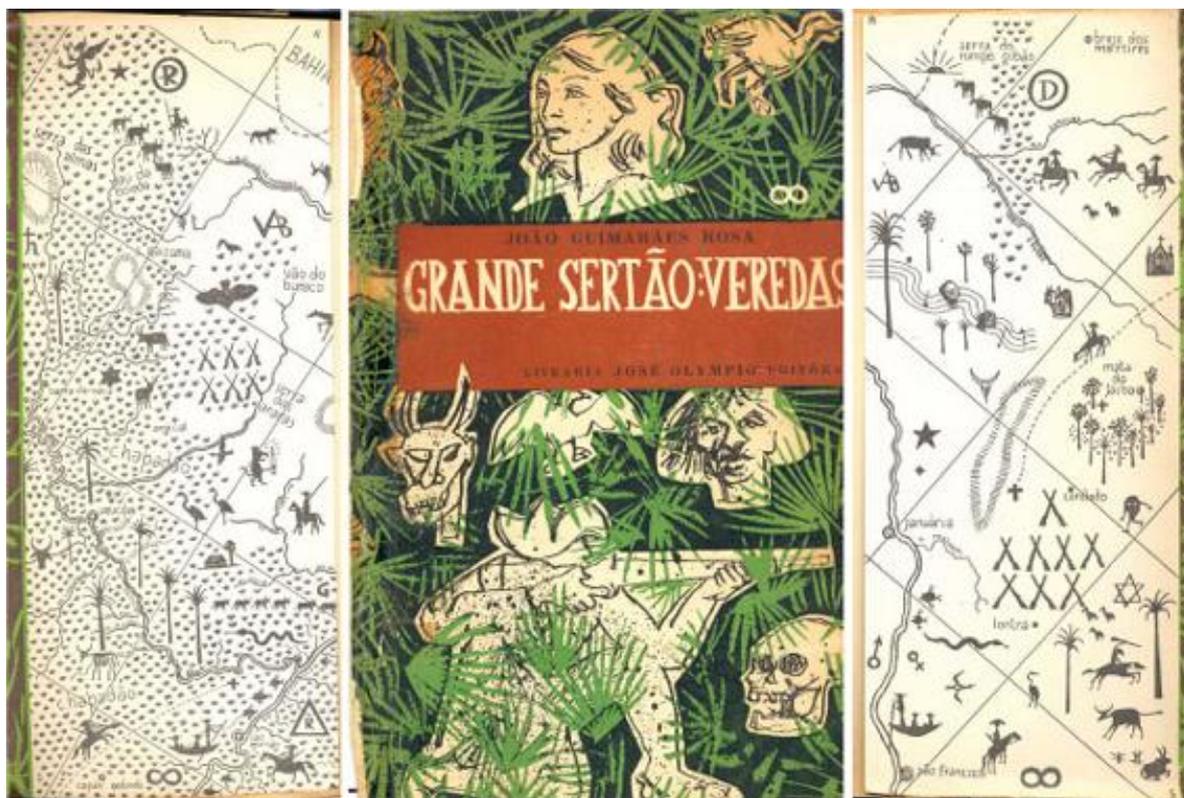


Fig. 78: Poty, capa e orelhas de *Grande Sertão: Veredas*.

Enquanto as orelhas da primeira edição traziam notas do próprio Rosa sobre novas impressões de *Sagarana* e *Corpo de baile*, na segunda são publicados os famosos mapas inspirados na bacia do rio São Francisco, também ilustrados por Poty em parceria com o escritor. Os mapas são amplamente analisados em trabalhos anteriores, como Viggiano (1974), Candido (2002), Bolle (2004), entre outros. Segundo o estado da arte, eles remetem ao imaginário de um lugar real, misturando a isso diversos elementos simbólicos e fictícios. De acordo com o ilustrador de seus traços,

Foram quatro versões do mapa. O mapa era sempre o mesmo, mas as figuras, ele mudava: “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* COSTA, 2006, p. 34).

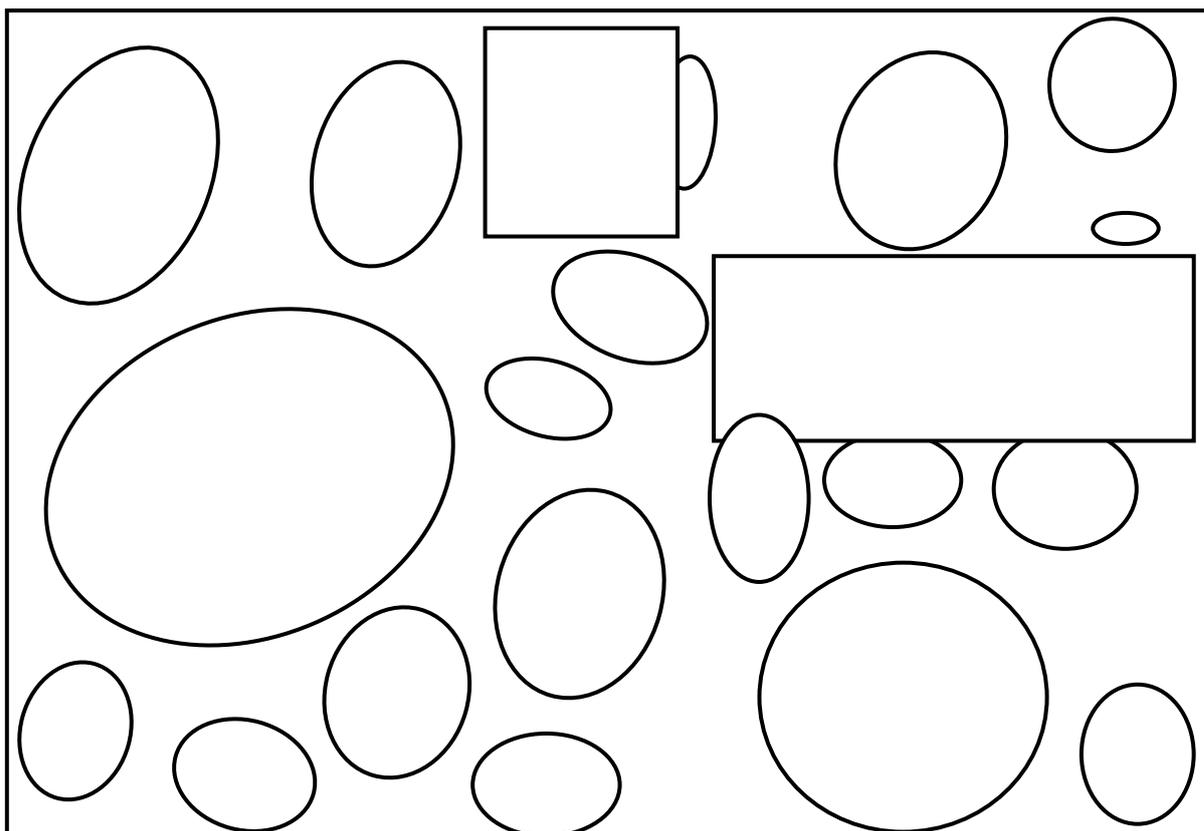


**Fig. 79:** Poty, capa da 2ª edição de *GS:V*, 1958.

Dessa maneira, as ilustrações da obra tomam outra dimensão quando se olha para as orelhas do livro. Com isso, a segunda edição de *GS:V*, publicada em 1958 (Fig. 79), é a que integra o *corpus* dessa pesquisa, tornando possível examinar as relações de sentido entre todas as ilustrações pensadas para as capas, com o apoio das imagens que fazem parte das orelhas de *GS:V*. A esse argumento, se juntam a compreensão de que esta é, também, a mais próxima da sua primeira edição, apresentando poucas modificações visuais antes e depois de sua impressão.

Assim como nos dois livros anteriores (*Sagarana* e *Corpo de baile*), o jogo de visualização em que se encobrem e se mostram os elementos ilustrados também é evocado nas capas de *GS:V*, desde a primeira edição. Dessa vez, o quadro geral é montado por um efeito de recorte e colagem de ilustrações em preto e branco. As figuras recorrem ao imaginário de sertão abordado no miolo da obra. As colagens são distribuídas sobre um fundo escuro, na cor preta, com desenhos de folhagens finas na cor verde.

Os ramos lembram o formato de folhas de palmeira, de buriti. A “vegetação” encobre parte de muitas das ilustrações espalhadas pela capa e contracapa com a montagem de Poty, causando efeito de que os desenhos estão “enveredando” o espaço da capa, “caminhando” pelas folhagens – que poderiam ser entendidas, ainda, como elementos de interdição ou embaçamento, como aponta Mendes nas obras de Arlindo Daibert inspiradas em *GS:V*.



**Fig. 80:** Diagrama da capa e contracapa da *GS:V* (2ª edição).

Por conta desse jogo criado entre desenhos, fundo e folhagem, representar a capa e contracapa por meio de diagrama, como ocorreu nos dois primeiros títulos, se tornou muito mais complicado. Tal dificuldade demonstra a particularidade da solução gráfica realizada por Poty para a obra, diferenciando-a das demais, apesar de brincar com a mesma dinâmica em “cena”. Optou-se, mesmo assim, em montar o esquema a partir da simplificação das formas, para indicar somente o posicionamento dos desenhos-recortes no espaço gráfico (Fig. 80).

As formas simplificadas possibilitaram a melhor percepção dos traços ou temas de maior destaque, assim como daquelas figuras que foram mais “escondidas”. Uma vez que se entende as figuras selecionadas para a capa do livro como indicadores de temáticas ou interpretações significativas para o conteúdo, supõe-se que ambos os casos (maior e menor

destaque) se aproximem em “importância” de leitura – com especial atenção sobretudo para o que parece mais escondido, como deve ser melhor explorado mais à frente.

Na **capa**, todos os elementos textuais foram reunidos dentro de um retângulo amarelo, localizado logo acima da metade da página e alinhado à direita. É importante destacar que as versões mais conhecidas da “roupagem” de *GS:V* são as que possuem o retângulo vermelho, presente na primeira edição, de 1956, e retomado a partir da terceira edição, publicada em 1963 (como mostra a Fig. 77, na qual se visualiza a capa correspondente à sétima tiragem da obra).

A primeira linha do retângulo, com maior destaque, é o nome do livro em branco, letra com serifa e caixa alta, lembrando uma grafia na estética sertaneja, de literatura de cordel. Logo abaixo, aparece o nome de JGR, na cor preta, em caixa alta e alinhado à direita. Por fim, com menor tamanho, está o nome da editora também em preto.

A apresentação dos elementos gráficos e tipográficos de *Grande Sertão: Veredas* é a mais diferente entre as cinco edições analisadas. As demais publicações seguem a disposição padrão da editora (provavelmente estabelecida com a normatização implementada por Santa Rosa), que consiste no nome do autor no topo, título do livro em maior destaque no centro da página (ou na parte superior abaixo do autor) e no nome da editora no rodapé. Já em *GS:V*, todos os elementos são concentrados na caixa colorida, com destaque para o título do livro aparecendo primeiro. O que aponta mais uma particularidade da obra-prima do escritor.

Descrevendo as ilustrações em colagem na **capa**, de cima para baixo, observa-se no canto superior direito a figura de um pássaro. A ave está com as pernas dobradas, a indicar sua movimentação, e o bico aberto. Seu porte e tamanho das patas se aproximam de pássaros maiores, como a garça, a nhaúma, o macuco, o zabelê, o socó ou a seriema (todas essas aves são citadas por Rosa ao longo da narrativa de *GS:V*).



**Fig. 81:** Recorte da capa de *GS:V*, desenhos na parte superior.

À esquerda do animal, vê-se o recorte do busto de uma mulher com olhos bem desenhados, um pouco grandes, e cabelos na altura do ombro. Ela tem a cabeça virada para a esquerda e o olhar levemente inclinado para cima. Do lado direito da mulher e abaixo da ave, há um símbolo do infinito branco, quase sem destaque, logo acima do nome do livro. Ao contrário dos demais desenhos, esse símbolo não apresenta o contorno do pincel preto, sendo totalmente branco, como se fosse o único elemento não recortado do fundo. Na lateral esquerda, há uma figura semelhante a um rosto humano, se não fosse pelo pequeno chifre. O desenho mostra somente metade do rosto da criatura cornuda, que tem olhos grandes, bochechas fundas e uma boca oval no lugar do queixo. A vegetação que a cobre dificulta a plena identificação do ser, provavelmente para deixar a indefinição atizar a imaginação do leitor que contempla a capa.



**Fig. 82:** Recorte da capa de *GS:V*, desenhos na parte central.

Mais abaixo, saindo do lado esquerdo do retângulo, observa-se uma mão segurando um revólver. Na parte inferior do retângulo amarelo, despontam outros três recortes de figuras. A primeira, da esquerda para a direita, é a cabeça de uma mistura entre traços humanos e animais, outra figura diabólica. A criatura tem dois longos chifres, com o da esquerda posicionado atrás do retângulo e o da direita na frente. Os olhos são puxados e ocos, há o branco no lugar da pupila. As orelhas se assemelham a orelhas humanas, mas são pontudas. O nariz é humano e grande. O maxilar lembra o de animais como cavalo, boi ou bode.

Ao lado da cabeça diabólica, há um pássaro desenhado de asas abertas que se assemelha a um urubu – como aqueles desenhados comendo a carcaça bovina em *Corpo de baile*. À direita do bicho, está a cabeça de uma pessoa. Pelos traços, infere-se que seja de um homem. A face está voltada diretamente para frente. Os cabelos dele vão até abaixo das orelhas.



**Fig. 83:** Recorte da capa de *GS:V*, desenhos da parte inferior.

A parte inferior da capa é quase toda preenchida pela ilustração de um jagunço segurando uma espingarda, como quem já aprecia seu alvo na mira. Ele está sentado e com o chapéu cobrindo parte do seu rosto e a arma esconde o restante da face. Sua espingarda está em riste, com o apoio no ombro. Ao seu lado direito, logo abaixo da ponta da espingarda, há uma cabeça de caveira humana, com a boca aberta e o buraco dos olhos bem redondos e negros.

A lombada de *GS:V* foi aproveitada para inserir mais elementos gráficos. Na parte superior, há um quadrado amarelo com dados da edição, texto na cor preta e centralizado. As informações textuais começam pelo nome completo de JGR, depois com o título da obra, o número da edição e por fim o nome da editora.

Abaixo do quadrado, observa-se a continuação do desenho da mão segurando o revólver, que começa na capa. Em seguida, há uma mão aberta com a palma voltada para baixo. É curioso o posicionamento das duas mãos, uma armada e outra desarmada, até convidativa. A aproximação das duas imagens realça certa ideia de contraste entre dois movimentos: um violento e outro mais amigável/confiável.



**Fig. 84:** Recorte lombada de *GS:V*.

Logo após é observada a cabeça de um equino, com traços bem-marcados e fortes, dando um feitiço espectral ao bicho. A cara do animal está de perfil, voltada para o lado esquerdo. Os olhos são uma mancha redonda e negra e o sombreamento na parte de baixo da face é bem tracejado. No lado inferior da lombada, tem-se o chapéu de jagunço. É difícil identificar, no

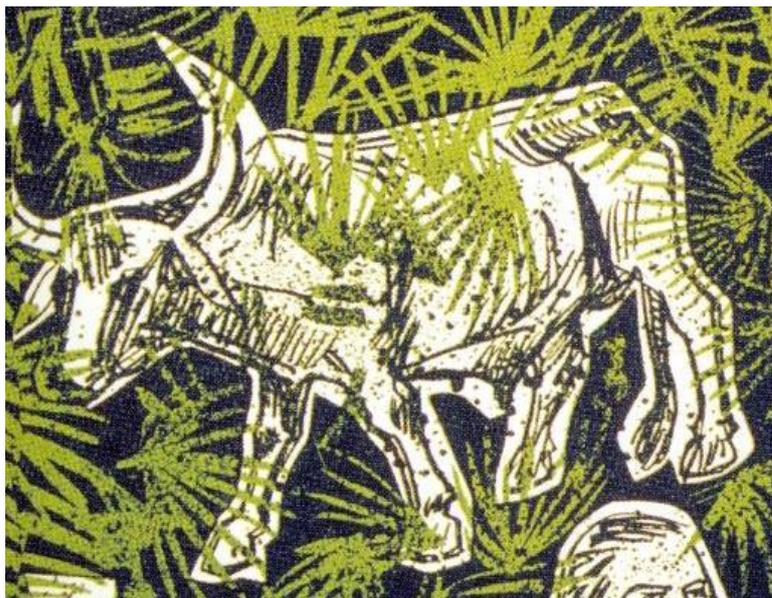
entanto, a cabeça que sustenta o acessório. Se o livro for visualizado aberto, o jagunço escondido ficaria bem atrás daquele que impunha a arma na capa.



**Fig. 85:** Recorte da contracapa de *GS:V*, canto superior.

A **contracapa** apresenta mais alguns recortes curiosos. O primeiro deles, no canto superior esquerdo, mostra duas cabeças humanas quase que sobrepostas uma à outra. Os traços sugerem que sejam um homem e uma mulher. As cabeças estão viradas para lados opostos. A primeira, que seria a mulher, está com o rosto levemente virado para a direita. Os cabelos são curtos e há uma faixa que transpassa o alto da cabeça. Sua expressão poderia ser definida como triste, já que é retratada com as sobrancelhas retas e a boca em arco. O segundo busto, masculino, está totalmente de perfil e virado para a esquerda. Ele está um pouco mais elevado em relação ao seu duplo. O homem tem os cabelos curtos e uma expressão séria, acusada pelas sobrancelhas, que aparentam estar apertadas.

Ao lado das cabeças humanas, há um busto de cavalo. A maneira como o animal foi desenhado dá a impressão de uma cena de sofrimento. O bicho está com a cara erguida e a boca aberta, mostrando os dentes cerrados. Essa figura pode ser uma referência à narrativa perturbadora de quando os cavalos são mortos na Fazenda dos Tucanos. Abaixo desses recortes, ocupando toda a parte central da contracapa, observa-se a figura de um boi com grandes chifres. O boi é desenhado com o corpo virando para o lado esquerdo.



**Fig. 86:** Recorte da contracapa de *GS:V*, centro.

Próximo às patas dianteiras do boi, na ponta inferior esquerda da contracapa, há o recorte de um pé. A figura começa logo abaixo da dobra do joelho, na panturrilha. A ponta do pé está virada para o lado direito, em direção ao bovino. O pé calça um sapato com esporas, item típico de sertanejos que lidam com animais, vaqueiros ou cavaleiros e peões.



**Fig. 87:** Recorte da contracapa de *GS:V*, canto inferior.

Após esse pé solitário, aparece uma figura que nos remete ao corpo de uma cobra, que pode ser uma referência ao apelido do protagonista, o “urutu-branco”. O animal está bem no centro inferior da contracapa e parte de seu corpo escapa desse espaço. Seu corpo está completamente retorcido, lembrando ainda as curvas de um rio. Ao lado da cobra, há mais uma cabeça de mulher. Os cabelos estão na altura dos ombros e indicam essa mudança de posição por estarem um pouco esvoaçados. Sua expressão é séria, tendo finas e longas sobrancelhas.

#### 4.1.5 Primeiras estórias

Depois de publicar três títulos em 1956 por indicações astrológicas<sup>46</sup> pela José Olympio, Guimarães Rosa passa por um período de seis anos sem lançar novos livros. A produção, no entanto, não parou. O autor continuou escrevendo pequenos contos, publicados em revistas e jornais. A reunião de muitas dessas estórias dá origem aos dois próximos livros do escritor. E assim, *Primeiras estórias* é lançado em 1962. O livro é carinhosamente apelidado de “amarelinho” por Rosa, em referência à cor de sua capa (COSTA, 2006).

Bem menor do que os publicados anteriormente, com apenas 180 páginas, a obra tem as ilustrações realizadas por Luís Jardim. As curiosas ilustrações preenchem a capa, a contracapa e o índice, que é inserido nas orelhas da edição, são escolhas visuais e editoriais pouco convencionais, principalmente para a época (Fig. 88). A obra foi muito elogiada pelo escritor. “Ficou um livrinho lindo, é o *amarelinho*” (ROSA *apud* COSTA, 2006, p. 44).

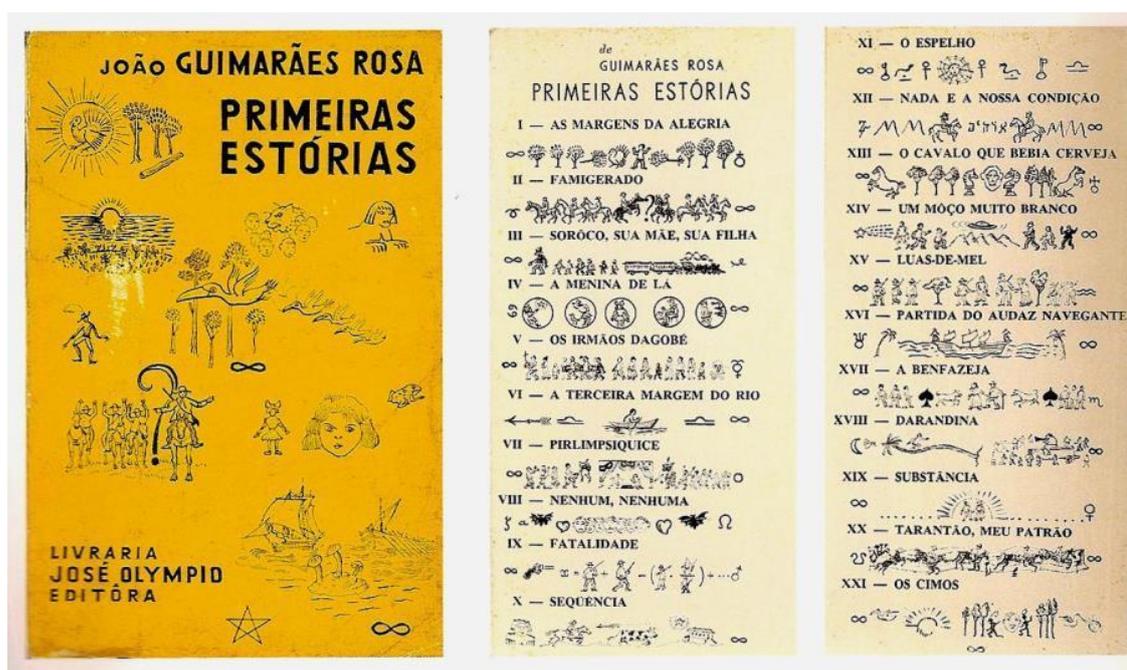


Fig. 88: Luís Jardim, capa e orelhas de *Primeiras estórias*, 1962. Fonte: ROSA, 1962.

Ao longo do amarelo homogêneo da capa e contracapa, Jardim espalhou várias cenas que remetem aos 21 contos que integram a obra. Os traços, ao contrário do trabalho realizado

<sup>46</sup> Baião (2020) apresenta uma fala de Poty Lazzarotto em que o artista afirmava que JGR trabalhou para que a quarta edição de Sagarana, e o lançamento de *Corpo de baile* e *Grande Sertão: Veredas* saíssem todos no período de 1956, a assinatura de “J. Guimarães Rosa” para “João Guimarães Rosa”, inclusive, seria mais uma dessas indicações místicas que o autor passou a seguir. Por conta disso, Rosa “emendou” todas as cem páginas pares dos originais da quarta edição de Sagarana em sua prova de impressão, mudando o nome abreviado para completo.

por Poty, são mais finos e possuem um pouco mais de detalhes, se aproximando do estilo realista do século XIX. Ao mesmo tempo, são ilustradas situações, cenas e personagens que remetem a uma narrativa fantasiosa, fantástica e mística. Esses desenhos podem ser interpretados, novamente, como pistas sobre o conteúdo que o leitor desfrutará no interior do livro que manuseia. Tal ideia fica mais evidente ao voltar-se para as orelhas da edição, que trazem o índice com linhas ilustradas para cada um dos títulos da obra.

Dessa forma, além das orelhas funcionarem como indicação geral de leitura, releitura e organização do livro em uma unidade, conforme apontado por Rowland (2010b), elas podem ser entendidas como extensões das imagens que recebem o primeiro olhar do leitor. Muitas das figuras vistas nas orelhas são repetições das visualizadas no espaço amarelo da capa e da contracapa, sendo dispostas de maneira a organizar cada desenho em uma linha. Essa dinâmica lembra as cartas-enigmas feitas por Rosa quando criança (Fig. 11, p. 63).

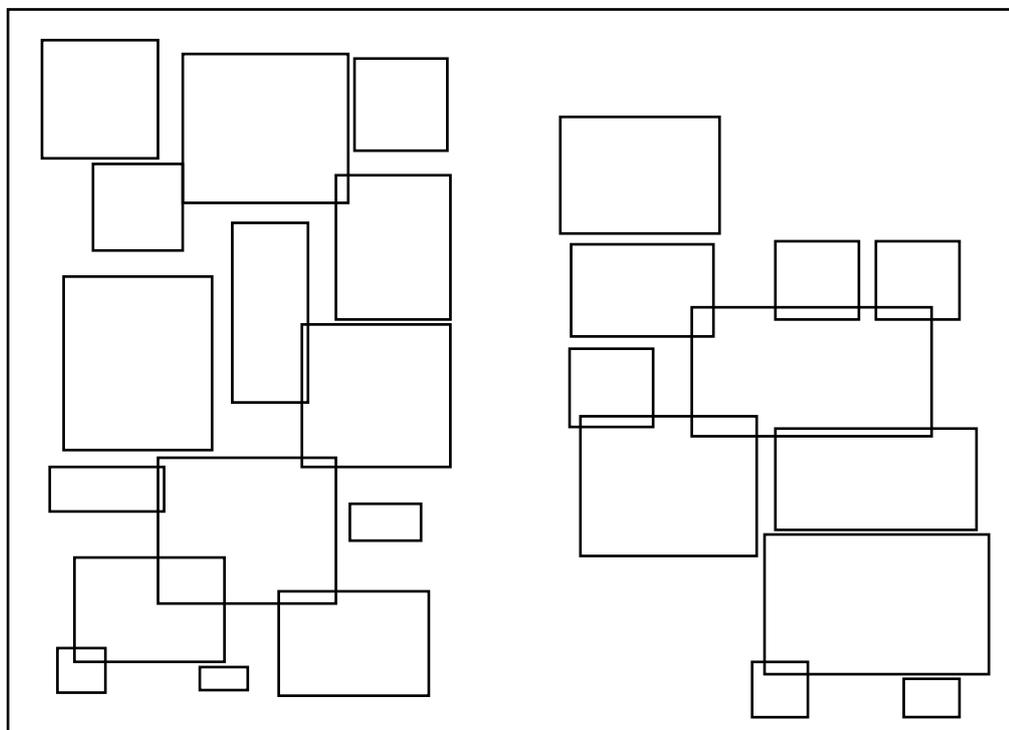
Dos 21 títulos gráficos, 14 formam composições que dão a ideia de espelhamento a partir de um centro visual – como é observável já no primeiro título, de “As margens da alegria”, cujo centro é identificado pelo desenho de um menino e um peru, seguidos de árvores e símbolos em posições opostas nos lados direito e esquerdo dessas duas figuras. A mesma dinâmica de espelhamento é ensaiada na estrutura geral do livro, em que o conto “Espelho” é o centro do índice, como também do livro, que começa e termina com histórias que ensaiam uma continuidade narrativa em “As margens da alegria” e “Os cimos”. As sete vinhetas restantes não possuem centros evidentes, sendo dispostas em linhas de desenhos como fórmulas ou pequenas narrativas em sequência, como tirinhas ou histórias em quadrinhos.

Com exceção de “Nenhum, nenhuma”, todas as linhas dos títulos gráficos iniciam ou terminam com o símbolo da lemniscata, movimento que dá ritmo à sequência e, de certa maneira, interliga todos os contos. Para Morais (2018), essa escolha de composição e elementos simbólicos que interliga os títulos gráficos do índice, assim como a própria forma do livro, delineiam uma “arquitetura meio labiríntica”, um serpentear, segundo a pesquisadora.

Para estudos como os de Dácio Antônio de Castro (1993) e Consuelo de Albergaria (1977), as sugestões simbólicas dos desenhos de *Primeiras estórias*, principalmente dos índices, são associações que acrescentam camadas interpretativas ao livro, sugerindo até mesmo uma presença esotérica expressa em símbolos cabalísticos, alquímicos e astrológicos que se misturam em figuras de plantas, animais e personagens.

Enquanto os índices mostram um ordenamento geral de leitura por meio dos títulos gráficos dispostos em linhas, a capa apresenta uma série de ilustrações diversas e soltas no espaço da página, com vários elementos visuais. Dessa maneira, o diagrama montado

evidenciou a distribuição de cada uma das cenas, que, supõe-se, se referem a determinados contos. Também foram contornados os símbolos mais distantes dessas cenas.



**Fig. 89:** Diagrama da capa e contracapa de *Primeiras estórias*.



**Fig. 90:** Capa e contracapa de *Primeiras estórias*, 1978.

Na capa, o primeiro elemento inserido, na parte superior, é o nome de Rosa, assinado por completo, em caixa alta e na cor preta. O sobrenome “Guimarães Rosa” ganha destaque ao ser colocado maior em relação ao primeiro nome do autor. Logo abaixo, alinhado à direita do nome de Rosa, está o título do livro, com mesma fonte, cor e, também, em caixa alta. As palavras “primeiras” e “estórias” estão alinhadas e justificadas entre si.

Do lado esquerdo do título, e abaixo do nome “João”, observa-se a primeira cena ilustrada (Fig. 91). Os traços de Jardim dão forma a um peru dentro de algo redondo que lembra o sol, com seus raios. À direita do peru, estão três árvores e um tronco caído. As três árvores desenhadas são muito parecidas, a diferença entre as três plantas está no tamanho, que diminui da esquerda para a direita, dando uma ideia de perspectiva ou de passagem de tempo. Logo abaixo da primeira cena, observa-se o desenho de uma paisagem de pôr-do-sol num horizonte com água e vegetação (Fig. 92).

Ao lado da paisagem há um pequeno aglomerado de cenas. Mais próximos do título do livro, estão duas. Na primeira, da esquerda para a direita, há um grupo de cabeças: uma onça de boca entreaberta e mais nove diferentes homens, com crânios de tamanhos variados e expressões misturadas – alguns parecem assustados, outros zangados, outros indiferentes. Ao voltar-se o olhar um pouco para a direita, vê-se o desenho de uma esfinge.

Ocupando a parte central da capa, está o desenho que evoca o último conto do livro, “Os cimos”. São cinco árvores, alternando entre uma pequena e uma grande, com um enorme tucano em frente ao tronco das duas plantas maiores. As árvores são iguais às do primeiro desenho descrito (que figura no topo da capa), fazendo referência ao mesmo local dos dois contos a que se ligam. O pássaro



**Fig. 91:** Recorte 1, capa de *Primeiras estórias*.



**Fig. 92:** Recorte 2, capa de *Primeiras estórias*.



**Fig. 93:** Recorte 3, capa de *Primeiras estórias*.



**Fig. 94:** Recorte 4, capa de *Primeiras estórias*.

está com as asas levantadas em voo. Da esquerda para direita, são desenhados mais cinco tucanos menos detalhados, que vão diminuindo de tamanho em “escadinha”. O recurso visual é uma maneira de causar a impressão de movimento do animal, fazendo a marcação temporal e espacial da sua trajetória de voo até a copa das árvores. Abaixo das duas últimas árvores é desenhado o símbolo do infinito.



**Fig. 95:** Recorte 5, parte central da capa de *Primeiras estórias*.

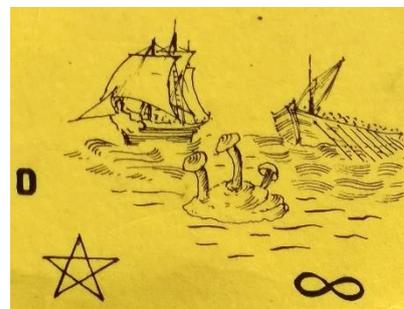
No espaço do ângulo entre a paisagem de pôr de sol e as árvores com os tucanos, há o desenho de um homem com trajes que lembram um menestrel. Sua pose é desengonçada, e ele usa um chapéu com abas longas e com uma enorme pena. Ao olhar para o índice, percebe-se uma figura muito semelhante na vinheta de “Os cimos”, o que torna possível supor que se trata do brinquedo que o menino do conto carrega quase como amuleto.

A cena abaixo mostra um grupo de cavaleiros montados em seus animais. Dos quatro homens, três estão desenhados mais próximos, com os braços levantados para o alto, como que em posição de rendidos. Do lado direito deles, foi desenhado um grande ponto de interrogação, que começa logo acima da altura de suas cabeças e termina na altura das patas dos cavalos. O jagunço da dianteira porta uma espingarda, pendurada por uma corda que transpassa seu tronco. Ele tem os braços abertos e levemente dobrados, como quem faz alguma indagação.

Ao lado dos cavaleiros, ocupando a parte direita da capa, estão desenhadas uma menina, uma cabeça de menina e um sapo. A menininha usa um vestido, tem cabelos na altura do queixo e um grande laço na cabeça. A cabeça de menina também tem os cabelos lisos e curtos, mas

não usa laço. Tem olhos grandes, que miram em algo do lado direito, nariz e boquinhas miúdas. Ao lado da cabeça infantil está a figura do sapo.

No canto inferior direito, logo abaixo das meninas, estão os últimos desenhos da capa, mostrando uma cena aquática. Há o mar, ou rio, e no centro, está um amontoado de dejetos bovinos (o que é possível de inferir pelo conto a que o desenho claramente se refere, “A partida do audaz navegante”), com três cogumelos em cima. À esquerda do monte está um navio com velas hasteadas. À direita, uma outra embarcação, com vários remos desenhados na lateral. Logo abaixo, aparece mais um símbolo do infinito.

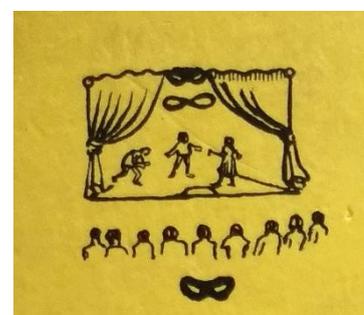


**Fig. 96:** Recorte 6, capa de *Primeiras estórias*.

Quase no centro dessa parte inferior da capa, há ainda uma estrela de cinco pontas e, por fim, do lado direito inferior há o nome “Livraria José Olympio Editôra”, todo em caixa alta e letras pretas. Como de costume, as palavras “José Olympio” estão em destaque, aparecendo em tamanho maior que as demais.

A lombada traz algumas brincadeiras curiosas com os elementos textuais. Sobre o fundo também amarelo, se lê primeiro o nome do autor, seguindo o padrão de letras pretas em caixa alta, mas com uma fonte diferente – mais fina e serifada. O nome “João” é posicionado na horizontal, pouco menor que a largura da lombada. Abaixo, o sobrenome do autor está escrito na vertical. O que, em conjunto com o nome, acaba tomando o formato de uma cruz de Tau, ou simplesmente Tau, que é uma cruz sem a ponta superior (em formato de “T”). No centro, fica o nome do livro na diagonal em duas colunas, formada pelas duas palavras. E o nome da editora é visualizado por último, também com jogo entre letras deitadas e em pé.

A **contracapa** apresenta mais 14 desenhos que ilustram cenas remetendo ao conteúdo dos contos. O primeiro ilustra o cenário de um de teatro, com o palco virado para frente e a plateia de costas para quem observa o desenho. O palco tem cortinas presas nas duas extremidades, com uma máscara no topo. Abaixo da máscara há mais um símbolo do infinito. No palco, estão três corpos pequenos, provavelmente representando as crianças do conto “Pirlimpsiquice”. A plateia é formada por uma única fileira de nove pessoas desenhadas da



**Fig. 97:** Recorte 7, capa de *Primeiras estórias*.

cintura para cima. No centro, abaixo do público, há mais uma máscara, espelhando aquela em cima do palco.

Em seguida, observa-se a cena de dois homens sentados em cadeiras e rodeados de outras figuras. O segundo homem usa chapéu e levanta um copo na direção do parceiro, que está com os braços cruzados. Ao lado de cada homem há uma garrafa. Acima flutuam três imagens diferentes: a primeira é cabeça de um cavalo, depois a cabeça de um homem e, por último, um cavalo retratado do tronco para cima. Abaixo deles há uma estrela de seis pontas, como uma estrela de Davi (símbolo do judaísmo).

A última cena da parte superior retrata duas fileiras: a de cima tem um homem (ou uma mulher) de cabelos na altura do queixo, depois um esqueleto humano segurando uma foice na mão esquerda, e um homem de cabelos curtos logo depois; na segunda há um homem de cabelos escuros retratado dos ombros para cima e, ao seu lado, um senhor de barbas longas e careca, também desenhado como busto.

Abaixo da cena de teatro, há mais uma imagem de pôr do sol. Dessa vez, dentro do círculo que remete ao astro está um casal: uma mulher de vestido e um homem de chapéu. Acima de suas cabeças, aparece mais um símbolo do infinito, ainda dentro da circunferência do sol.

A próxima ilustração está localizada no canto direito e abaixo do grupo com o esqueleto segurando a foice. A cena mostra uma igreja no alto de um morro, com uma casa ao lado, um rio em frente e, no céu, o desenho do que se assemelha a um disco voador. O objeto é esférico e oval, tendo semicírculos traçados do seu lado direito, o que indica um movimento rotativo.

Exatamente no centro da contracapa, é observada uma palmeira, com cinco grandes folhas. Por trás dela, há um rosto e duas mãos imitando o gesto de quem pegaria a



**Fig. 98:** Recorte 8, capa de *Primeiras estórias*.



**Fig. 99:** Recorte 9, capa de *Primeiras estórias*.



**Fig. 100:** Recorte 10, capa de *Primeiras estórias*.



**Fig. 101:** Recorte 11, capa de *Primeiras estórias*.

planta, se ela fosse muito menor. O rosto ilustrado é dividido bem ao meio pelo tronco. O olhar é esbugalhado e vidrado no elemento à sua frente. A desproporção entre a árvore, o rosto e as mãos remetem a uma atmosfera de sonho, ou de irrealidade, o que é muito facilmente associado ao conto a que certamente remete, “Darandina”, que explora a temática da loucura e da fantasia.

Ocupando o ângulo formado entre as cenas da igreja no morro e da palmeira, há a imagem de um casarão pegando fogo. A construção é uma tradicional casa de grandes proprietários do século passado, com dois andares. Da parte esquerda e acima do casarão saem nuvens de fumaça. Ao redor da casa há um conjunto espalhado de oito pessoas, em tamanho bem reduzido, evidenciando a grande envergadura da construção.

À esquerda do desenho da palmeira central, há mais duas cenas muito próximas. Acima, há um traçado com algumas curvas acentuadas, quase na forma de um “S”, que possui setas nas duas extremidades, como um trajeto que pode ir e voltar para ambos os lados. Na curva superior, estão alguns escritos ainda não identificados. Há uma flecha no meio do “S”, apontando para um homem que está abaixo, fugindo. Na ponta inferior do trajeto, são desenhados três homens e mais um símbolo do infinito.

Imediatamente abaixo da cena descrita, há a figura de mais uma esfinge. Esta é desenhada com a face e o corpo virados para frente. Sua expressão é de ira ou desgosto, com os olhos mais comprimidos no centro, as narinas redondas e a boca aberta. Por trás da esfinge, aparece uma espingarda. Ao levar os olhos um pouco mais abaixo dessa imagem, observa-se uma fila indiana, com sete pessoas de diferentes tamanhos.

Na parte inferior da contracapa, o centro é ocupado por um casal em tamanho maior, ladeado por um casal de



**Fig. 102:** Recorte 12, capa de *Primeiras estórias*.



**Fig. 103:** Recorte 13, capa de *Primeiras estórias*.

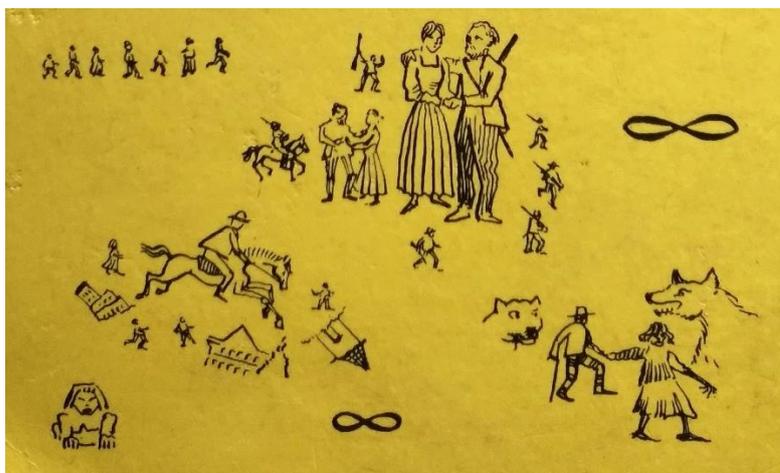


**Fig. 104:** Recorte 14, capa de *Primeiras estórias*.



**Fig. 105:** Recorte 15, capa de *Primeiras estórias*.

tamanho menor e ambos rodeados de jagunços armados. O casal em destaque está se abraçando e o homem carrega uma arma. Ele tem cabelos levemente compridos, com algumas “entradas” na testa e barba, sugerindo ser um homem mais velho. O outro casal localiza-se ao lado direito do principal, assumindo uma pose semelhante, como um duplo. Ao lado dos dois, há um cavaleiro, em tamanho menor e, acima, um outro homem armado. Aos pés do casal maior, há outro jagunço, do lado direito, mais três homens armados, bem pequenos. O símbolo do infinito é representado mais uma vez, à direita da imagem descrita.



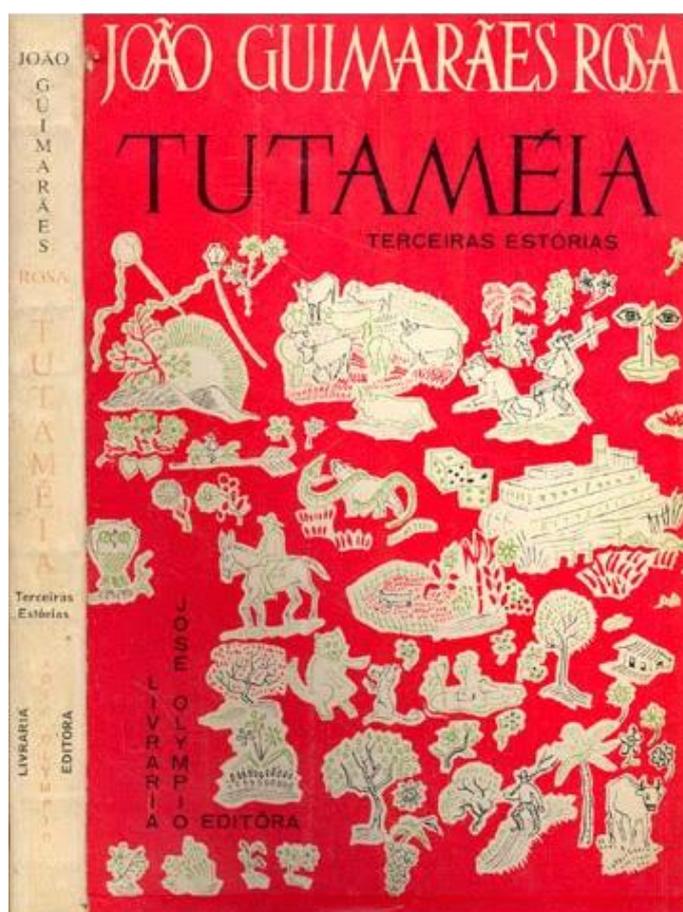
**Fig. 106:** Recorte 16, parte central da capa de *Primeiras estórias*.

O lado inferior direito apresenta o desenho de uma mulher conduzindo um homem cego – o que se supõe por conta da bengala que ele carrega. A mulher usa roupas largas, tem cabelos curtos e caminha na direção direita, segurando o cego pela mão. O cego usa chapéu, camisa e calças. À esquerda, ao lado do homem cego, há uma grande cabeça de cachorro voltada para frente. Do lado direito, há mais uma cabeça canina com a boca aberta, os dentes à mostra.

A última cena desenhada, localizada na parte inferior esquerda, tem foco em um cavaleiro em movimento. O homem na montaria usa chapéu. Às costas do animal, o desenho de uma mulher de vestido longo, virada para os dois e com os braços levantados à altura do peito em suas direções, o que poderia ser interpretado como um chamado. Abaixo da mulher, o desenho torto de uma casa de três andares, que lembra a Torre de Pisa. Após a casa, há dois homens. Próximo às patas dianteiras do animal, mais uma construção, que lembra a estrutura do Panteão. Ao lado dela, uma outra casa, posicionada praticamente às avessas, tendo somente uma porta e um telhado triangular. Na base dessa última casa, mais um homenzinho. Abaixo do desenho, mais dois elementos que se repetem: do lado esquerdo, a esfinge – desenhada de frente mais uma vez – e do lado direito, o símbolo do infinito.

#### 4.1.6 *Tutaméia: terceiras estórias*

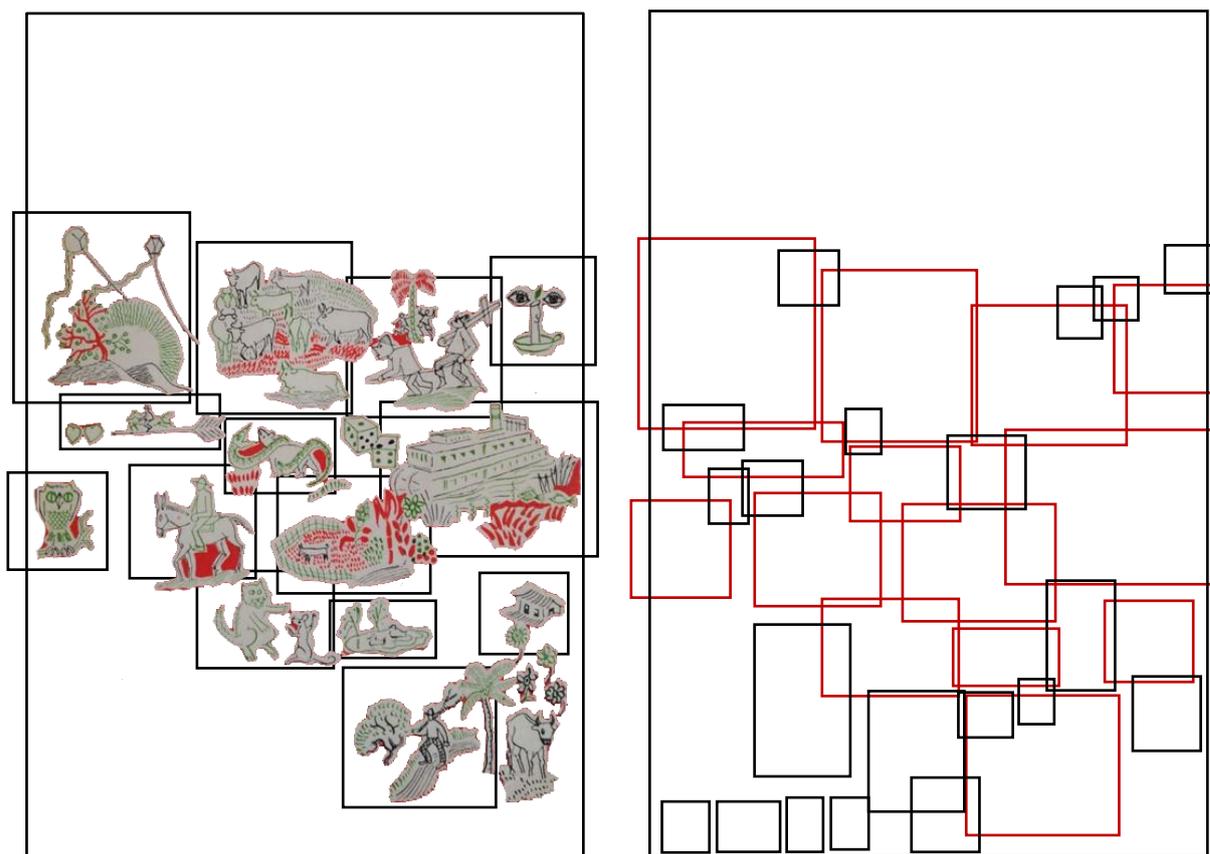
O quinto e último livro lançado por Rosa em vida tem a primeira edição publicada em julho de 1967. *Tutaméia: terceiras estórias* possui 194 páginas recheadas, assim como a obra anterior (*Primeiras estórias*), de pequenos contos publicados em jornais e revistas. São o total de 44 textos veiculados inicialmente no jornal *Pulso*, entre 1965 e 1967 (COSTA, 2006). A capa tem ilustrações também de Luís Jardim. Nesse volume, os índices e prefácios chamam atenção, sendo classificados por Ana Luíza Martins Costa (2006) como diferentes e inusitados, por serem ordenados, inicialmente, de acordo com a sequência do alfabeto e, no final do livro, serem reorganizados em uma nova proposta de leitura.



**Fig. 107:** Luís Jardim, capa e lombada da 1ª edição de *Tutaméia – terceiras estórias*, 1967. Fonte: ROSA, 1967.

O projeto visual de *Tutaméia* segue a tendência adotada pelo autor desde as *Primeiras estórias* e dos volumes coloridos de *Corpo de baile*. Assim, as terceiras estórias são apresentadas ao leitor em uma capa em vermelho vivo (Figura 107), com um aglomerado de ilustrações de fundo branco – como figurinhas recortadas – e em traços nas cores verde, preto

e vermelho. Nesse livro, a forma do traço do ilustrador pernambucano se assemelha muito às xilogravuras e à estética de arte produzida no Nordeste do Brasil, com aproximação do movimento armorial<sup>47</sup> e os desenhos criados para folhetos de cordel. O estilo e apresentação das figuras lembram alguns trabalhos de J. Borges<sup>48</sup>, um dos grandes nomes da arte da xilogravura.



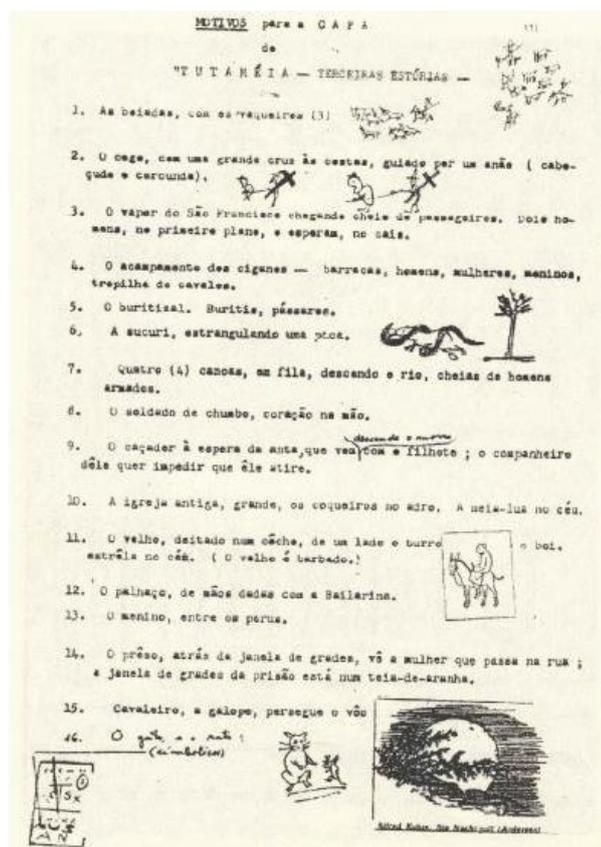
**Fig. 108:** Diagrama da capa e principais ilustrações de *Tutaméia*.

Para análise, a edição escolhida foi a de 1967, única que teve a participação do autor no processo de editoração, uma vez que Rosa morreu alguns meses após o lançamento. As ilustrações do livro se concentram na capa, tendo, ainda, emblemas no final da maioria das histórias no miolo – que alternam entre um caranguejo e uma coruja. Para o diagrama da

<sup>47</sup> O movimento armorial foi uma manifestação artística que teve como fundador e principal precursor o escritor Ariano Suassuna. O objetivo do movimento foi a realização de uma arte brasileira autêntica e com raízes em expressões artísticas populares. Seu surgimento oficial é datado em outubro de 1970, em Pernambuco. No entanto, artistas e idealizadores do movimento se articulavam desde 1959 (BARROS, 2006). Como Luís Jardim era pernambucano, tem-se a intenção de investigar se houve ou não alguma relação sua com o movimento, e as possíveis influências dele no seu trabalho para os livros rosianos.

<sup>48</sup> J. Borges é um artista nordestino muito popular no Brasil, nascido em 1935 no estado de Pernambuco. Ele é conhecido por suas xilogravuras, que são desenhos criados a partir da técnica de entalhe na madeira, produzindo relevos que são pintados e passados para outras superfícies como o papel (FERREIRA, 2006).

composição visual da capa (Fig. 108), escolheu-se destacar as principais ilustrações entre os diversos traços que preenchem o espaço gráfico. Tal tarefa se baseou no fato de que Guimarães Rosa indicou a maior parte dos desenhos realizados por Jardim, que aparecem entre a profusão de diferentes flores, arbustos e pequenas árvores desenhadas ao longo da capa. Esses desenhos foram destacados entre os demais, como mostra a figura 108.



**Fig. 109:** Rosa, motivos para a capa de *Tutaméia*.  
Fonte: COVIZZI, 2003.

Muitos dos elementos evidenciados no diagrama, e que serão descritos nas próximas páginas, foram pedidos diretos e muito bem definidos por Guimarães Rosa, como mostra o documento “Motivos para a capa de Tutaméia” (Fig. 109). Na folha, que aponta mais uma vez para o rígido controle editorial e uma certa coautoria na criação das ilustrações, o escritor faz uma lista de todos os desenhos que devem ocupar o espaço da capa do livro, conforme se lê:

“Motivos para a capa de Tutaméia – Terceiras Estórias –

1. As boiadas, com os vaqueiros (3)
2. O cego, com uma grande cruz às costas, guiado por um anão (cabeçudo e corcunda).
3. O vapor do São Francisco chegando cheio de passageiros. Dois homens, no primeiro plano, a espera, no cais.
4. O acampamento dos ciganos – barracas, homens, mulheres, meninos, tropilha de cavalos.

5. O buritizal. Buritis, pássaros.
  6. A sucuri, estrangulando uma paca.
  7. Quatro (4) canoas, em fila, descendo o rio, cheias de homens armados.
  8. O soldado de chumbo, coração na mão.
  9. O caçador à espera da anta, que vem / descendo o morro/ com o filhote; o companheiro dêle quer impedir que êle atire.
  10. A igreja antiga, grande, os coqueiros no adro. A meia-lua no céu.
  11. O velho, deitado num côcho, de um lado o burro [*colagem de desenho cobrindo parte da frase*] o boi. Estrela no céu. (O velho é barbado.)
  12. O palhaço, de mãos dadas com a Bailarina.
  13. O menino, entre os perus.
  14. O prêso, atrás da janela de grades, vê a mulher que passa na rua; a janela de grades da prisão está num teia-de-aranha.
  15. Cavaleiro, a galope, persegue o vôo
  16. O gato e o rato;
- (simbolicos)". (COVIZZI, 2003, p. 408).

Grande parte do que é solicitado por Rosa, de fato, é visualizado na versão definitiva do livro. Alguns itens não foram delineados na capa da edição e são humorísticos ao serem lidos, uma vez que são extremamente específicos, como é o caso da frase nove, em que se lê “O caçador à espera da anta, que vem com o filhote; o companheiro dele quer impedir que ele atire” (COVIZZI, 2003, p. 408).

Além da curiosa listagem, na folha também são observados muitos desenhos, provavelmente traçados pelo próprio Rosa enquanto se manifestava a força projetual do pensamento gráfico tão presente no processo criativo do autor. O estilo de bois rabiscado é visto muitas vezes nos arquivos encontrados durante a primeira busca exploratória no Fundo JGR do IEB-USP. Pode-se observar, também, que algumas das vinhetas são quase que completamente copiadas para a capa final.

Observando os elementos textuais, no topo da **capa** se identifica o nome completo do autor, em tipografia serifada, caixa alta e na cor branca. O título do livro “Tutaméia” aparece na cor preta logo abaixo, seguindo o mesmo padrão tipográfico. Abaixo, vem o subtítulo “terceiras estórias”. O nome da editora aparece no canto inferior esquerdo, com os nomes “livraria” na vertical e formando uma coluna. O trecho “José Olympio” também é grafado na vertical e forma uma segunda coluna. Já o nome “Editôra” aparece alinhado à base das duas colunas, mas na posição horizontal. Tanto o nome do autor quanto o título da obra apresentam a mesma tipografia, que lembra, também, a estética de movimentos artísticos nordestinos. Já o subtítulo, e os demais elementos textuais da capa tem tipografia diferente, sem serifa e mais próxima de um padrão comum de letra.

Em uma primeira visualização, as ilustrações de Jardim mostram um emaranhado de paisagens da natureza típica do sertão, com plantas e animais em destaque, e cenas de acontecimentos cotidianos, mostrando a vida do homem sertanejo. Os traçados repletos de

vegetação, pequenos objetos e cenas diversas dão a impressão de uma narrativa cheia de acontecimentos, o que na verdade condiz com o conteúdo repleto de pequenos contos do livro.

A solução visual pode ser considerada, na dimensão do livro com ilustrações, como uma forma de jogo narrativo em que se pode criar sentido na associação entre as diversas figuras, como explica Francis Bacon sobre a presença de diversos elementos em um quadro (SYLVESTER, 2007). Antes de tentar entender se este jogo de relações é possível, é necessário identificar os traços que podem fazer parte dele. Dessa forma, entre os desenhos da capa de *Tutaméia*, infere-se, também a partir do “Motivos para a capa”, que existam algumas cenas de destaque, que serão descritas abaixo.



**Fig. 110:** Recorte 1, detalhe na capa de *Tutaméia*.

Abaixo das primeiras letras do título há duas pipas, alinhadas à esquerda. Elas sobrevoam uma paisagem formada por três morros sobrepostos, uma árvore de caules retorcido e um grande sol a se pôr atrás da cena. À direita é retratado um conjunto de oito bovinos num campo, pastando. Pouco abaixo dessa imagem, mas próximo suficiente para ainda fazer parte dela, há um nono boi. Ele tem traçado verde e está deitado no chão.

A seguir, mais acima, observa-se o desenho de uma palmeira com duas pessoas ao redor, correndo. Abaixo dessa cena, há dois homens desenhados de perfil e em traçado preto. Trata-se de um dos desenhos listados e rabiscados por Rosa para a capa: “O cego, com uma grande cruz às costas, guiado por um anão (cabeçudo e corcunda)” (COVIZZI, 2003, p. 408). Na figura, vemos uma versão melhorada do desenho provavelmente feito pelo escritor no arquivo.



**Fig. 111:** Recorte 2, detalhe na capa de *Tutaméia*.

Ao lado, há uma vela acesa em cima de um castiçal. Por trás da vela, estão desenhados dois grandes olhos, um de cada lado, em linha preta e com cílios. Voltando para o lado esquerdo da capa, abaixo da paisagem de pôr do sol, há dois corações com traçados verdes desenhados um ao lado do outro. Apontado para os corações, ao seu lado direito, há uma flecha e, em cima do tracejado da flecha, há um cavaleiro, que corre em direção dos corações, seria o “cavaleiro, a galope, persegue o vô” (COVIZZI, 2003, p. 408).



**Fig. 112:** Recortes 3, 4, 5 e 6, detalhes na capa de *Tutaméia*.

A próxima cena mostra uma paca, de acordo com a indicação da lista de JGR, sendo atacada por uma grande serpente, a sucuri. O desenho é mais uma versão um pouco melhorada dos traços observados no documento. Para o lado direito, há dois dados, um pouco à frente do outro. Bem ao lado deles, há uma grande embarcação em um rio com peixes e alguma vegetação em volta, o que seria a representação mais simples do pedido número três da lista, um “vapor do São Francisco chegando cheio de passageiros. Dois homens, no primeiro plano, a espera, no cais” (COVIZZI, 2003, p. 408). O grande barco possui três andares e traçados que indicam muitas janelas. O desenho mostra detalhes de vegetação e peixes que estariam debaixo d’água.



**Fig. 113:** Recorte 7, detalhes na capa de *Tutaméia*.

No lado oposto do vapor, indo mais uma vez para a extremidade esquerda da capa, vê-se o desenho de uma coruja em cima de um galho. Apesar do estilo ser diferente, a ilustração nos lembra àquela feita por Poty para a capa de *Corpo de baile*. A coruja é desenhada de frente, com a cabeça um pouco enterrada no corpo e os olhos estão bem abertos, vidrados em quem,

por acaso, a observe. Assim como o desenho de Poty, o galho “entra” na capa, sem mostrar o tronco em que estaria ligado. Ao lado da ave, pouco depois do início do nome da editora, há um outro cavaleiro. Tanto ele quanto o animal são desenhados de perfil, virados para o lado esquerdo. Ao lado do cavaleiro solitário, há a imagem de um animal, provavelmente um cavalo ou jumento, dentro de um espaço delimitado por cerca e com vegetação do lado direito.

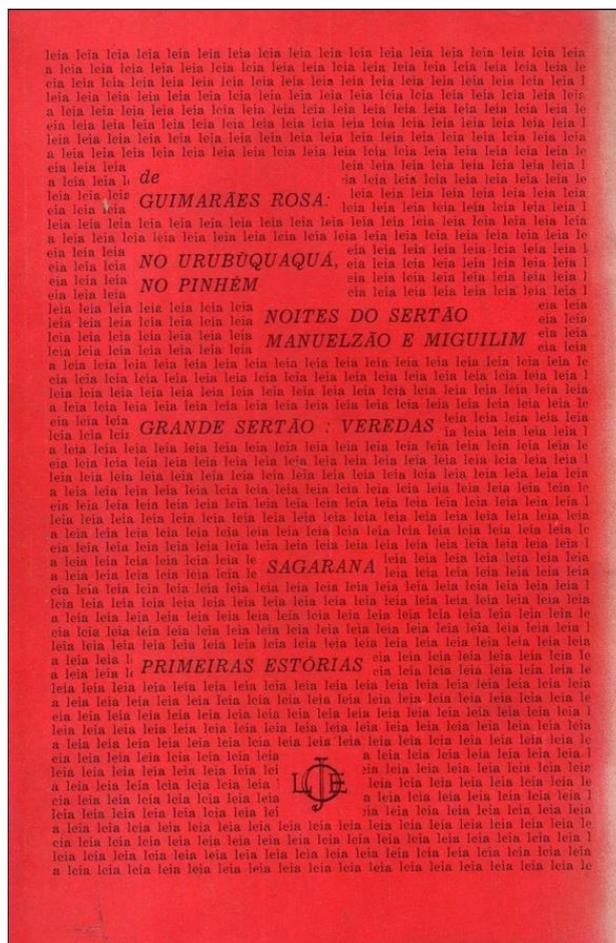


**Fig. 114:** Recortes 8 e 9, detalhes na capa de *Tutaméia*.

Abaixo do cavaleiro, há um gato e um rato. Mais uma aparição de desenhos descritos pela lista de Guimarães Rosa. Os dois animais estão levantados sob as patas traseiras e com as dianteiras erguidas, como se fossem duas pessoas conversando, gesticulando. Na parte inferior direita, há uma variedade de figuras: muitas plantas de diferentes tipos, uma casinha, um bovino, um lago com dois patos e um homem caminhando por uma estradinha carregando um grande galho. A casa pode corresponder ao item da lista de Rosa que descreve uma “igreja antiga, grande, os coqueiros no adro. A meia-lua no céu” (COVIZZI, 2003, p. 408).

A lombada de *Tutaméia* se assemelha muito com a que foi editada para *Primeiras estórias*. O fundo tem a tonalidade de um bege claro. No topo, o nome completo do autor. Dessa vez, o nome “João” é posicionado primeiro, na horizontal. “Guimarães” é escrito na vertical com as letras em pé, e “Rosa” também na vertical e na cor vermelha. Em seguida, ocupando o meio da lombada, está o título do livro, na vertical. “Tutaméia” está grafado em caixa alta, na mesma tipografia da capa e em vermelho. Abaixo, o subtítulo é escrito na horizontal. O nome da editora é posicionado na parte inferior, com “livraria” em caixa alta, preto, na vertical com as letras deitadas; “José Olympio” na vertical, em vermelho e com as letras em pé; e “editora” também em preto, na vertical e com as letras deitadas.

Na contracapa do livro (Fig. 115), observa-se uma montagem tipográfica muito interessante. Sobre o fundo vermelho, um bloco que ocupa quase todo o espaço da folha com a palavra “leia”, repetidamente. Ao longo desse bloco, há a inserção, em letras maiores dos nomes dos livros anteriores de Rosa, e na parte inferior, no centro, a logo da editora.



**Fig. 115:** Luís Jardim, contracapa da 1ª edição de *Tutaméia – terceiras estórias*, 1967. Fonte: ROSA, 1967.

Esse arranjo remete à ideia de estímulo de releitura constantemente apontada na obra rosiana, como é visto em Rowland (2011a; 2011b) e Baião (2020), por exemplo. De acordo com Baião, a ressonância do imperativo para a leitura na contracapa é uma radicalização deste estímulo muito marcante no último livro do autor – e evidenciado pelos dois índices e das epígrafes de Schopenhauer<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> A saber, as epígrafes são: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra” e “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passa gem”.

Como era bastante recorrente, o próprio JGR teve a ideia do jogo tipográfico, como aponta o relato de Mônica Gama (2016) sobre a produção da capa. Em 1967, Luís Jardim escreveu para o tipógrafo Alfredo Bisordi pedindo especial atenção para a contracapa de *Tutameia*, pois Guimarães Rosa explicitou querer a página preenchida com a palavra “Leia”, intercalada com os títulos dos livros anteriores. A pesquisadora afirma que Jardim explicou ao colega que este era o “tipo de arquitetura tipográfica que se usou pelos idos de 1920 na revista *Fon-Fon*”, como quem indica a aplicação de uma tendência gráfica não usual ou antiga, mas afirmando que eles deveriam acatar o pedido para “satisfazer” o escritor (GAMA, 2016).

#### **4.2 Mapas do pensamento gráfico na capa do livro rosiano**

Após a primeira exploração do espaço das capas e contracapas com a sua descrição visual, já contaminada com alguns elementos interpretativos (históricos e subjetivos), o próximo passo é refletir sobre a análise iconográfica para apresentar uma síntese das sensações e questões visuais apreendidas durante o contato com as ilustrações e as “roupagens” de Guimarães Rosa, Poty e Luís Jardim.

Esta, que possui elementos das análises iconográfica e iconológica de uma só vez, é a etapa que compreende aos destaques ou “singularidades” na cadeia de análise visual sugerida por Cavalcante (2010), na qual se apontam aspectos apreendidos ao longo da descrição, contextualizando a ilustração e a composição visual no veículo em que esses elementos se manifestam, abordando, também, as suas particularidades de apresentação e representação.

De maneira geral, os arquétipos associados à vida sertaneja e ao regionalismo brasileiro estão fortemente presentes em todas as capas dos livros de JGR. Tanto a crítica literária da época quanto trabalhos posteriores que investigam a dimensão material das publicações de Rosa já apontavam para essa configuração, que se torna evidente quando se olha para as “roupagens” mesmo que de maneira mais desatenta.

O grafismo acadêmico e a costura do livro outrora criticados por Haroldo de Campos são indicados por Clara Rowland (2011b) como resultado, também, da força da linha gráfica de José Olympio e dos traços de seus ilustradores. De acordo com a pesquisadora, a aparente falta de correspondência entre a “escrita revolucionária” e o “livro convencional” seria uma oscilação e uma contradição “voluntária” resultante do caráter recessivo e resistente da forma narrativa rosiana.

A dicotomia oral/escrito é uma dicotomia estruturadora do universo rosiano, que tende a dissolver sua fronteira; **o problema da ilustração em Rosa ajuda assim a perceber, noutra plano, o que está em causa na supressão da escrita como materialidade e do livro como objeto**. Voltando aos termos de Benjamin, poderíamos ver na obra de Rosa a **construção de um mundo que voluntariamente oscila entre os traços orais dos narradores e a dependência do livro própria do romance moderno**. A associação do livro, em Rosa, a uma dimensão convencional e regionalista pode assim ser entendida como um **gesto de recusa da modernidade do livro rosiano**. Nela reside talvez a razão para que um caso tão radical, na literatura brasileira, de investimento na construção do livro tenha passado, nesse nível, praticamente despercebido (ROWLAND, 2011b, p. 155, grifos meus).

O que Clara Rowland aponta como o paradoxo que sugere uma recusa ao “projeto” de literatura moderno é, ao mesmo tempo, o reflexo do que seria uma dimensão profundamente moderna da literatura rosiana e até mesmo do próprio Guimarães Rosa, que, nesse sentido, se alinha, até certo ponto, ao pensamento literário modernista que estava em pleno acontecimento, ou já cristalizado, na sua contemporaneidade.

A participação da editora na construção de uma identidade gráfica correspondente a esse pensamento fica evidente no texto que apresenta Poty Lazzarotto como ilustrador da “Casa” nas orelhas do segundo volume de *Corpo de baile*. O texto já inicia indicando as muitas mãos que fazem um livro e destacando a responsabilidade do ilustrador em “apresentar” e “abrir as portas” para que o leitor adentre ao universo que o espera nas páginas internas.

O universo que compreende a literatura rosiana, ou pelo menos que se evocava para ela naquele momento, é aquele cuja gênese se encontra na paisagem do sertão de Minas Gerais, fantasiado nas lembranças de um Rosa que viajava para longe de sua terra e projetado nos esboços do ilustrador que se apaixonava pelo buriti:

A visita, conforme se comprova, despertou no paranaense a mesma irrefreável paixão pelo buriti que já existia no autor de “Sagarana”, cujos olhos, ainda quando mergulhados nas paisagens europeias ou americanas de suas andanças diplomáticas, guardam intacta a solene e solitária beleza da palmeira simbólica e magnífica, que Afonso Arinos tão bem soube transplantar dos campos-gerais para as páginas de um livro. E aí começaram as dificuldades, porque o próprio Guimarães Rosa, pedindo um esboço, recebia logo no outro dia quatro ou cinco modelos de capa, cada qual mais “agarrante”, mais coberta de visgo [...]. Como escolher? Guimarães Rosa não sabia e o céu indiferente não se apiedava de suas dúvidas, de seus olhos deslumbrantes por todos aqueles motivos tão próximos do coração que despertava ao vento dos gerais soprando entre aquelas figuras realizadas em 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**. [...] Por isso mesmo é que Guimarães Rosa [...] 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, s/p., grifo meu).

Com a suposta validação de JGR, pelo qual passavam todos os materiais peritextuais de seus livros, o texto mostra a preocupação da editora em criar e sustentar uma correspondência

entre as origens do autor e da sua obra nos campos-gerais. Cuidado que passa a dar forma à identidade visual dos livros, no trabalho de abertura de “portas” designado ao artista gráfico. Se tornando um caso emblemático do que Rowland (2011b) chamou de um dos exemplos de maior investimento na relação entre ilustrador e autor, a “identidade que o escritor descobria” nos esboços de Poty figuravam, então, em linhas e cores, as paisagens e motivos que transportam leitores para a paisagem do sertão, a paisagem onde a literatura rosiana “acontece” – mas não de maneira pura, como nos lembra a crítica de Candido e o próprio Guimarães Rosa ao evocar a imagem da ostra e de omelete ecumênica.

Para Fogagnoli (2016), o destaque à temática regional e as referências ao sertão mineiro, apesar de passarem pelo escritor, não fazem parte da intenção dele quanto à fixação dessas noções nas orelhas do livro. Indicação que encontra eco também neste trabalho, uma vez que, como vimos, o próprio autor, em outros momentos, rejeita o rótulo de regionalista-realista que lhe atribuem – assim como atribuem aos traços, sobretudo, de Poty para a sua obra.

Para o pesquisador, o trabalho em torno dessas características seria, então, uma estratégia da editora para obter êxito na venda dos livros que seriam publicados em 1956. Tal hipótese é reforçada, segundo ele, pelo anúncio da publicação em fevereiro seguido de onze artigos veiculados em periódicos do Rio de Janeiro já na primeira e segunda semana do mês seguinte, comentando a “obra e o sertão de Guimarães Rosa” (FOGAGNOLI, 2016).

De fato, a temática sertanejo-regionalista é evocada desde essas primeiras recepções da obra, que frequentemente o comparava com *Os sertões* de Euclides da Cunha, como faz o anúncio publicado no *Correio da Manhã* em janeiro de 1956, no qual se chega a afirmar que *Grande sertão: veredas* “se tornará uma espécie de leitura suplementar de ‘Os sertões’” (ESCRITORES, 1956, p. 10).

Esse breve retorno à questão dos aspectos regionalistas da obra de Guimarães Rosa e seu reflexo na identidade visual tem como objetivo situar a ideia de que a capa é a “face visível do livro”, em que os traços figurativos (ou não) passam a constituir uma “forma de identificação e distinção” desse objeto estético (CARVALHO, 2008, p. 13). Partindo da identificação do espaço gráfico do livro com os motivos regionalistas, em um primeiro momento, serão mapeados os elementos visuais e figurativos que evocam essa ideia, assim como as dissidências que coincidam, também, com os aspectos da obra que superam essa mesma corrente literária.

Para traçar o mapeamento do pensamento gráfico na obra rosiana, optou-se por seguir, primeiramente, as categorias visuais-espirituais descritas por Kandinsky (1996). Dessa maneira, a seguir são apresentadas as noções apreendidas em relação ao uso de cores, as formas e a harmonia entre elas. Com base no esquema de análise visual de capas sugerido por

Cavalcante (2010) e inspirado em Panofsky (2001), assim como na esquematização teórica presente em Lupton e Phillips (2014), Dondis (1997), Arnheim (2005) e Meggs e Purvis (2009), serão usados, também, alguns dos atributos visuais que fundamentam o design gráfico e editorial, como as noções de cor, ritmo e equilíbrio, figura/fundo, enquadramento, hierarquia, tempo e movimento, entre outras. Depois volta-se o olhar para os motivos presentes na obra para aliançar essas categorias aos traços delineados pelos ilustradores, e suas correspondências com a identidade visual construída para os livros e entender as particularidades dos traços no espaço das capas, e, sobretudo, no território das “roupagens” rosianas.

#### 4.2.1 As cores de Rosa

Em um dos marcos da convergência entre design e artes plásticas, Kandinsky, juntamente com outros mestres da primeira era da Bauhaus, foi um dos responsáveis por permitir a inserção da arte figurativa e da ilustração na composição gráfica a serviço da prática de organização visual de objetos com alguma utilidade funcional. Embora os livros estejam, muitas vezes, na fronteira entre funcionalidade e arte, ou até mesmo por conta disso, é possível trazer o pensamento do artista sobre a espiritualidade na criação artística para se pensar nas categorias de composição das capas.

Ao tratar sobre a ação da cor, que para Matisse é mais ligada aos sentidos do que ao espírito, Kandinsky associa o olho à alma e define a cor como um “meio de exercer sobre ela [a alma] uma influência direta. A cor é a tecla. O olho é o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas” (KANDINSKY, 1996, p. 68). A harmonização das cores na tela do quadro, ou na página do livro, deve basear-se, então no “princípio do contato eficaz”, ou seja, na utilização da cor de acordo com as sensações que se deseja despertar nos olhos e/ou na alma daqueles que terão contato com a superfície.

**Tabela 2.** Cores usadas em capas dos livros de Guimarães Rosa de 1946 a 1967.

CAPAS*	SAG	CB	GSV	PE	TUT	
CORES	Fundo	Preto	Vermelho Branco	Preto	Amarelo	Vermelho
	Tipografia	Branco Amarelo	Amarelo Branco	Branco Preto	Preto	Preto Branco
	Composição e desenhos	Amarelo Preto Verde	Vermelho Branco Preto	Amarelo Verde Branco Preto	Amarelo Preto	Branco Preto Vermelho Verde

\* Para melhor apresentação desta e demais tabelas, os títulos das obras foram abreviados, a partir da seguinte correspondência: SAG = *Sagarana*, CB = *Corpo de baile*, GSV = *Grande Sertão: Veredas*, PE = *Primeiras histórias* e TUT = *Tutaméia*.

Nas capas dos livros de Guimarães Rosa observou-se uma constância na utilização de das cores, uma vez que cada uma delas se repete em, pelo menos, dois livros ao longo da obra (Tabela 2 e Fig. 116). De modo geral, aparecem o vermelho (em tonalidades diferentes), o amarelo (com pouca variação de tonalidade entre cada utilização de capa), o verde, o preto e o branco. O uso de cores em destaque na obra são o amarelo e o vermelho, que aparecem no fundo ou em evidência na composição, mas sempre se sobressaindo no quadro geral de organização visual, tornando-se pontos de referência do olhar.

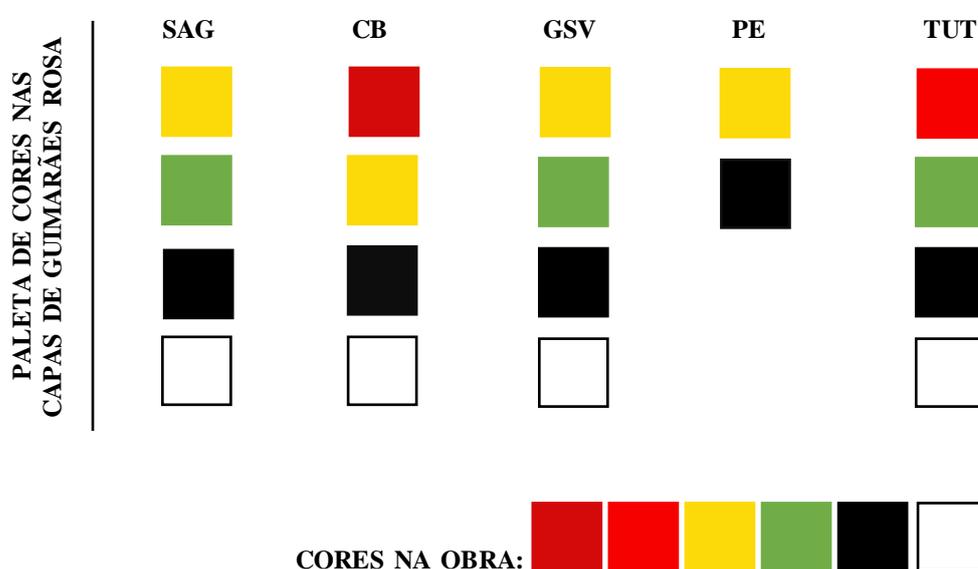


Fig. 116: Paleta de cores nas capas dos livros de Guimarães Rosa, 2021.

Embora haja um senso comum que possa associar automaticamente, e não sem qualquer fundamento, o amarelo e o vermelho aos temas sertanejos, de paisagem, sol, calor e terra, essas colorações possuem significações múltiplas. Ambas são cores primárias, puras e quentes, universalmente associadas às noções de intensidade, violência, paixão, calor (luz, sol, fogo), assim como, geralmente, atreladas às divindades ligadas a estes imaginários (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019). Já dizia Delacroix, “todos sabem que o amarelo, o laranja e o vermelho dão e representam ideias de alegria, de riqueza”<sup>50</sup>.

O vermelho aparece somente em *Corpo de baile e Tutaméia* – e, apesar de não estar na edição estudada de *Grande Sertão: Veredas*, é a cor que preenche os retângulos na capa na

<sup>50</sup> Trecho extraído de Kandinsky (1997, p. 73).

maior parte das edições. No entanto, a presença dessa cor nas capas é marcante. No primeiro caso, por se mesclar às ilustrações e possibilitar o jogo da abertura das janelas focais (em branco sobre o vermelho) são visualizadas ao longo das cenas ilustradas no espaço da página. No segundo caso, observa-se o fundo vermelho, homogêneo e chamativo que serve de suporte para a floração de diversas pequenas ilustrações e cenas que são espalhadas pela capa.

O vermelho é considerado por Dondis (2007) como a cor mais ativa e emocional, provocadora. De acordo com o *Dicionário de símbolos*, ela é universalmente reconhecida como a cor fundamental do princípio de vida, mas que possui uma ambivalência simbólica em termos visuais, sobretudo quando associada ao fogo e ao sangue (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019). Ambiguidade que se alia às próprias temáticas da literatura rosiana, ao trânsito do entre – bem e mal, masculino e feminino, força e vulnerabilidade.

O amarelo é a cor que mais se repete em toda a obra, sendo, inclusive, uma característica marcante de *Primeiras estórias*, chamado sempre de “amarelinho” por Guimarães Rosa. Entre os livros analisados, a cor aparece com destaque também em *Sagarana*, preenchendo as vinhetas que “saltam” nas capas, por conta do alto contraste em relação ao fundo escuro. Em *Corpo de baile*, é usada na tipografia, em composição harmoniosa com o fundo vermelho.

Em *Grande Sertão: Veredas* ele colore os retângulos da segunda edição. No entanto, na primeira e nas demais edições ele é substituído novamente pelo vermelho. Um motivo possível para a mudança é a complementariedade entre o vermelho e o verde das folhagens, que, juntos, formam uma composição mais chamativa e harmoniosa.

Além da riqueza e da alegria mencionadas por Delacroix, o amarelo também possui significações ambivalentes, indo da luz e do “amor divino” ao “enxofre luciferiano” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 41). Para Kandinsky, essa cor possui uma tendência ao claro, já que não pode haver o amarelo muito escuro, existindo uma afinidade profunda, física, entre ele e o branco. Dondis (2007) afirma que esta é a cor mais próxima da luz e do calor. Em diversas cosmologias o amarelo é compreendido como a cor da eternidade, da renovação e da terra fértil. Fertilidade que, em uma metáfora simples, faz nascer nas capas de *Primeiras estórias*, por exemplo, uma miríade de cenas e símbolos que indicam o tema da alegria, da tristeza e do místico presente nas páginas internas do livro.

O verde que aparece em *Sagarana*, *Grande Sertão: Veredas* e *Tutaméia* serve para compor detalhes de importância em diferentes níveis. A cor é observada em grande parte dos detalhes nos traços das ilustrações de *Tutaméia*, provavelmente para causar efeito de complementariedade em relação ao vermelho e promover certa “diversão” na apresentação dos desenhos. Em *Sagarana* e *Grande: Sertão Veredas*, o verde funciona como referência à

vegetação, mais precisamente ao buriti, a palmeira “totêmica” de JGR (VÁRIOS, 1968). Em *Sagarana* seria os traços na horizontal que formam os troncos no fundo escuro, e em *Grande Sertão* como as folhas que criam o efeito de encobrimento das figuras que enveredam a capa.

O preto e o branco aparecem em traços dos desenhos e na tipografia, sendo escolhidos por conta da melhor legibilidade em relação ao contraste com as cores de fundo e demais componentes. Caberia ressaltar a presença do azul, do rosa e do laranja nas capas autônomas de *Corpo de baile* a partir de 1964. É interessante a opção de Poty para as cores de fundo em que se colam as mesmas figuras nas três “roupagens”, uma vez que, além de não se repetirem as cores que aparecem nos livros anteriores (e posteriores), o azul é uma cor primária assim como o vermelho e o amarelo, sendo o rosa e o laranja cores análogas ao vermelho.

#### 4.2.2 Formas e composição visual

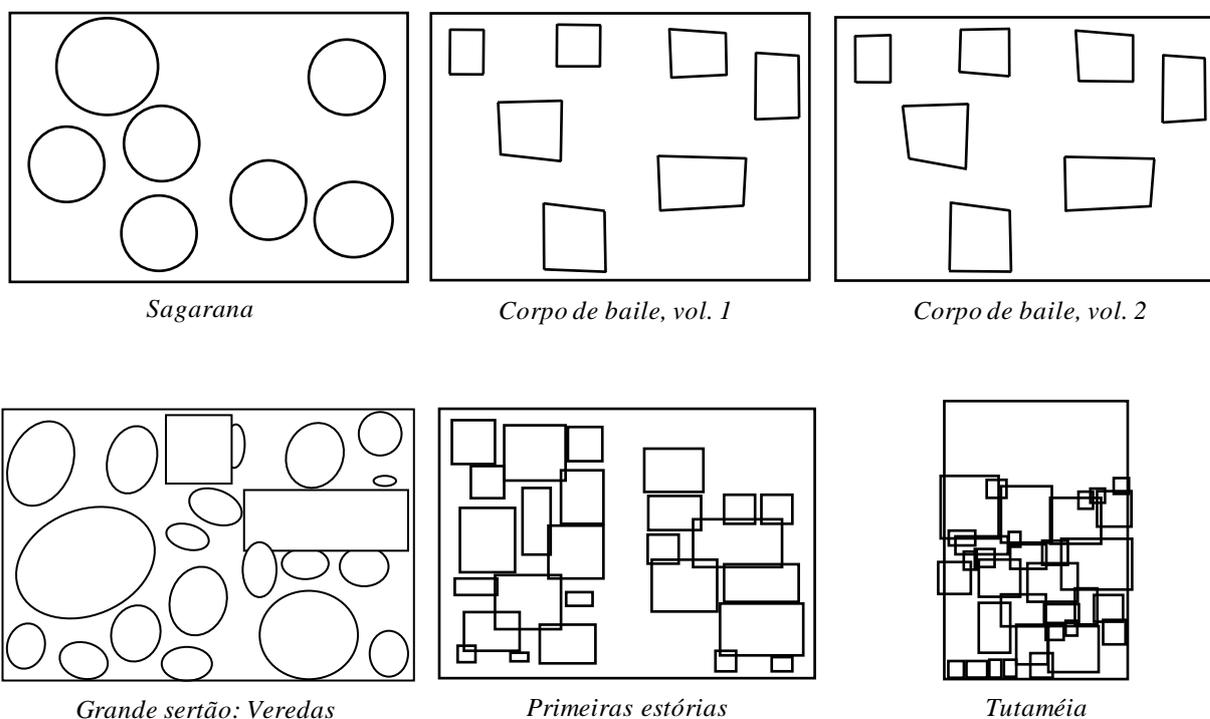
Para Arnheim (2005), o jogo de composição entre cor e forma caracteriza o espaço perceptivo, criando possibilidades de exploração diversas. Ele critica a noção que separa estreitamente a cor e a forma enquanto experiência emocional e controle intelectual, respectivamente. Na pintura, Kandinsky corrobora com essa noção ao apontar a forma como elemento, que, juntamente com a cor, seria capaz de criar a composição pictórica pura.

Como foi observado durante a descrição, a combinação entre cor e forma geométrica é bem marcada nas capas rosianas, sobretudo nas composições gráficas criadas por Poty, que explorou o círculo e o retângulo e imprimiu certa correspondência material ao texto das orelhas de *Corpo de baile*, que tratou o ilustrador como aquele que abre as “portas” para o universo a ser explorado no interior do livro, ao criar, sobretudo em *Sagarana* e no próprio *Corpo de baile*, “janelas” nas quais figuravam motivos puxados do interior do livro para a capa, no intuito mesmo de dar àqueles que observam o objeto um vislumbre do seu “interior”.

A simplificação da composição gráfica das capas em diagramas ajudou na identificação das formas individuais e totais em cada uma das edições estudadas (Fig. 117). Nos dois primeiros livros há a exploração geométrica da forma e do espaço, com os recortes em círculo e em retângulo criando pontos focais dispostos de maneira, também, marcadamente geométrica (nos dois livros há a disposição de três formas na capa e quatro formas na contracapa, em um arranjo bem equilibrado das forças visuais).

Mesmo que *Grande Sertão: Veredas* também possua formas geométricas em cores chamativas para direcionar o olhar do leitor, dessa vez para os elementos textuais, nele e nos outros dois livros (PE e TUT) há maior exploração da linha fluida e uma distribuição mais

orgânica dos traços, que figuram “soltos” ao longo da página. Mesmo esses desenhos “soltos”, vale ressaltar, obedecem a um arranjo formal e harmonioso na página, apontando para pontos de destaque e de equilíbrio mesmo em meio a uma aparente proliferação de figuras ao acaso.



**Fig. 117:** Diagramas das capas dos livros de Guimarães Rosa.

Na relação entre o território da capa e os desenhos, observa-se, a partir da simplificação da distribuição gráfica das “roupagens”, uma proliferação crescente das cenas retratadas por meio dos traços. Depois dos sete círculos ilustrados presentes em *Sagarana* e das sete cenas em cada um dos volumes de *Corpo de baile*, as capas apresentam cada vez mais quantidades de quadros, paisagens, objetos e símbolos espalhados por toda a capa e contracapa. Tal perspectiva pode ser interpretada como uma correspondência visual à condensação da forma textual na obra rosiana de que também trata Baião (2020), ou seja, quanto menor a forma, mais concentrada a narrativa e o trabalho de linguagem – que é distribuído em números maiores de histórias a comporem o livro e serem transportadas para as capas.

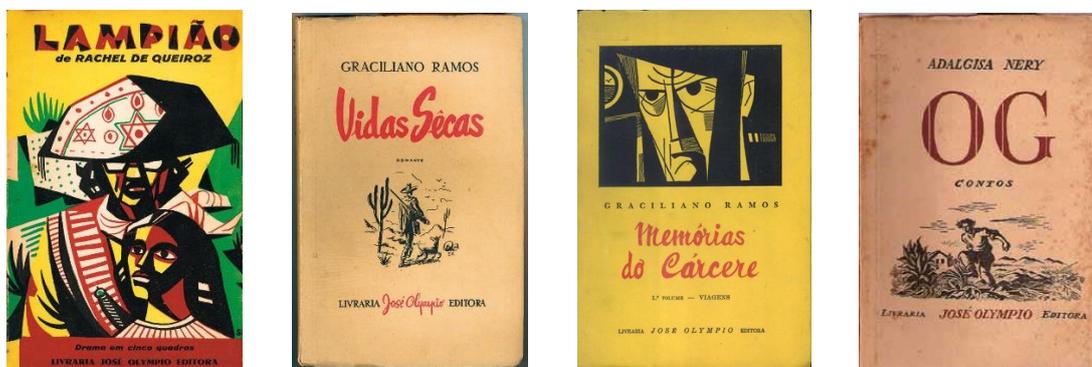
Se nos demais livros a proliferação de cenas na capa pode ser interpretada como uma correspondência à forma textual, ou seja, em referência à fragmentação do livro em contos e novelas, em *Grande Sertão: Veredas*, que é um romance sem qualquer divisão, essa correspondência pode partir de uma aproximação à narrativa de Riobaldo, seu personagem principal. O protagonista narra a história de sua vida de maneira desordenada, caótica, indo e

voltando em acontecimentos e trazendo para seu “monólogo” histórias contadas por outros, histórias dentro de histórias, e operando no interior da sua narração uma série de pausas reflexivas e imprecisões.

Tal configuração poderia ser entendida como um espelhamento do caos comunicacional que se instala no “livro recessivo”, como apontado por Rowland (2011a; 2011b). As imagens, nesse caso, seriam fragmentárias, confusas e espalhadas de forma desordenada pela superfície das capas, de forma a causar esse mesmo efeito de “embaralhamento” e “resistência” ao estabelecimento de uma comunicação clara. Seriam, também, *imagens recessivas e resistentes*.

Essa disposição espacial de múltiplas cenas é uma característica muito própria da obra rosiana, que se destaca em meio às tendências que definiam visualmente as demais publicações editoriais da época. Com a cristalização dos valores do modernismo e suas vanguardas, a iconicidade simplificada e geométrica esteve em grande destaque entre as décadas de 1940 e 1960, quando se fala de produção artística editorial (MEGGS; PURVIS, 2009).

Mas a obra de Guimarães Rosa, apesar de seguir a tendência dos livros ilustrados e com ilustrações, não corresponde totalmente aos modos usuais de sua apresentação visual, que, no geral, centravam a força figurativa (o desenho) em um único ponto da página, representando, comumente, também uma única cena, como mostram os exemplos da fig. 118.



**Fig. 118:** Exemplos de capas da José Olympio entre 1930 e 1960.

A forma de apresentação das imagens evoca, também, características referentes à sua própria leitura. Para o artista plástico irlandês Francis Bacon, por exemplo, a tela que se detém no jogo entre várias figuras assume uma faceta novelística, ou seja, as diferentes imagens ou cenas passam a estabelecer uma relação entre elas que, segundo ele, constrói, por consequência,

uma narração<sup>51</sup> (SYLVESTER, 2007). Essa narração seria entendida aqui, como apontado nos parágrafos acima, como uma narração contaminada pela forma do livro rosiano.

Já para Nikolajeva e Scott, ao falarem sobre o livro ilustrado para dupla audiência, afirmam que casos de capas que apresentam uma multiplicidade de minicenas e eventos pictóricos tangenciais, são mais voltados para um público com olhar menos treinado, ou seja, são “perfeitamente adequados ao olhar menos exercitado, porém perspicaz, da criança” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 39). A noção apresentada pelas autoras sugere, dessa maneira, o exercício da imaginação e da criatividade tão característicos do público infantil para o estabelecimento de uma relação não-racional (ou não totalmente racional) com esses traços.

É possível afirmar, com base nessas observações, que o jogo entre as diversas figuras presentes nas capas de Guimarães Rosa pode ser lido como a indicação de uma experiência visual que dialoga tanto com o caráter narrativo (em referência a uma narratividade instável característica do livro rosiano) quanto com o imaginativo, principalmente quando se leva em consideração as relações entre texto e imagem que o livro ilustrado e com ilustrações suscitam – complementariedade, contradição, preenchimento de lacunas e interpretação, entre outros.

De acordo com Cavalcante (2010), a narratividade da ilustração pode representar mais uma via de aproximação entre esta e o design, uma vez que este último é caracterizado, justamente, por ser o responsável por articular diversos elementos em um quadro geral, de modo a criar algum sentido a partir disto. “A palavra provoca a ilustração, que por sua vez redimensiona o texto” (CAVALCANTE, 2010, p. 57). Sendo assim, o leitor acaba por ter liberdade em fazer leituras diferenciadas a partir de um e de outro.

É para esse jogo múltiplo que Guimarães Rosa, enquanto articulador das soluções gráficas formuladas por Jardim e Poty, parece convidar o público ao distribuir imagens figurativas e simbólicas no espaço peritextual situado no limiar do livro. Espaço esse, segundo Genette (2009), também responsável por comentar o texto e oferecer suportes para interpretações diversas.

As ilustrações, nesse caso, cercam e prolongam o texto tanto para apresentá-lo, como apontam as orelhas de *Corpo de baile*, quanto para torná-lo *presente*, segundo ressalta Genette (2009), garantindo a presença da obra no mundo não só enquanto parte de um objeto, mas como componente de um objeto significativo em todos os seus níveis de apresentação e articulação, correspondendo, dessa forma, a narrativa fragmentária das capas à própria profusão temática e de histórias, novelas e contos que se corporificam a partir do interior do livro.

---

<sup>51</sup> O artista exemplifica esse jogo entre as figuras de maneira a justificar a sua preferência pela pintura de cenas com um só elemento pictórico, uma vez que ele mesmo tentava se distanciar do caráter narrativo da imagem.

#### 4.2.3 Os motivos para as capas

A capa é caracterizada por sua capacidade de condensar a personalidade do livro em uma única imagem, ou em múltiplas imagens organizadas em torno de uma unidade temática ou narrativa, conforme é recorrente na obra rosiana no período estudado. É o que Carvalho (2008) denomina de caráter icônico desse espaço, indicando o território das “roupagens” como a expressão da identidade total do objeto e, também, como janela/porta para um outro território, ou outra dimensão desse mesmo objeto – o “dentro” do livro.

Nessa articulação, como vimos, promovida materialmente em grande parte por meio dos fundamentos do design, as ilustrações podem ser apresentadas a partir de funções diversas, que incluem a sua dimensão simbólica enquanto interpretação do texto, comentário, descrição, alegoria, entre outros. O caráter icônico descrito por Carvalho (2008) inclui, ainda, a identidade fixada no imaginário público, o que na obra de JGR se exemplifica por meio dos mapas das orelhas de *Grande sertão: veredas*, o amarelo e os desenhos enigmáticos de *Primeiras estórias*, as vinhetas circulares de *Sagarana*, e a intensidade vermelha de *Corpo de baile e Tutameia*.

Os traços que figuram essas especificidades icônicas são constantemente associados, como já se discutiu, às temáticas regionalistas-realísticas atribuídas à literatura de Guimarães Rosa. Em grande parte, por conta da mimese que coincide traços da narrativa e da realidade em figuras como o sertanejo, o boi, o cavalo e o buriti tão característicos de um *ethos* sertanejo.

Dessa forma, optando por não subestimar o “óbvio”, este trabalho se ocupou em mapear os elementos, arquétipos e figuras traçadas nas capas, de modo a identificar as ocorrências que ligam, reforçam ou rejeitam/contradizem a ideia de estética sertaneja associada ao projeto gráfico dos livros de JGR (Tabela 3).

Na **tabela 3** é apresentado, assim, a identificação nominal dos motivos presentes na obra, assim como a quantidade de vezes que cada um deles aparece em cada livro e no conjunto geral formado pelo *corpus* de pesquisa. As subcategorias foram estabelecidas a partir da descrição das capas e depois foram agrupadas em classificações por tipo de representação, que se concentraram em cinco grandes grupos de imagens: animais, personagens/pessoas, símbolos/formas e outros, sendo este último um aglomerado de subcategorias que não se encaixariam em nenhum outro conjunto mais homogêneo.

Por conta das limitações de tempo e espaço que se impõem a esta pesquisa, foram escolhidas apenas algumas dessas imagens para uma breve abordagem, porém mais detalhada, sobre a relação dos traços com a capa e o livro (objeto e conteúdo). A escolha das categorias que serão descritas abaixo se baseou em critérios quantitativos (o número de aparecimentos) e

qualitativos (em relação à maneira como receberam destaque na composição da página e à importância dessas figuras dentro da obra rosiana, segundo outras fontes de pesquisa).

**Tabela 3:** Levantamento de figuras e número de aparições nas capas e contracapas da obra de Guimarães Rosa.

TEMA	SUBTEMA	CAPAS					TOTAL	
		SAG	CP	GS:V	PE	TUT	subtema	tema
Animais	Burro/jumento	1				1	2	60
	Pássaros	1	7	2	2	3	15	
	Bois	1	1	1		10	13	
	Carcaça de bovino	1	3				4	
	Cachorro		1		2		3	
	Cavalo (sozinho)			2	2		4	
	Cavalo (montaria)	2	2		6	2	12	
	Cobra			1		1	2	
	Sapo				1		1	
	Onça				1		1	
	Rato					1	1	
	Gato					1	1	
	Paca					1	1	
Pessoas/personagens	Vaqueiro na montaria	2	2		6	2	12	62
	Homens (jagunço, vaqueiro, músico)	3	2	3	9	5	22	
	Mulheres		3	3	1		7	
	Crianças		2		1		3	
	Casais		2		3		5	
	Grupos (miniaturas com mais de cinco pessoas juntas)				5		5	
	Partes do corpo			5	2	1	8	
Vegetação/natureza	Buriti/ palmeira	1	6	1	1	2	11	60
	Árvores/ arbustos				8	9	17	
	Diversos (flores, frutas)					31	31	
	Morro		1				1	
Símbolos/formas	Círculo	7					7	38
	Retângulo	14		2			16	
	Lemniscata/infinito			1	7		8	
	Estrela				2		2	
	Esfinge				3		3	
	Outros (coração e escritos não identificados)				1	1	2	
Outros	Sino	1					1	31
	Globo	1					1	
	Disco voador				1		1	
	Casa				6	1	7	
	Brinquedo				1		1	
	Sol				3	1	4	
	Embarcações				2	1	3	
	Morte				1		1	
	Setas				1		1	
	Pipa					2	2	
	Dados					2	2	
	Paisagem				1	1	2	
	Instrumento de trabalho rural	3					3	
Diabo			2			2		



**Fig. 119:** Ilustrações de pássaros nas capas dos livros de Guimarães Rosa.

Sendo assim, é possível destacar a figuração de muitos animais e personagens nas capas, com especial atenção, nessa primeira categoria, para os desenhos dos pássaros, dos bois e dos cavalos. Os pássaros estão presentes em todos os livros do autor, seja nos traços seja no fluxo narrativo, como a coruja nas capas de *Corpo de baile* e na capa e miolo de *Tutaméia*, os urubus, e os diversos passarinhos nominados e admirados por Diadorim e muitos outros personagens do universo rosiano (Fig. 119).

Assim como ocorre nas histórias, os pássaros aparecem nas capas de maneira tangencial, beirando as extremidades do espaço gráfico ou compondo cenas mais abrangentes, como pode ser observado na figura acima. De maneira geral, o seu aparecimento sugere duas situações: i) nas cenas mais amplas, eles ajudam a reforçar a ideia de paisagem sertaneja, figurando em carcaças de animais e aos pés de buritis; ii) quando isolados, remetem a cenas e situações que tomam dimensões simbólicas, e muitas vezes, com correspondência na narrativa, como é o caso, por exemplo, da associação entre Diadorim e a observação dos passarinhos, que aparecem na capa do romance, do peru de “As margens da alegria” dentro do sol no fundo amarelo de *Primeiras estórias*, e do emblema de coruja que fecha parte dos contos de *Tutaméia* e se repete nas capas do primeiro e do último livro lançados pelo autor.

A imagem do pássaro, assim como o amarelo, possui uma forte simbologia ligada ao espiritual. O animal, de forma abrangente, remete às relações entre o céu e a terra desde a origem da palavra em grego, usada como sinônimo de presságio e de mensagem do céu. É associado à leveza, no taoísmo, e às funções intelectuais, sendo frequentemente ligado, também,

a certa instabilidade, movimento contínuo – chamado no budismo de *distração* ou *divertimento* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019).



**Fig. 120:** Oposição entre o pássaro e a serpente na capa de GSV.

Segundo o *Dicionário de símbolos*, o pássaro se opõe à serpente, como símbolos do mundo celeste ao mundo terrestre, respectivamente. Um dado curioso quando se olha para a capa de *Grande sertão: veredas*, na qual as figuras dos pássaros, que são associados a Diadorim, ocupam o espaço superior da capa e, na contracapa, a figura da cobra, que remete ao Riobaldo-Urutú-Branco, aparece na parte inferior, quase escapando da página (Fig. 120). Seria a oposição complementar entre Riobaldo e Diadorim expressas graficamente?



**Fig. 121:** Ilustrações de bois/vacas nas capas dos livros de Guimarães Rosa.

Os bois e cavalos também são representações de destaque tanto na trama quanto na apresentação visual dos livros. A esse conjunto poderiam ser somados, também, o jumento e o burro. Na mesma entrevista em que afirma ser um sertanejo, Guimarães Rosa diz ter uma admiração pessoal em relação a esses animais, ao afirmar que as vacas e os cavalos configuravam o seu mundo interior. O escritor acrescenta:

As vacas e os cavalos são seres maravilhosos. Minha casa é um museu de quadros de vacas e cavalos. Quem lida com eles aprende muito para sua vida e a vida dos outros. Isto pode surpreendê-lo, mas sou meio vaqueiro, e como você também é algo parecido com isto, compreenderá certamente o que quero dizer. Quando alguém narra algum acontecimento trágico, digo-lhe apenas isto: "Se olhares nos olhos de um cavalo, verás muito da tristeza do mundo!" Eu queria que o mundo fosse habitado apenas por vaqueiros (LORENZ, 1994, p. 32).

Durante a entrevista, Rosa dá a esses animais e às imagens em volta deles um status filosófico, de aprendizado e de formação intelectual e espiritual, como parte das “experiências que formaram até agora meu mundo interior” (LORENZ, 1994, p. 32). A imaginação de JGR mostra estar povoada dessas figuras quando se observa o número de bois e cavalos desenhados em seus cadernos, sendo também uma manifestação do seu próprio pensamento gráfico, como vimos anteriormente, que sobrevive ao projeto e ganha forma no objeto – os livros.

Nas capas, os bois aparecem, na maioria das vezes, como pontos de foco visual, ocupando grande espaço gráfico na composição das diversas cenas. Imensos, pesados e aparentemente sábios, lentos e fortes como a simbologia ligada a esses seres reforça. Nas histórias, eles dão movimento à narrativa, como figuras próximas dos homens e integradas à paisagem sertaneja. Eles chegam a filosofar, “vivendo na cabeça coisas mais fundas que o pensamento e o sonho” e aludindo, de certa maneira, a uma crítica a tudo aquilo que é racional (ROSA, 2016, p. 309). Em contraposição a essas imagens, aparecem, ainda, carcaças de bois, indicando a ambivalência da vida no sertão e seus desígnios.

Com exceção das figuras nas capas de *Grande sertão: veredas* – que provavelmente ilustram cenas muito específicas do livro, em referência à passagem da morte dos animais na Fazenda dos Tucanos –, os cavalos aparecem nos desenhos sempre acompanhados de um homem, geralmente quem está montado neles, formando uma só imagem, como quando Riobaldo afirma: “senti meu cavalo como meu corpo” (ROSA, 2019, p. 179). Tal padrão indica o cavalo como o animal sempre próximo ao homem do sertão, uma figura amiga e útil.

Como mostra a figura 122, desenhos que remetem aos “homens do sertão”, tão quistos pelo autor, encontram lugar cativo em todas as edições. Os traços selecionados apresentam características aproximadas, tendo os homens representados de chapéu, típicos acessórios usados pelos vaqueiros no sertão; montados em seus cavalos; e, alguns, portando armas, símbolo de bravura, coragem e/ou periculosidade.

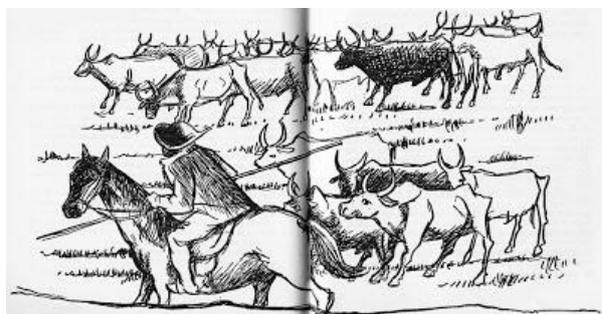


**Fig. 122:** Sertanejos: recortes das capas e orelha (GS:V) das obras estudadas.

Entre os personagens “puxados” para as capas, a presença dos vaqueiros e seus cavalos, ou próximos de bois e vacas indicam a fascinação confessa do autor, chegando a ocupar uma dimensão metafísica na obra e na percepção de mundo engendrada por Rosa. “As vacas e cavalos são seres maravilhosos. [...] Quem lida com eles aprende muito para sua vida e a vida dos outros. Isso pode surpreendê-lo, mas sou meio vaqueiro” (LORENZ, 1994, p. 32). Percebe-se, a partir disso, uma inscrição da imagem de autor construída por Guimarães Rosa, segundo aponta Baião (2020), no próprio livro. Tal característica é apontada por Rowland como recorrente na obra rosiana, sendo considerada uma das manifestações de seu reconhecido controle de autoria.



**Fig. 123:** Revista Cruzeiro, Rosa no sertão mineiro, 1952. Fonte: VÁRIOS, 1968.



**Fig. 124:** Poty, ilustração de *Sagarana*, 1958. Fonte: ROSA, 1958.

Além dos vaqueiros, outros personagens podem ser visualizados ao longo de todas as capas e contracapas. Ao todo, foram contabilizadas 62 aparições, com variados graus de dificuldade na sua identificação, assim como de aproximação das histórias. As cenas em que as pessoas são vistas figuram, em grande parte, momentos da narrativa, como uma “leitura visual”, usando as palavras de Rowland (2011b), que ora são miméticas/descritivas, ora são simbólicas/metafóricas.

Esse ajuntamento de diferentes personagens em um mesmo “território” aparece com mais evidência nas capas de *Primeiras histórias* e *Tutaméia*, que apresentam, como já discutido, minicenas diversas espalhadas pelo espaço gráfico. Mas elas podem ser vistas, também, nos

demais livros, mesmo que em casos menos numerosos. Como exemplo há os desenhos que preenchem as vinhetas referentes às histórias de Augusto Matraga e “Conversa de bois” em *Sagarana*; das personagens femininas e infantis que dividem poses semelhantes nas capas dos diferentes volumes de *Corpo de baile*, compartilhando o quadro geral com a cena da festa, masculinos e femininos que usam as cadeiras; além dos rostos recortados que se espalham pela folhagem em *Grande sertão: veredas*.

Segundo apontam Nikolajeva e Scott (2011), as ilustrações escolhidas para as “roupagens” refletem a ideia dos autores e/ou dos editores sobre os episódios mais dramáticos ou atraentes da história, sendo razoável esperar que o enredo ou o conflito principal não sejam, no entanto, revelados, ou pelo menos não totalmente mostrados, na capa. O que lembra o episódio em que Rosa veta o desenho que Poty esboçou para “A hora e a vez de Augusto Matraga” mostrando os personagens “furados” de faca.

Essa sensibilidade quanto ao conteúdo que poderia ser revelado ou não na capa do livro indica a preocupação do escritor em realizar a manutenção da experiência literária desde os paratextos editoriais, trabalhando a produção de sentidos de dentro para fora do livro, e vice-versa. Ao contrário de autores que recusavam totalmente a presença da ilustração no livro, como visto no exemplo de Flaubert (MANGUEL, 2001), Guimarães Rosa usou a linguagem visual e gráfica como parte das estruturas dos livros, fazendo-a colaborar para o entendimento daquilo que o próprio autor chamou de “glosantes” quando se referiu, com entusiasmo, às ilustrações de Poty para a quinta edição de *Sagarana* (ROSA, 1975). Do ponto de vista gráfico, a unidade temática do livro rosiano, como nos afirma Rowland (2011b), se baseia, então, nessa articulação orquestrada pelo escritor e seus ilustradores.

Por último, em meio a tantas referências explícitas e implícitas ao sertão, os traços que mais se distanciam de uma mimese dos campos gerais nas capas fazem parte da categoria que agrupa símbolos e formas. Mesmo que os motivos abordados até agora indiquem, de maneira geral, o uso da temática sertaneja como matéria de criação editorial correspondente a uma certa filiação da literatura de Guimarães Rosa ao regionalismo, esses símbolos e formas desestabilizam essas referências, assim como ocorre no trabalho de linguagem empreendido pelo autor, como lembra Candido (2002).

Como ponto de partida para o entendimento dessa articulação, é importante se voltar um pouco para os mapas que figuram nas orelhas de *Grande sertão: veredas*. A mistura de traços que remetem a uma geografia real com figuras e símbolos cabalísticos, cristãos, judeus e egípcios foram encomendados, até mesmo esboçados, por Rosa e executados por Poty, que nada soube dizer sobre o “significado” de referências tão estranhas e diversas, mesmo anos depois.

No trabalho em que discute as *Cartografias do sertão rosiano* a partir de itinerários traçados para GS:V, Hoisel (2014) apresenta, entre outras discussões, as considerações que Willi Bolle realiza acerca dos mapas de Poty Lazzarotto para a obra. Segundo a autora, que se apoia em Bolle, os mapas do artista gráfico utilizam livremente dados geográficos, mas mistura os “elementos da cartografia convencional (rios, montanhas, cidades) com desenhos ilustrativos (vegetação animais, homens, objetos), figuração de seres fabulosos (demônios, monstros), em um processo de desrealização da paisagem física” (HOISEL, 2014, p. 99).



**Fig. 125:** Poty, primeira versão de mapas para GSV, 1958.



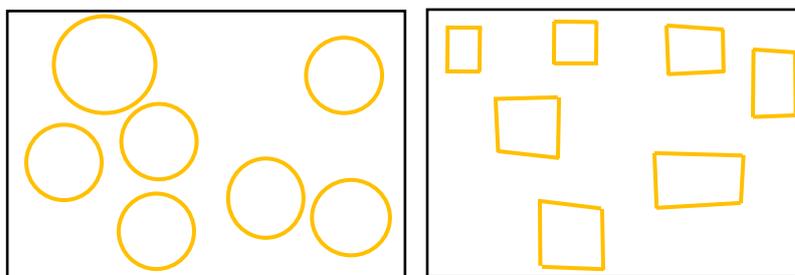
**Fig. 126:** Poty, versão definitiva dos mapas de GSV, 1958.

Juntamente com os elementos cartográficos tradicionais, os desenhos ilustrativos e os seres fabulosos, coexistem, ainda, uma série de símbolos, formas e letras. Na primeira versão do mapa, esses desenhos são mais evidentes (Fig. 125). Entre as imagens da primeira versão, estão indicações de marcas de gado, referências astrológicas e, curiosamente, figuras denominadas de estereótipos egípcios, segundo Francis Utéza, que identificou “nas margens do rio, raras palmeiras, eminências vagamente piramidais e a efígie de um Esfinge negra ornada de surpreendentes olhos brancos e redondos” (UTÉZA, 1994, p. 60).

Na versão definitiva dos mapas, os símbolos, que anteriormente tinham grande destaque, ou são suprimidos ou são deslocados para lugares mais neutros e em tamanho reduzido. O que toma o lugar da primeira versão de Poty é uma correspondência “grosseira”,

de acordo com Utéza, à região de Minas, dando uma “cor local” ao mapa que antes mesclava motivos metafísicos e misteriosos num espaço indiscernível, com fronteiras geográficas e cartográficas suspensas (UTÉZA, 1994).

Há, pode-se dizer em consonância com as observações de Hoisel e Bolle, uma mistura, intencional e consciente por parte de Guimarães Rosa, entre ilustrações que induzem uma leitura imediata da temática regionalista e outros traços e formas que correspondem a indicações simbólicas universais e/ou metafísicas, espirituais e enigmáticas. O primeiro caso tem suas representações situadas em destaque na composição da página, figurando no primeiro plano, e a segunda configuração aparece em menor evidência. Essa mesma articulação, entre referências miméticas e/ou geográficas com símbolos e imagens misteriosas, pode ser vista nas capas da obra rosiana, conforme aponta o levantamento apresentado na tabela 3.



**Fig. 127:** Diagramas das capas de *Sagarana* e *Corpo de baile*, com destaque para figuras geométricas.

Em *Sagarana* e *Corpo de baile*, as formas são usadas de maneira simbólica como destaques visuais que remetem às noções e imagens de portas/janelas, ou seja, evocam as passagens para uma outra “dimensão”. Neste trabalho, a partir das colocações de Carvalho (2008) essa dimensão é o interior do livro e suas imagens mentais, sendo as capas o espaço em que o leitor encontra parte do universo, antecipado pelos traços que emolduram a publicação.

Embora a lemniscata não apareça nestes dois livros, as formas circulares em *Sagarana* possuem significação semelhante, evocando as ideias de movimento imutável, infinito, tempo e unidade, sendo considerado, na tradição céltica, como um limite mágico infranqueável<sup>52</sup>, e na comunicação visual como uma figura que indica infinitude, calidez e proteção (CHEVALIER;

<sup>52</sup> No *Dicionário de símbolos*, explica-se o caráter mágico que o círculo tem na cultura céltica, a partir da história de que Cuchulainn gravou uma inscrição num círculo de madeira com objetivo de deter o exército irlandês na invasão a Ulster. A esfera foi afixada em uma pilastra com a inscrição que ordenava a quem lesse que não ultrapassasse aquele limite, a não ser que estivesse disposto a aceitar o duelo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019). Uma chave interpretativa interessante para se avaliar essas e outras formas circulares na capa como um desafio ao leitor do livro rosiano (ou de outros livros), sobretudo em *Sagarana* com suas inúmeras vinhetas.

GHEERBRANT, 2019; DONDIS, 2007). A inscrição das cenas nessa forma e a sua disposição sobre o fundo que evoca a disputa poética no caule da planta pode ser interpretada como uma alusão à criação poética ou artística. Os retângulos, por sua vez, são uma modificação (variação) da forma quadrada, associada, de acordo com Dondis (2007), ao enfado, honestidade, retidão e esmero, mas que no contexto das capas dos livros acabam por reforçar a imagem de “portal” ou “janela” mencionado anteriormente.

É interessante destacar nesses dois livros a repetição do mesmo padrão de composição gráfica, que equilibra nas capas três formas e, nas contracapas, dispõem quatro formas, em lugares muito próximos. O que pode ser entendido como aplicação prática de princípios da *Gestalt*, com agrupamento e equilíbrio de elementos na sua relação com a totalidade da imagem ou do quadro (DONDIS, 2007). A repetição do número de sete formas geométricas em cada um dos livros também é uma ocorrência interessante, mas não há dados ou arquivos que apontem para uma intencionalidade dessa configuração espacial.

Em *Grande sertão: veredas*, o destaque para o jogo entre o espaço fictício mimético e o espaço virtual dos símbolos e dos desenhos tem sua expressão máxima nos mapas. No entanto, ele pode ser visualizado desde a capa, onde encontra-se, tanto a lemniscata, timidamente esboçada logo acima da caixa com as informações editoriais, quanto as figuras inumanas, semelhantes a criaturas diabólicas.

A lemniscata, reconhecido como o símbolo matemático que diz respeito ao infinito, é ilustrada no final da narrativa de Riobaldo para indicar o recomeço da história, dentro do que pode ser interpretado como um movimento de resistência ao fim a à forma do livro descrito por Rowland (2011b). No entanto, a figura aparece já na capa do romance, quase despercebida, e se repete, também no centro da parte inferior de cada uma das orelhas, os mapas, que, segundo a suposição de Poty Lazzarotto, poderiam ser lidos como um resumo do livro.

Em *Primeiras histórias* nota-se uma certa semelhança entre a disposição e o tipo de cenas ilustradas por Jardim nas capas amarelas e a primeira versão dos mapas de Poty. No “amarelinho” figuram cenas variadas, que funcionam como referências aos contos do livro e, no mesmo espaço que as imagens “puxadas” para as capas, são articulados lemniscatas, estrelas, esfinges e escritos não identificados.

Essa mistura de motivos parece corresponder ao movimento duplo e contínuo de descrição e comentário que Clara Rowland atribui ao livro rosiano, o que, dentro das categorias de relação entre texto e ilustração descritas por Nikolajeva e Scott (2011), configurariam um tipo de ruptura no modelo redundante de complementariedade pura entre as duas linguagens, oferecendo lacunas diversas do ponto de vista da articulação visual, a serem preenchidas pelos

leitores mais atentos por meio de interpretações diversas, utilizando-se da metáfora, do enigma e da alegoria em consonância com a imaginação infantil, apontada pelas autoras como uma característica considerável para a interação entre leitores e imagens visíveis no livro.

#### 4.2.3 Dimensões do pensamento gráfico

O convite para o jogo relacional, a multiplicidade de cenas e a articulação entre mimeses e simbologia no espaço das “roupagens” rosianas tornam-se, então, características de composição visual e figuração próprias da apresentação gráfica da obra do autor. A dimensão do pensamento gráfico em JGR parece refletir, mesmo que de maneira paradoxal, tanto a sua modernidade, sintetizada em um projeto de identificação regionalista, quanto a superação desse mesmo sistema de expressão, acusado (visualmente) pela inserção de elementos não pertencentes ao mundo sertanejo e na articulação consciente de um esforço em unificar cada um de seus livros em torno de características ao mesmo tempo muito particulares, mas também que se espalham e costuram as temáticas e práticas gerais na obra do autor.

As ilustrações das capas, dentro da articulação visual e gráfica, corroboram com a dinâmica de livro recessivo descrita por Rowland (2011b) ao mesmo tempo em que cumprem suas funcionalidades fundamentais, de identidade visual unificada e de costura de temáticas da obra (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). Os desenhos que figuram as capas rosianas se comportam, dessa forma, também como *imagens recessivas*, cujo jogo relacional e aparente proliferação ou caos referencial e espacial convidam o leitor a uma *demora*, uma *resistência* e uma suspensão da história e a novas dinâmicas interpretativas em relação ao texto e temáticas no interior do livro.

Por fim, a partir da confluência da construção teórica, dos levantamentos históricos e documentais e da descrição e análise das capas, foi possível identificar e propor o entendimento de três principais dimensões do *pensamento gráfico* nas capas dos livros de Guimarães Rosa: i) a seleção temática; ii) a forma estética; e iii) a composição gráfica.

A **seleção temática** pode ser entendida, à luz do que Carvalho (2008) afirma sobre o caráter *sintetizador* e de *iconicidade* das capas, como o processo de escolha dos motivos para as “roupagens”, realizada, como vimos pelo próprio Guimarães Rosa. A partir dessa etapa de manifestação do pensamento gráfico, são definidas as cenas, animais e personagens dos contos, novelas e romance que devem ser transportados para o espaço virtual das capas e contracapas.

Essa dimensão é caracterizada pela intervenção de Guimarães Rosa na criação dos desenhos, com pedidos pontuais e gerais de quais cenas e figuras devem ser traçadas pelos

ilustradores, seja por telefone ou seja pelas listagens de motivos para a capa, nas quais se visualiza até mesmo a elaboração de alguns esboços para os desenhos.

Foi observado que as figuras selecionadas com maior frequência apontam para o tema sertanejo: o vaqueiro/cavaleiro, boi, os cavalos, a vegetação característica da região geográfica, entre outros. Mas há, também, a inserção, de símbolos e cenas alegóricas/metafóricas, como a lemniscata, os motivos egípcios (a esfinge e as inscrições que lembram hieróglifos) e as figuras monstruosas ou sobrenaturais.

Já a dimensão da **forma estética** diz respeito à forma e ao estilo das ilustrações, focando nas soluções gráficas encontradas pelos artistas visuais. A partir dos traços de Poty e Jardim, as imagens das capas podem ser encaixadas nas categorias de “desenho” e “gravura”, criadas por meio de um traço orgânico e linear. Os traços são, por vezes, associados às estéticas regionalistas da xilogravura e do movimento armorial, mas, levando em consideração o período histórico em que os livros foram desenvolvidos, eles são mais bem aproximados a uma tradição figurativa do modernismo vigente na época, sobretudo em terras brasileiras, com desenvolvimento de gravuras em composições com temas geométricos, traços realistas estilizados e utilização de cores chapadas no fundo.

Por último, a **composição gráfica** é a dimensão do pensamento gráfico que engloba a organização e apresentação de todos os elementos visuais no espaço das capas, numa confluência entre as duas primeiras dimensões (seleção temática e forma estética). No contexto das capas ilustradas da primeira metade do século XX, essa perspectiva mescla, de acordo com Cavalcante (2020), as práticas da ilustração e do design para criação do efeito estético desejado.

Para tanto, são pensados o uso de cores, a escolha tipográfica e o equilíbrio de formas geométricas de acordo com os princípios básicos da comunicação visual para realizar a disposição de todos esses elementos na página, em conjunto com as ilustrações.

Mesmo fora do período de reconhecimento da disciplina e da prática do design gráfico em terras brasileiras, é possível observar que a apresentação gráfica das capas analisadas segue princípios fundamentais da composição visual, descritas por Dondis (2007) e Lupton e Phillips (2014), como as noções de equilíbrio, atração e agrupamento, entre outros. Essa articulação é construída na obra rosiana a partir da disposição de diferentes cenas/ícones “espalhados” pela capa, cujo fundo, geralmente de cor uniforme, é o suporte unificador/delimitador entre elas, que, compondo um mesmo quadro, passam a relacionar-se individualmente com o todo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS





## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O barco avança sem destino.  
As noites, os dias. O barco avança sem destino.  
O oceano é infinito.  
José Luís Peixoto<sup>53</sup>*

Esta investigação teve origem e motivação no movimento de tracejar. O preencher a superfície da página com os traços guiados e construídos em torno de uma ideia, um pensamento. Ao enveredar esses trajetos instáveis, como se sugere já no primeiro capítulo, a pesquisa percorreu desenhos, motivos, traços, imaginários e formas gráficas do espaço formado pelas capas da obra de Guimarães Rosa, mesclando saberes da comunicação, da estética, da literatura, do design e da ilustração (artes visuais).

Ao final dessa aventura acadêmica proporcionada pelos livros do escritor mineiro, é necessário elencar, não conclusões definitivas, fixas ou encerradas em si mesmas, mas sim algumas perspectivas e considerações gerais. Assim, esta ação implica, mais do que no encerramento deste ciclo investigativo, na formulação de outro movimento de abertura da pesquisa para novas possibilidades de abordagens e diálogos futuros.

O percurso empreendido até aqui foi guiado, sobretudo, pelo objetivo de entender o papel desempenhado pelos desenhos, sobretudo de Poty Lazzarotto e Luís Jardim, no âmbito do livro rosiano, enquanto forma comunicacional e de expressão gráfica do pensamento literário construído por Guimarães Rosa. Partiu-se, dessa maneira, da premissa de que o escritor imprimiu uma forte marca autoral nos paratextos iconográficos de sua obra, participando ativamente da criação de traços e imagens, controlando, sugerindo, alterado e, algumas vezes, até esboçando os motivos para as capas.

O resultado do trabalho conjunto entre ilustradores e escritor foram publicações com grande expressão imagética e gráfica, cujos elementos puderam ser relacionados como participantes de uma lógica de comunicação visual imbricada na forma do livro rosiano, mas que, como vimos, não é devidamente explorada pelo estado da arte do autor por conta da

---

<sup>53</sup> De *A criança em ruínas* (2017).

cristalização de um “rótulo” que associa a apresentação estética de sua obra a um grafismo acadêmico e regionalista.

Com o avanço da investigação, esse “lugar-comum” se comprovou verdadeiro somente em partes, já que, ao mesmo tempo em que os livros aderem ao discurso que remete ao mundo sertanejo, também, na sua dimensão visual, foram encontrados elementos que exploram e evidenciam, para além dessa, outras dinâmicas de construção de sentidos dentro da estrutura formal e gráfica das publicações rosianas enquanto objetos de arte influenciados, ainda, pelo seu contexto histórico – ou seja, pela estética modernista brasileira nos anos finais da primeira metade do século XX.

De modo a entender melhor essa configuração ambígua, recorreu-se, primeiramente, às premissas do *pensamento expresso em superfície*, à discussão sobre estudos imagéticos, ao *pensamento gráfico* e ao entendimento sobre o que é o livro enquanto dispositivo, objeto e artefato, com Flusser (2007), Laseau (1997), Mitchell (2015; 2009), Hansen (2019) e outros teóricos de diferentes áreas, em uma perspectiva multidisciplinar.

Ao mesmo tempo, a discussão elaborada por Clara Rowland (2011a; 2011b) especificamente sobre a forma do livro rosiano, serviu tanto como inspiração quanto como suporte de abertura teórica, para o primeiro capítulo, e analítica, para o terceiro capítulo da dissertação. Nesses trabalhos, a autora indica as ilustrações como possíveis participantes do que pode ser entendido como uma *comunicação resistente* característica das publicações de Guimarães Rosa – sobretudo em *Tutaméia* e os símbolos que “encerram” alguns de seus contos –, cuja forma é próxima do *livro recessivo*, que oferece *resistência* a si mesmo, descrito por Barthes (1976).

No espaço das capas, foi observado a adoção dessa mesma postura de *recao*, *demora* e *instabilidade* (referencial, sobretudo) do livro à sua própria estrutura, na medida em que a sua “moldura”, ou limiar gráfico, é preenchida e articulada *pelo* e *para* o jogo figurativo entre diferentes cenas que mesclam referências geográficas, narrativas, icônicas e simbólicas, se misturando e coexistindo em um só “quadro”.

Esse “quadro” geral funciona, então, tanto no sentido habitual desse espaço (de síntese da identidade visual e apresentação estética e temática da obra, com seleção de temas, cenas e/ou passagens importantes para o primeiro contato do leitor com o conteúdo, agindo como “janelas” ou “portas” para o interior do objeto) quanto numa lógica que “embaça” essas mesmas funcionalidades, uma vez que mistura uma quantidade diversa de referências, citações ou menções ao interior do livro e as mescla com o âmbito simbólico, numa espécie de convite à

“brincadeira” com o autor e seus enigmas, que podem, por sua vez, lançar o leitor em mais uma dimensão imersiva ou interpretativa do livro.

Deste modo, a título de conclusão, pode-se induzir, verificar e chamar tal postura de *imagens recessivas* ou de *imagens resistentes*, uma vez que elas também retardam a comunicação, as informações e o entendimento, no âmbito específico das capas e contracapas ilustradas como peritextos editoriais.

As relações entre desenho e design nas publicações editoriais puderam ser discutidas à luz dos estudos sobre a ilustração literária, enquanto tradução, iluminação e interpretação do conteúdo narrativo, com o suporte de autores referência, como Nikolajeva e Scott (2011), e outras que abordam as diferentes perspectivas sobre os traços presentes no livro, como a de Cavalcante (2010). Essa etapa do trabalho possibilitou a identificação de categorias essenciais para classificação e abordagem voltada, principalmente, para os desenhos de Poty e Luís Jardim. Tais perspectivas foram enriquecidas e colocadas em diálogo com a investigação das influências históricas e com o levantamento e esquematização das informações e materiais ligados aos processos de criação dos livros, assim como de outros procedimentos criativos do autor e de seus principais ilustradores.

Os arquivos encontrados em acervo e coletados em outros trabalhos mostraram não só o controle editorial de Guimarães Rosa, mas também uma dimensão de *pensamento gráfico* e *imagético* muito presente no processo criativo do autor, que desenhava, rascunhava e construía gráficos durante a fase de planejamento de suas histórias, livros e até mesmo traduções.

Os rastros da construção desse pensamento, definido por Laseau (1997) como a esquematização de imagens e projetos mentais por meio dos traços e desenhos no papel, foram localizados em muitos documentos que integram o arquivo do escritor, tanto com a acumulação de imagens quanto com esboços de ideias, diagramas, gráficos e até rascunhos de capas feitas pelo autor. Alguns desses arquivos foram fundamentais para a compreensão construída sobre as capas analisadas. É necessário apontar a necessidade de aprofundamento na investigação dessa prática de Guimarães Rosa, que deve ser melhor apreendida a partir de um contato cuidadoso com o seu acervo.

Sobre o último movimento de pesquisa mencionado, de entender o processo de edição dos livros, é importante destacar sua importante contribuição para as investigações na área, uma vez que essa espécie de “historiografia” da obra de Guimarães Rosa se encontrava, até então, dispersa entre os incontáveis trabalhos já realizados, como foi constatado no levantamento documental e bibliográfico desta dissertação.

Aqui não se esgotam, no entanto, todos os aspectos dessa abordagem, uma vez que o acesso a acervos (de JGR, dos ilustradores e da editora) foi suspenso por conta da pandemia e a pesquisa documental não pode ser plenamente desenvolvida. Dessa maneira, fica o convite para que pesquisas futuras percorram esses arquivos e localizem mais materiais que tratem sobre o processo de criação dessas ilustrações e capas, reconstruindo a dimensão imagética da vida do autor sob perspectivas que não puderam ser abordadas ou aprofundadas nesta investigação, como a relação do autor com a arte e outros artistas plásticos, à exemplo dos pintores Cícero Dias e Carlos Chambelland, assim como mais detalhes do trabalho realizado pela parceria entre Rosa, Poty e Jardim.

Mesmo com essa dificuldade, a reunião de boa parte do material já divulgado sobre o assunto e os dados oriundos da visita exploratória ao arquivo JGR (IEB-USP) mostraram caminhos possíveis para o desenvolvimento da pesquisa e da maior parte dos objetivos iniciais pensados para este trabalho.

Dessa forma, a partir da confluência da construção teórica, dos levantamentos históricos e documentais e da descrição e análise das capas, foi possível identificar três principais dimensões do *pensamento gráfico* nas capas dos livros de Guimarães Rosa:

- i. *Seleção temática*: caracterizada pela escolha, realizada pelo autor, de cenas e personagens (animais e humanos) dos contos, novelas e romance para figurarem nas capas. Essa dimensão é caracterizada pela intervenção do escritor na criação dos desenhos, com pedidos pontuais e gerais, assim como elaboração de esboços para as ilustrações. As figuras selecionadas com maior frequência apontam para o tema sertanejo: o vaqueiro/cavaleiro, boi. Mas há também a inserção, na maioria das vezes sem qualquer explicação, de símbolos e cenas alegóricas/metafóricas (a lemniscata, motivos egípcios, figuras monstruosas ou sobrenaturais etc.);
- ii. *Forma estética*: diz respeito à forma e estilo das ilustrações, que, em sua maioria, remetem a um traço orgânico e linear e é, por vezes, associado a estéticas regionalistas (como a xilogravura e o movimento armorial). Os traços são ligados à tradição figurativa do modernismo vigente na época, com desenvolvimento de gravuras de traços realistas estilizados;
- iii. *Composição gráfica*: englobando a organização e apresentação dos elementos visuais no espaço das capas, numa perspectiva que mescla ilustração e design para elaboração do efeito estético geral desejado. Diz respeito ao uso de cores,

formas e à disposição de todos esses elementos na página, em conjunto com as ilustrações. A apresentação gráfica das capas analisadas, em síntese, é construída a partir da disposição de diferentes cenas/ícones lado a lado na capa, cujo fundo, geralmente de cor uniforme, é o suporte unificador/delimitador entre elas.

De maneira geral, observou-se, ainda, uma proximidade maior entre os projetos visuais nas capas dos dois primeiros livros, *Sagarana* e *Corpo de baile* de Poty, e nos dois últimos, *Primeiras estórias* e *Tutaméia* de Luís Jardim – uma vez que os dois primeiros mostram formas de disposição gráfica e apresentação das ilustrações em forma de “janelas” em um jogo de “mostrar e esconder” e, os dois últimos, como figurinhas ou cartas espalhadas sobre uma superfície. O *Grande Sertão: Veredas*, por sua vez, apresenta em um só tempo, características das duas extremidades analisadas, se colocando, curiosamente, no meio do caminho, no *entre* de duas identidades gráficas mais próximas. Nele, o único romance do autor, há tanto a disposição múltipla de “figurinhas” e formas geométricas quanto a dinâmica de encobrimento (sem contar a disposição tipográfica totalmente fora dos padrões dos demais livros e da própria editora). Tal diferença pode ser uma indicação da influência da forma narrativa na materialidade gráfica do livro, mostrando a dinâmica diferenciada do trabalho gráfico na construção da unidade de livros com poucos contos longos, muitos contos curtos e o romance.

Mesmo que este trabalho tenha se proposto a uma *demora no pensamento*, como sugere Guimarães Rosa<sup>54</sup>, as limitações de tempo, espaço e fontes de pesquisas deixam, além da questão dos arquivos já mencionada aqui, uma série de lacunas a serem melhor desenvolvidas e preenchidas em outras oportunidades.

Por conta dessas mesmas limitações, foram analisadas somente as capas e contracapas das edições que formam o *corpus* de pesquisa, mas nesses livros existem uma série de outras ilustrações que poderiam ser relacionadas de diferentes formas *com e a partir* da construção do livro – desde a coincidência, ou não, com o caráter *recessivo* das publicações, até suas relações com o espaço gráfico, com o conteúdo narrativo e ainda outros espaços paratextuais.

Nesse sentido, apesar de terem sido abordadas nesse estudo, é importante apontar a necessidade do desenvolvimento de uma pesquisa minuciosa e focada apenas nas orelhas dos livros rosianos. De acordo com o levantamento bibliográfico, as orelhas são uma novidade gráfica da época e a sua utilização criativa foi uma marca de inovação editorial da José Olympio,

---

<sup>54</sup> Em trecho de entrevista a Lorenz (1994, p. 44): “Temos de aprender outra vez a dedicar muito tempo a um pensamento; daí seriam escritos livros melhores. Os livros nascem, quando a pessoa pensa; o ato de escrever já é a técnica e a alegria do jogo com as palavras”.

com grande destaque para as publicações de Guimarães Rosa. Em *Corpo de baile*, esse espaço foi usado para apresentação de Poty como novo ilustrador da “Casa”; na primeira edição de *Grande Sertão: Veredas*, elas foram ocupadas por um texto do próprio JGR para publicizar o recém-lançado *Corpo de baile* e, a partir da edição de 1958, passaram a apresentar os mapas ilustrados que perturbaram a noção material e interpretativa de livro em novas dimensões; por fim, as orelhas com índices ilustrados de *Primeiras histórias*, que, de acordo com o estado da arte do autor, apontam para uma camada esotérica, utilizando-se de uma fórmula gráfica que remete a enigmas, tirinhas e/ou histórias em quadrinhos.

Há, ainda, outras publicações que não fizeram parte da análise desenvolvida aqui, como as terceiras edições de *Corpo de baile* (*Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá*, *no Pinhém* e *Noites do Sertão*), as primeiras edições de *Sagarana* e as edições póstumas, como *Estas histórias* e *Ave palavra*. A questão das publicações realizadas depois da morte de Guimarães Rosa pode ser abordada pelo viés comparativo entre as construções de cada livro com e/ou sem a intervenção do autor, que chegou a utilizar de recursos de acentuação e pontuação para intervir na mancha gráfica das publicações, influenciando na imagem da página, conforme descrito por Valéry (2002) ao falar sobre a outra forma de ler o livro.

Por fim, é importante destacar que a abordagem da ilustração e a apresentação visual da obra rosiana mostrou algumas das possibilidades em explorar a construção do pensamento por meio de imagens na literatura, abrindo novos horizontes de pesquisa no âmbito da comunicação em diálogo com as artes e o design.

A contribuição empreendida por esta pesquisa é uma provocação e um convite ao diálogo sobre a estética e a forma gráfica de publicações literárias, com ênfase no trabalho minucioso e cuidadoso de Guimarães Rosa com a dimensão do livro em sua obra, que, a partir da sua inscrição autoral em toda a estrutura desse objeto, complexificou a pergunta sobre “o que é um livro?” – ou, pelo menos, forneceu outras vias para tratar dessa questão.



## REFERÊNCIAS

A DESCOBERTA DE ROSA. **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 23 de novembro de 1968.

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Trad. Andrea Santurbano; Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

\_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapeco, SC: Argos, 2009.

ALBERGARIA, Consuelo. **Bruxo da linguagem no Grande Sertão**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

ALMEIDA, Diana Silveira de. A interpretação de imagem na história da arte: questões de método. *Ícone*: revista brasileira de história da arte. Rio Grande do Sul, v. 1, n. 1, p. 80-91, 2015.

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**: princípios técnicos de editoração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL — Instituto Nacional do Livro, 1986.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. Trad. Ivonne Teresinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

AZEVEDO, Ricardo. Pensando em ilustrações de livros. Em:  
<http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Pensando-em-ilustracoes.pdf>.  
 Acesso em: 05 de junho de 2021.

BAIÃO, Lívia de Sá. **Do “desejo de escrever” à “escritura”**: o percurso de João Guimarães Rosa. 2020. 228 f. Tese (Doutorado). Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. **A carta, o abismo, o beijo**: os ambientes de imagens entre o artístico e o mediático. São Paulo: Paulus, 2018.

BARBIER, Frederic. **História do livro**. São Paulo: Paulistana, 2008.

BARROS, Frederico Machado de. **Cantiga de longe**: o movimento armorial e a proposta de uma música de concerto brasileira. 2006. 110 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance II: a obra como vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

\_\_\_\_\_. **La préparation du roman** : cours au Collège de France 1978-79 et 1979-80. Paris: Éditions du seuil, 2015.

\_\_\_\_\_. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Lisboa: Edições 70, 1976.

BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2004.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 47 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUENO, Luís. **Capas de Santa Rosa**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

CAMARA, Airton Lugarinho de Lima. **No mundo dos livros**. Brasília: Universa, 2005.

CAMPOFIORITO, Quirino. Os ilustradores de Joaquim. **Joaquim: Revista Mensal de Arte**, n.º 10, mai. 1947. In: FOGAGNOLI, Conrado Augusto Barbosa. **Entre texto e imagem: um estudo sobre as ilustrações de Sagarana**. 2012. 178 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. 4 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. **O homem dos avessos**. In.: CANDIDO, Antonio. Tese e antítese. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARDOSO, Rafael. O início do design de livros no Brasil. In: CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAROLLO, Cassiana. **Poty e o livro**. Curitiba: Museu de Arte do Paraná, 1997.

CARVALHO, Ana Isabel Silva. **A capa de livro: o objecto, o contexto, o processo**. 2008. 98 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. Porto, 2008.

CARVALHO, Rhaysa Novakoski; FREITAS, Gabriela Pereira de. Imagens de um devir-animal: entre literatura e ilustração no conto “Conversa de bois”, de Guimarães Rosa. **Revista Mídia e Cotidiano**, v. 15, n. 2, p. 75-98, 18 maio 2021.

CASTRO, Dácio Antônio de. **Primeiras estórias**: roteiro de leitura. São Paulo: Ática, 1993.

CASTRO, Gustavo de; DRAVET, Florence. **Comunicação e poesia**: itinerários do aberto e da transparência. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

CASTRO, Vicky Temóteo Nóbrega de. **A escrita por imagens**: as ilustrações literárias de Poty Lazzarotto para *Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa. 2017. 126 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2017.

CAVALCANTE, Nathalia Chehab de Sá. **Ilustração**: uma prática passível de teorização. 2010. 285 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Design do Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

\_\_\_\_\_. **A mão do autor e a mente do editor**. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2019.

COELHO, Frederico; BAIÃO, Lívia. Guimarães Rosa curador de Guimarães Rosa. **Polifonia**. Cuiabá – MT, v. 25, n. 40.1, p. 28-41, set./dez., 2018.

COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de Viator, **Cadernos de Literatura Brasileira**, Instituto Moreira Salles, n. 20-21, p. 10-58, 2006.

COUTO, Daniela Martins Barbosa. Ilustrações e intertextualidade: o sertão em fluidas travessias. **Policromias**. Ano II, p. 124-137, Junho, 2017.

COVIZZI, Lenira. *Grande Sertão: veredas*, no Brasil, em dias de época. In: VEREDAS DE ROSA II. **Anais** do II Seminário Internacional João Guimarães Rosa. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003. p. 402-408.

DENSER, Maria Teresa. **O pensamento gráfico no cinema**: a construção e a representação da imagem cinematográfica. 2008. 184 f. Tese (Doutorado). Programa de Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Memórias de cego**: o auto-retrato e outras ruínas. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. Trad. Márcia Arbex; Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DUARTE, Thais P. P. Jerônimo. Decifrando imagens: reflexões sobre percepção e visualidade à luz da fenomenologia. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO E IMAGEM, Londrina, 2014. *Anais...* Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2014.

FAGUNDES, Bruno Flávio Lontra. Palavra e ilustração, texto e livro: a contemporaneidade de Guimarães Rosa. **Ipotesi**. Juiz de Fora, v. 7, n. 2. p. 79-94, jul./dez. 2003.

\_\_\_\_\_. **Entre arte e interpretação**: figurações do Brasil na literatura de João Guimarães Rosa (1945-1967). 2010. 307 f. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.

FARIA JÚNIOR, Walmir José Braga de. **Poty Lazzarotto**: contextos, sociabilidade e produção artística. 2016. 225 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

FERREIRA, Clodo (org.). **J. Borges por J. Borges**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do *design* e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOGAGNOLI, Conrado Augusto Barbosa. **Entre texto e imagem**: um estudo sobre as ilustrações de Sagarana. 2012. 178 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

FRASCARA, Jorge. **El diseño de comunicación**. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2006.

- FREYRE, Gilberto. O livro belo. **Diário de Pernambuco**. Recife, n. 242, ano 100, 18 de outubro de 1925, p. 1. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033\\_10&pagfis=15986](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_10&pagfis=15986). Acesso em 26 de junho de 2021.
- GALVÃO, Walnice; COSTA, Ana Luiza Martins. **Cadernos de Literatura Brasileira**: João Guimarães Rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006.
- GAMA, Mônica. O processo de criação de um livro: o arquivo da editora José Olympio. **Manuscrita**: Revista de Crítica Genética, São Paulo, n. 31, p. 27-42, 2016.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- ESCRITORES e livros. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 4 de janeiro de 1956. 1º Caderno, p. 10.
- GUIMARÃES, Carolina Serra Azul. **Guimarães Rosa e o primeiro modernismo**: uma leitura de *Sagarana*. 2014. 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.
- HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: sua história. Trad. Maria Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- HANSEN, João Adolfo. **O que é um livro?** Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.
- HERNÁNDEZ, Maria Herminia Oliveira; LINS, Eugênio de Ávila (org.). **Iconografia**: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design. Salvador: EDUFBA, 2016.
- HOISEL, Evelina. Cartografias do sertão rosiano. **Léguas e meia**: Revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana: UEFS, A. 13, n. 6, 2014, p. 96-108.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**: e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LASEAU, Paul. **Graphic thinking for architects and designers**. New York: John Wiley & Sons, Inc., 1997.
- LIMA, Edna Lúcia Cunha; FERREIRO, Márcia Christina. Santa Rosa: um designer a serviço da literatura. In: CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

- LIMA, Raul de. Gravuras e Ilustrações. **Movimento Literário**. S.l. 1949.
- LIMA, Sônia Maria van Dijck (org.). **Ascedino Leite entrevista Guimarães Rosa**. 2. ed. João Pessoa: Editora Universitária, 2000.
- LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo : SESI-SP, 2018.
- LOBATO, Monteiro. Lobato, editor revolucionário. **Leitura: crítica e informação bibliográfica**. Rio de Janeiro, n. 10, p. 13 e 32, setembro de 1943.
- LORENZ, Günter. **Diálogo com Guimarães Rosa**. In: ROSA, João Guimarães. Ficção completa. vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MACHADO, Ubiratan. **História das livrarias cariocas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2012.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MELO, Chico Homem de (org.). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MENDES, André. **Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa: um estudo sobre as relações expressivas e retóricas entre imagem e texto**. 2008. 200 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- MITCHELL, W. J. T. **O que as imagens realmente querem?** In: ALLOA, Emmanuel (org.). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual**. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

- MORAIS, Alessandra Fonseca de. **No jardim de Rosa, o serpentear de imagens e palavras**: estudo para o livro Primeiras estórias. 2018. 98 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2018.
- MORIN, Edgar. **Sobre a estética**. Trad. Edgar Assis de Carvalho; Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Pró-saber, 2017.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NUNES, Fabrício Vaz. **A ilustração literária de Poty**. 2015. 2 v. 709 f. Tese (Doutorado) – Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2015.
- PAIXÃO, Fernando. **Momentos do livro no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- PAULINO, Sibebe; SOETHE, Paulo Astor. Artes visuais e paisagem em Guimarães Rosa. **Revista Letras**. Curitiba, n. 67, p. 41-53, set./dez., 2005.
- PEREIRA, José Mario (Org.) **José Olympio – O editor e sua Casa**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008a.
- PEREIRA, Nilce Maria. **Traduzindo com imagens**: a imagem como reescritura, a ilustração como tradução. 2008. 165 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008b.
- PRANCHETA: Corpo de baile. Apresentação do Ilustrador. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 02.04.1956.
- RAMICELLI, Maria Eulália. A biblioteca literária anglófona de Guimarães Rosa. In: IX CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, São Paulo, 2008. *Anais*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.
- ROSA, João Guimarães. **Corpo de baile**. vol. 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- \_\_\_\_\_. **Grande Sertão: Veredas**. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

- \_\_\_\_\_. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- \_\_\_\_\_. **No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de baile)**. 13. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- \_\_\_\_\_. [Carta] 25 de maio de 1958, Rio de Janeiro [para] ROSA, Florduardo Pinto, [sem local]. 2f. Correspondência familiar.
- \_\_\_\_\_. **Sagarana**. 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1958.
- \_\_\_\_\_. **Sagarana**. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa a Paulo Dantas**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Tutaméia – terceiras estórias**. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.
- ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- ROWLAND, Clara. Mapa em movimento: a cartografia instável de Guimarães Rosa. In: LOURENÇO, António Apolinário; SILVESTRE, Osvaldo Manuel (org.). **Literatura, espaço, cartografias**. Coimbra: CLP-FLUC, 2011a.
- \_\_\_\_\_. **A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa**. Campinas: Editora Unicamp, 2011b.
- SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: história teórica do *pictorial/iconic/visual turn* e suas implicações para as humanidades. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, Nova Série, vol. 27, p. 1-51, 2019.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. **Léguas e meia – Revista de literatura e diversidade cultural**. Feira de Santana, UEFS, n. 1, 2002, p. 20-34.
- SEEMANN, Jörn. Entre mapas e narrativas: reflexões sobre as cartografias da literatura, a literatura da cartografia e a ordem das coisas. **Revista Ra'e Ga**. Curitiba, v. 30, p. 85-105, abril. 2014.

SILVA, Gustavo Castro. Aspectos do imaginário e da comunicação em Grande Sertão: Veredas. **Intexto**. Porto Alegre, UFGRS, n. 40, p. 96-113, set./dez. 2017.

SILVA, Orlando da. **Poty – o artista gráfico**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1980.

SOARES, Lucila. **Rua do Ouvidor 110: uma história da Livraria José Olympio**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

SPERBER, Suzi Frankl. **Signo e sentimento**. São Paulo: Ática, 1982.

SYLVESTER, David. **Entrevista com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

UTÉZA, Francis. **João Guimarães Rosa: metafísica do Grande Sertão**. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

VALÉRY, Paul. As duas virtudes de um livro. Trad. Dorothée de Bruchard. **Suplemento diário de Minas Gerais**. n. 88, outubro de 2002., p. 30-31.

VÁRIOS AUTORES. **Em memória de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

VERÍSSIMO, Bruno Pereira. **O design de Luís Jardim: ilustrações e artes gráficas para a imprensa periódica pernambucana do começo do século XX**. 2020. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2020.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. **J. Guimarães Rosa - correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís**. Araraquara, 1993. Dissertação (Mestrado em Letras) - Curso de Pósgraduação em Letras, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.

VIEIRA, Padre Antônio. **Sermões do Padre Antônio Vieira da Companhia de Jesus, Pregador de Sua Majestade**. Lisboa: Oficina de Valentim da Costa Deslandes; Lisboa: Oficina de João da Costa; Lisboa: Oficina de António Craesbeeck de Melo; Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes; Lisboa: Oficina de Manuel da Silva, 1679. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=134822>. Acesso em 01 de maio de 2021.

VIGGIANO, Alan. **Itinerário de Riobaldo Tatarana**. Belo Horizonte/Brasília: Ed. Comunicação/INL, 1974.

## ANEXOS

**Anexo 1:** Tabela com levantamento de arquivos com/sobre desenhos, ilustrações e capas. Baseado em anotações realizadas durante a pesquisa exploratória ao IEB-USP, entre os dias 13 e 15 de janeiro de 2020.

CATEGORIA	CÓDIGO	DESCRIÇÃO
Desenhos/ilustrações	JGR-AE-034	Desenho de três gatos
	JGR-ANO-021	Carinhas com letras
	JGR-ANO-026	Desenho a lápis com telefone (16/09/1936)
	JGR-ANO-027	Desenho murtinho e vários
	JGR-ANO-036	Desenho retratando Myrna Loy (eeuu) (de A.D. Tavares Bastos/1949)
	JGR-CT-03,090	Desenhos e explicações sobre contos de Sagarana (de JGR a Harriet de Onís, 1969)
	JGR-CT-04,44	Carta de JGR a Meyer - Clason, com desenho de cabeça de boi (1965)
	JGR-EO-01,01 -049	Cotas biográficas + notas de elmos / 1940 (?), Hamburgo
	JGR-EO-02,01 -002	Judeus, santa Teresa de Ávila / anotações e desenhos)
	JGR-LAZ-053	Desenho: tomeio triangular com desenhos
	JGR-M-09,03	Índice estas estórias
	JGR-M-09,23	Desenho de Rosa p/ conto burrinho “Estas Estórias”
	JGR-M-17,22	Desenho “fora da comarca”
	JGR-M-17,27	Desenho mapa (p/texto ficcional não identificado)
	JGR-R22-58	Desenho comarca
	JGR-RT-16d,02	Desenho de Oswaldo Goeldi
	JGR-RT-16d, 03 JGR-RT-16d, 04 JGR-RT-16d, 05	Desenho de Oswaldo Goeldi 2 - vários
	JGR-RT-16d, 06	Aquarela de Anísio Medeiros
	JGR-RT-17,38	Typical portuguese provincial scene
	JGR-Z-01,010	Recorte com bois de Crali
	JGR-Z-01,025	Desenho / recorte de três ratos andando sobre folhas soltas de S.Fausi / França (não consultei a gora)
	JGR-Z-01,026	Recorte desenhos descrevendo pouso de flamingos
	JGR-M-12,23C	Prova tipográfica texto “pé duro”
	JGR-M-23,05	Orelhas corpo de baile (com manuscrito do autor)
	JGR-PA-12,05	de Katzen Deutt
	JGR-PA-12,06	
	JGR-PA-12,07	Sauvé pars sa mère
	JGR-PA-12,08	Nome do gato e o brotinho
	JGR-PA-12,09	Images du monde
	JGR-PA-12,10	The reluctant tortoise, 1949
	JGR-PA-12,11	Collegiate cat
	JGR-PA-12,12	Pussin boots, cats foods
	JGR-PA-12,13	Vavo, creme
	JGR-PA-12,15	Thierformen das tropischen américa
	JGR-PA-12,16	Animais tropicais
	JGR-PA-12,17	Animais tropicais – aves
	JGR-PA-12,18	Animais j. zool do Rio
	JGR-PA-12,19	Animais j. zool Brasília
	JGR-PA-12,20	Cenas brasileiras
	JGR-PA-12,21	Rio
	JGR-PA-12,22	RJ
	JGR-PA-12,23	
JGR-PA-12,24	Speaking of pictures	

JGR-PA-15,07	Weisser crund im schnee / Franz Marc
JGR-R02,002	Contracapa Sagarana, 1942
JGR-RO7,050	Foto colorida de pássaro
JGR-RT-16d,07	Ilustração de gato (NV)
JGR-RT-16d,08	Ilma Correa e gatos
JGR-RT-16d,09	Perette souplese de est
JGR-RT-16d,10	Arara e gato no jardim
JGR-RT-16d,11	Khristine Miller fantasia da de gato
JGR-RT-16d,13	Gatos alimentando-se
JGR-RT-16d,14	Gatos segurando mão
JGR-RT-16d,15	Gatos
JGR-RT-16d,16	Gatos
JGR-RT-16d,17	Gatos
JGR-RT-16d,18	Gatos
JGR-RT-16d,19	Gatos
JGR-RT-17.14	Brasil / aquário
JGR-RT-17.17	Fazenda externa
JGR-RT-17.23	Mon. ao burro descon.
JGR-RT-17.24	No curral
JGR-RT-17.25	O gato e a vaca
JGR-RT-17.26	Desenhos de Plattner
JGR-RT-17.27	Maia prob. Vaca
JGR-RT-17.28	Rodeio
JGR-RT-17.29	El buey
JGR-RT-17.40	29 prêmios /1955
JGR-RT-17.41	Fohlen
JGR-RT-17.42	pg. de revista
JGR-RT-17.46	Gado marajó
JGR-RT-17.47	Criação de gado
JGR-RT-17.48	Criação de gado 2
JGR-RT-17.49	
JGR-RT-17.50	Exp. Jaqueri
JGR-RT-17.51	
JGR-RT-17.52	Rep. desenho Han Shanq
JGR-RT-17.53	Quadro Villaseñor
JGR-RT-17.54	
JGR-RT-17.55	
JGR-RT-17.56	
JGR-RT-17.57	
JGR-RT-18,37	Antílope / carneiro / veado
JGR-RT-18,38	Camelos
JGR-RT-18,39	Girafas
JGR-RT-18,40	Pantera e seu criador
JGR-RT-18,41	Portinari sobre a terra israelita
JGR-RT-18,42	Tigre
JGR-RT-18,43	laure devolve
JGR-RT-18,44	Elefante
JGR-RT-18,48	Urso polar
JGR-RT-18,49	Orangotango
JGR-RT-18,52	Fotos animais
JGR-RT-19,19	Polvo
JGR-RT-19,21	Coruja
JGR-RT-19,22	Perus
JGR-RT-19,23	Peru
JGR-RT-19,29	
JGR-RT-20,02	Mulheres oriente
JGR-RT-20,03	das Wandemole bächlein
JGR-RT-20,04	Rep. pintura Maurice Utillo "le lapin agile", 1952

	JGR-RT-20,05	am. Indústria
	JGR-RT-20,07	Rep. "Hans en Gludi e Der Stalze"
	JGR-RT-20,08	Alto de Guilher. Tell
	JGR-RT-20,09	Folclore austríaco
	JGR-RT-20,10	Rep. Viena / Geórgia de Albuquerque
	JGR-RT-20,11	Escritores falam de sua terra
	JGR-RT-20,12	
	JGR-RT-23,010	f. bac. antiquário
	JGR-RT-23,011	Hamburgo após bombardeio
	JGR-RT-20,06	Grav. Jorge e Rudyard Kipling
	JGR-RT-EO-034	Manuscrito com desenho
<b>Mapas</b>	JGR-ARI-003	Mapa mun. Arinos-MG
	JGR-EO-031	Anotação com nomes de rios e outros / feito por Rosa
	JGR-M-18,15	Mapas, notas e desenhos - "As simples alvíssaras do soldado Arcângelo"
	JGR-PA-11,06	Mapa jardim zoológico do RJ
	JGS-SOU-058	Mapa/ carta geográfica da região de Carim
	JGR-M-18,40	Manuscrito "Rei de ouros, rei de espadas"
	JGR-SOU-008	Europa, América e África
	JGR-SOU-009	Estocolmo
	JGR-SOU-010	Nova Iorque
	JGR-SOU-011	Colômbia
<b>Capas</b>	JGR-M-18,11	Capa da publicação Short Stories, com desenho de estouro de boiada e anotações Rosa, 1951
	JGR-M-23,03	Possível capa Tutaméia, 1967
	JGR-M-23,04	Possível capa Sagarana, 1946 (???)
	JGR-PA-12,03	Capa rev.illustrated, 1949
	JGR-PA-12,04	Cap. rev. Constanze
	JGR-R11,01,01	Sagarana
	JGR-R11,02,01	Corpo de Baile
	JGR-R16,01,01	Cap. e prop. Buriti
JGR-R16,02,01	Cap. Nuits du Sertão	
<b>Estudos de composição</b>	JGR-EO-001	Vida de artista pior que de boia deiro
	JGR-EO-013	Manuscrito com desenho de casa
	JGR-EO-07,01	Manuscrito com desenho de máquina à vapor
	JGR-EO-18,04	O imperador / desenho de anotações sobre MG
	JGR-M-16,47	Paralelograma de forças
	JGR-M-16,49	Desenhos diversos
	JGR-M-17,03	Elefantes
	*JGR-EO-019	Notas grande excursão, 1945, MG
	*JGR-EO-021	Cabelos pretos
	JGR-EO-01,01	Europa, cidade, Alemanha, Itália
	JGR-EO-03,01(2)	Marimata
	JGR-EO-04,01	Animais, 1948 a 1959
	JGR-EO-08,01	Dante / Homero / La Fontaine / artes
	JGR-EO-11,01	Físico e mental / insetos, 1952 (???)
	JGR-EO-12,01	Saída, 1952 (???)
	JGR-EO-15,01	Riachinho sirimin
	JGR-EO-16,02	Ave Palavra, etc
	JGR-EO-18,02	Inéditos II
	JGR-EO-18,03	Inéditos III
	JGR-EO-04,02	Vocabulário zoo 1948 a 1950 (?)
	JGR-EO-05,01	Mar, rios, 194-?
	JGR-EO-07,02	Notas, espiritualidade e cultura / mitologia
	JGR-EO-08,02	Religião / cabala, 1957 (??)
	JGR-EO-09,02	Citações e notas sobre pedras e artes
	JGR-EO-11,02	Notas vida no campo
	JGR-EO-12,02	Notas e informação, boiadas e lugares geográficos

	JGR-EO-13,01	Notas online
	JGR-EO-14,01	Inf. Primeiras Estórias
	*JGR-EO-14,02	Inf. Tutaméia) p/depois*
	JGR-EO-19,02	Mar
	JGR-EO-023	Possível capa
	*-ENCARTE: JGR-ART-001	Atributo dos santos na representação artística