

Ana Cláudia Dias Rufino

Potyrana



Belo Horizonte
Fale/UFMG
2025

Ana Cláudia Dias Rufino

Potyрана:
O conto “O burrinho pedrês” na
edição ilustrada de *Sagarana*



Belo Horizonte
Fale/UFMG
2025

Diretora da Faculdade de Letras

Sueli Coelho

Vice-Diretor

Georg Otte

Coordenação editorial e administrativa

Emilia Mendes

Comissão editorial

Carolina Fenati

Elisa Amorim Vieira

Emilia Mendes

Maria Cândida Seabra

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

(Mangá Ilustração e Design Gráfico)

Preparação de originais

Beatriz Cristeli do Vale

Revisão

Amanda Carvalho

Fellipe Carneiro

Diagramação

Fellipe Carneiro

Revisão de provas

Ana Rafaela de Sena

Fellipe Carneiro

ISBN

978-85-7758-382-9 (digital)

978-85-7758-381-2 (impresso)

Endereço para correspondência

Labed – Laboratório de Edição

Fale/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627

1º andar

31270-901

Belo Horizonte/MG

e-mail: originais.labed@gmail.com

site: <https://labed-letras-ufmg.com.br/>

Instagram: @labed_ufmg

Sumário

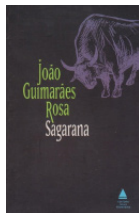
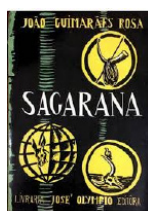
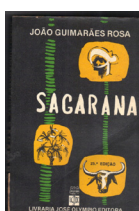
7	Introdução
15	Notas sobre a Xilogravura
25	Potyрана: vida e obra de um artista
31	Metodologia
43	Análise das imagens
69	Conclusão
71	Referências
75	Sobre a autora

*Que coisa é o livro? Que contém na sua frágil arquitetura
transparente? São palavras, apenas, ou é a nua exposição de
uma alma confidente? De que lenho brotou? Que nobre instinto
da prensa fez surgir essa obra de arte que vive junto a nós,
sente o que eu sinto e vai clareando o mundo em tôda parte?*

Carlos Drummond de Andrade

Introdução

Sagarana é o primeiro livro de contos de João Guimarães Rosa. Com uma história editorial de mais de setenta anos, estando em quatro diferentes casas editoras, não é de nos estranhar as transformações e as escolhas que diferentes profissionais empreenderam para criação deste objeto livro.



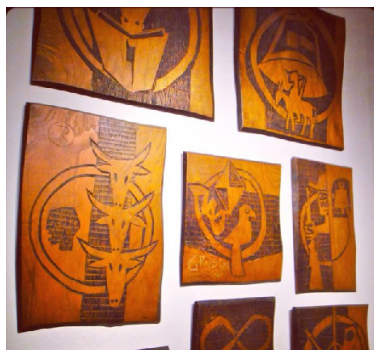
Capas de *Sagarana*.

Fonte: Da esquerda para a direita:

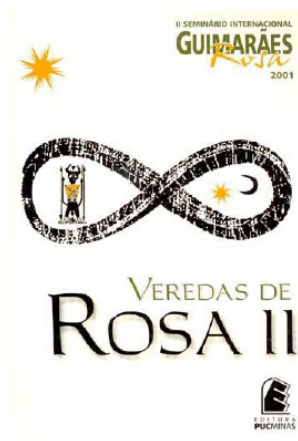
- a) Primeira edição, editora Universal, 1946.
- b) José Olympio, 1951.
- c) José Olympio, 1956.
- d) José Olympio, 1970.
- e) Editora Nova Fronteira, 1984.
- f) Editora Nova Fronteira, 1991.
- g) Editora Nova Fronteira, 2001.
- h) Editora Global, 2019.

De todas essas, pareceu-nos interessante pesquisar a edição de 1970. É curioso que, já fazendo parte do catálogo da Editora José Olympio, *Sagarana* passa a ser editado com ilustrações não só na capa, mas também em seu miolo. Mudando a concepção do texto, o livro passa a ser um livro ilustrado. O artista responsável pelas ilustrações foi Napoleon Potyguara Lazzarotto, mais conhecido como Poty Lazzarotto, ou simplesmente Poty.

A edição ilustrada será reimpressa até 1980, quando a obra de Guimarães deixa a editora José Olympio e passa a pertencer ao catálogo da editora Nova Fronteira. Existem variações dessas ilustrações nas múltiplas edições de *Sagarana*, ora são desenhos, ora são xilogravuras, falaremos mais sobre isso no decorrer deste texto. Porém, essas imagens contidas no livro, curiosamente, serão revisitadas em diferentes momentos e situações para se referir ao universo roseano. Dizemos isso, pois são essas ilustrações que: 1) hoje estão presentes no Museu Casa Guimarães Rosa em grandes painéis de madeira; 2) são retomadas ou serviram de base para criação de ilustrações de inúmeros panfletos de congressos e eventos sobre Rosa (não necessariamente envolvendo Poty, como podemos ver nos panfletos abaixo) e ainda 3) serviram de base para a criação da identidade visual do Museu Casa Guimarães Rosa.



Painéis em madeira expostos no Museu Casa Guimarães Rosa.
Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/es/ca/43/e5ca43b2a7423f650a-8cf691fd11c6fc.jpg>. Acesso em: 27 nov. 2024.



Panfletos do III Seminário Internacional Guimarães Rosa em 2001 realizado pela PUC Minas.
Fonte: <https://pictures.abebooks.com/inventory/md/md16032873838.jpg>. Acesso em: 27 nov. 2024.



Panfleto da XXIV
Semana Roseana
de 2012, realizada
em Cordisburgo-
MG.

Fonte: <https://pele-osso3.files.wordpress.com/2012/06/semana-roseana.jpg>. Acesso em: 27 nov. 2024.



Panfleto da XXI
Semana Roseana
de 2009, realizada
em Cordisburgo-
MG.

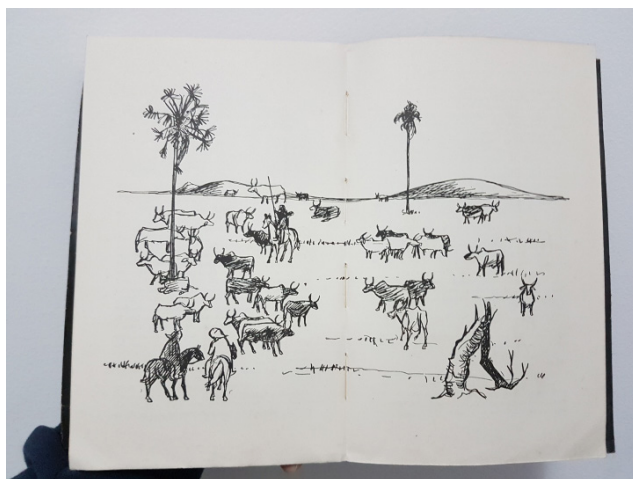
Fonte: <https://nham-buzim.files.wordpress.com/2009/07/convite-sr2009.jpg>. Acesso em: 27 nov. 2024.



Identidade visual
do Museu Casa
Guimarães Rosa.
Fonte: <http://www.eu-tresvezes.com/wp-content/uploads/2014/12/museu-casa-guimaraes.jpg>. Acesso em: 27 nov. 2024.

É interessante observar de que maneira as criações de Poty se casaram com o sertão roseano, sendo hoje representantes do mesmo, ainda que independentes de sua obra original (desvinculada do livro *Sagarana*), mas participando do universo de Guimarães Rosa, servindo de referência e lembrança desse mundo literário sertanejo. "Guimarães Rosa chegou a admitir que *Sagarana* devia era sim se chamar Potyrana"¹, reconhecendo o grande relacionamento entre as gravuras e o sertão literário criado por ele.

Poty ilustrou *Sagarana* a partir da quarta edição, lançada no ano de 1956, porém, as ilustrações só integraram a capa e a quarta capa da edição. Em 1958, em sua quinta edição, *Sagarana* foi impresso com ilustrações também no miolo. As imagens feitas em nanquim² ocupam toda a mancha da página ou aparecem em conjunto ao texto (imagens abaixo).



Página dupla
ilustrada de
Sagarana.

Fonte: ROSA, *Sagarana*
[1958], p. 366-367.

¹ LETRAS in.verso e re.verso. *A arte de ilustrar Guimarães Rosa por Poty*, não paginado.

² Os originais eram produzidos em nanquim através de pincel ou bico de pena, depois eram convertidos em matrizes de zinco para serem impressos nos livros.



Página ilustrada de

Sagarana.

Fonte: ROSA. *Sagarana*

[1958], p. 9.

Em 1970, já em sua sétima edição, as imagens feitas por Poty foram totalmente transformadas. O artista abandonou a técnica do nanquim e refez as ilustrações em xilogravura, tornando os traços mais bem marcados e “vetorizados” (imagens abaixo). Essas mesmas xilogravuras serão reproduzidas nas próximas edições do livro até os anos 1980.



Transformação do que nos sugere ser a mesma ilustração em nanquim (1958) e xilogravura (1970).
Fonte: ROSA. *Sagarana* [1958], p. 357; ROSA. *Sagarana* [1976], p. 316.

A partir dos anos 1980, as edições de *Sagarana* perderam as ilustrações e até nos dias atuais são impressas sem as mesmas. Em uma ou outra edição, encontramos uma vinheta, ou pequena ilustração, mas nada comparado ao que fez a Casa José Olympio naquela época, ilustrando grande número de páginas ou ocupando toda a mancha de página com imagens³.

³ Não conseguimos encontrar informações se a motivação para retirar as imagens de Poty dos livros se deu por interesse da própria Editora Nova Fronteira, da família de Rosa ou simplesmente por não terem conseguido autorização dos direitos autorais sobre as imagens.

A Livraria José Olympio Editora foi uma das mais importantes marcas editoriais do Brasil durante a primeira metade do século XX.

Um dos endereços mais agitados do Rio de Janeiro nos anos 1930 e 1940 era a rua do Ouvidor, 110. Ali, onde funcionava a Livraria José Olympio, reunia-se, especialmente aos sábados, aquela que seria considerada a nata da literatura brasileira: autores como José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz e Marques Rebelo, entre vários outros. O ponto em comum entre todos era a amizade e o reconhecimento que compartilhavam com o paulista José Olympio (1902-1990), cuja editora, batizada com seu nome, foi a responsável pela força da produção literária do país⁴.

De acordo com Castro, a José Olympio lançou “4.850 edições, 1.743 obras nacionais, 543 obras estrangeiras, 905 autores brasileiros e 446 escritores estrangeiros”⁵. A “Casa” (como a editora era conhecida por seus frequentadores) marcou o mercado gráfico brasileiro, já que o cuidado editorial prezava o encontro entre a imagem e o texto, ressaltando a importância do design na criação de livros. Dado que pode ser comprovado pela nota inserida na orelha do livro *Corpo de baile* e que reproduzimos na citação a seguir. O espaço foi usado de forma inovadora não para apresentar o autor, ou a obra, como comumente se faz nas orelhas, mas para apresentar o ilustrador – Poty Lazzarotto. Com isso, o texto se tornou um importante dado para compreendermos o trabalho da editora e o processo de criação de seus livros.

Na história de um livro, há pelo menos cinco figuras indispensáveis, que somam esforços para que as palavras apareçam no papel ordenadas diante do leitor numa prevista clausura gráfica. O autor, o editor, o ilustrador, o impressor, o revisor. Dêsses cinco elementos, o ilustrador, aquele que nos abre a primeira porta para um novo mundo, tem sido na história desta Casa uma tradição de felizes encontros com os autores, às vezes até em associações que não se admitiriam rompidas tal a identidade de objetivos e de mútua compreensão na órbita das artes, da literatura e do desenho ou da pintura. [...] como Poty, por exemplo, êsse paranaense que chegou, desenhou e está vencendo com um talento enorme e original, como facilmente se comprova pela capa dêste [...] Porque entre o livro e a capa que agora o cinge havia uma identidade que o escritor descobria com lucidez e ternura, eis que um e outra animavam-se

⁴ EDITORA José Olympio... *Veja*, não paginado.

⁵ CASTRO. *A escrita por imagens: as ilustrações literárias de Poty Lazzarotto para o Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa, p. 37.

do profundo e do variado, os leitores contemplam neste momento a vencedora de um prêmio difícil e talvez marcado pela insônia. Por isso mesmo é que Guimarães Rosa, sem nada tirar da sua enorme admiração pelos outros [ilustradores] 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...⁶

Nesse sentido, podemos acreditar que a relação entre imagem e texto era algo buscado e valorizado pela editora, contribuindo assim para a confecção de obras ilustradas e ricas em escolhas gráficas; interessadas nos simbolismos, beirando “o mistério”, se assim o conteúdo da obra o permitisse.

Nesta pesquisa, escolhemos analisar as ilustrações para o conto “O burrinho pedrês”, primeiro conto de *Sagarana*. Diante do vasto número de edições no mercado, se faz importante ressaltar que utilizamos a 19ª edição de *Sagarana*, publicada em 1976. Nossa análise visa atestar o valor narrativo das imagens inseridas no conto e as relações entre elas e o texto de Rosa. Deter-nos-emos na segunda versão das ilustrações, ou seja, as imagens em xilogravura. Com isso, acreditamos poder contribuir para a pesquisa em edição e em análise de imagens, demonstrando a importância das transformações editoriais de um livro.

O conto “O burrinho pedrês” é o mais longo do livro (65 páginas na edição de 1976). Com sete imagens de página inteira (17 X 12,5 cm) e três imagens circulares menores (4 cm de diâmetro), é também o conto mais ilustrado. Nesta pesquisa, vamos referir às imagens nos círculos de “vinheta”, e as imagens maiores de “cena”, a fim de diferenciá-las. Como veremos no desenvolvimento do trabalho, as próprias imagens sugerem esta distinção entre elas. Na metodologia, esses conceitos serão melhor explicitados.

No primeiro capítulo, “Notas sobre a Xilogravura”, apresentamos de forma breve a história dessa técnica de produção de gravura e suas relações mais que íntimas com a história do livro e da impressão. No segundo capítulo, “Potyrana: vida e obra de um artista”, expomos de forma resumida a biografia de Poty Lazzarotto e suas principais obras, a

⁶ ORELHA. *Corpo de baile*: 2º vol.

fim de conhecermos um pouco mais sobre este importante artista. No terceiro capítulo, “Metodologia”, dividimos em duas partes, primeiramente tecemos um breve comentário sobre o livro *Sagarana* e seu processo de produção, até a importante parceria entre Rosa e Poty; na segunda parte vamos relatar o método de análise de imagens utilizada na pesquisa, com base no trabalho de Mendes⁷. O quarto capítulo se trata da análise em si. Nesta pesquisa vamos focar nas imagens de “O burrinho pedrês” e fazer uma análise destas de forma independente, mas em consonância com o texto, a fim de perceber algumas relações e interpretações possíveis.

Por fim, na “Conclusão” comentamos os resultados de nossas análises, a confirmação ou não de nossa tese segundo a qual as imagens de Poty no conto em questão têm uma função narrativa e a relação entre os objetivos propostos e aqueles alcançados.

Esperamos que este trabalho possa contribuir para a pesquisa em edição e em análise de imagens, demonstrando a importância das escolhas editoriais para a produção de um livro, sua recepção e até permanência na história da literatura.

⁷ MENDES. Análise do discurso e iconicidade: uma proposta teórico-metodológica.

Notas sobre a Xilogravura

A história da xilogravura está intimamente ligada à história do livro impresso, livro aqui compreendido nas suas mais diversas configurações. Comumente relacionamos o livro ao códice, porém, é importante salientarmos que o livro já existia em formato de rolo, ou mesmo em tabuletas de madeira, cascas de árvore, filetes de bambu e, hoje, também em formato digital¹. Assim:

Das areias da Ásia Central foram extraídas há cinquenta anos os mais antigos livros chineses atualmente existentes: são fichas de madeira ou de bambu; vocabulários, calendários, coletâneas de receitas médicas, documentos oficiais referentes à vida diária das guarnições chinesas encarregadas de vigiar a rota da seda. A maior parte traz datas espaçadas entre 98 e 137 d.C.².

Não se sabe ao certo qual é a nação mãe da impressão e do primeiro sistema de multiplicação de textos, mas também não é de nosso interesse neste momento fazer tal historiografia. Desejamos aqui apresentar um pequeno panorama, mostrando como diferentes locais do mundo se interessaram em registrar discursos e histórias e, por isso, procuraram métodos para criar, aperfeiçoar e multiplicar esses registros.

¹ Conferir CHARTIER. *A aventura do livro: do leitor ao navegador* – conversações com Jean Lebrun.

² FEBVRE; MARTIN. *O aparecimento do livro*, p. 134.



Tábua de argila,
século VIII a.C.

Fonte: <http://mundode-livros.com/wp-content/uploads/2017/10/tabuleta-grande-epopeia-de-gilgamesh.jpg>. Acesso em: 27 nov. 2024.



Livro de bambu,
século IV a.C.

Fonte: <https://seteantigoshepta.blogspot.com/2018/11/livro-arte-da-guerra-estrategia-militar.html>. Acesso em: 27 nov. 2024.

Segundo Herskovits, o livro mais antigo impresso e datado é a *Sutra do diamante*, texto religioso de tradição budista³. Impressa 587 anos antes da imprensa de Gutenberg, a *Sutra do diamante* foi produzida na China em 868 d.C., totalmente impressa em xilogravuras.

³ HERSKOVITS. *Xilogravura*: arte e técnica.



*Sutra do
diamante.*

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sutra_do_Diamante#/media/Ficheiro:Jingangjing.jpg. Acesso em: 27 nov. 2024.

Observando a imagem acima, concordamos com Herskovits que, "pela qualidade já demonstra o perfeito domínio na arte de imprimir e de ilustrar"⁴. A riqueza de detalhes, os traços finos e precisos, nos sugere que esta técnica já era utilizada anteriormente, porém, ainda não foram encontrados registros materiais que possam comprovar essa hipótese.



*Biblia pauperum
(Bíblia dos
pobres).*

Fonte: https://www.britishmuseum.org/collectonimages/AN00044/AN00044630_001_1.jpg. Acesso em: 27 nov. 2024.

Na Europa, do mesmo modo, os primeiros livros impressos foram produzidos em xilogravura:

⁴ HERSKOVITS. *Xilogravura: arte e técnica*, p. 91.

Nesses tempos em que a religião era o centro de toda vida intelectual e espiritual, em que a Igreja ocupava um lugar tão grande, em que toda cultura era essencialmente oral, o emprego de um processo gráfico permitindo multiplicar as imagens religiosas revelava-se bem mais necessário que a imprensa. Fazer penetrar por toda parte as imagens dos santos [...], espalhar suas lendas, permitir a todos contemplar à vontade, em sua casa, os milagres do Cristo e as cenas da Paixão, fazer reviver as personagens da Bíblia, evocar o problema da morte, mostrar a luta dos anjos e dos demônios em torno da alma do moribundo, este foi o papel essencial da iconografia xilográfica, cuja necessidade se fez sentir bem antes e bem mais fortemente que a de reproduzir textos⁵.

A imagem acima mostra uma página da *Bíblia pauperum*, ou “Bíblia dos pobres”. Costella comenta que essa foi uma obra de grande destaque no século XV na Europa, ela trazia em imagens xilográficas as passagens bíblicas, possibilitando a todos que tinham acesso ao livro conhecerem as histórias santas⁶. Como o próprio nome sugere, sua reprodução era direcionada aos pobres e não letrados.

Quando falamos sobre a história do livro, é importante compreender que uma nova técnica não suplantou a anterior de forma imediata, a impressão não destruiu o manuscrito, assim como a tipografia não acabou com a xilo⁷. Com o surgimento da tipografia, as imagens xilográficas não abandonaram os livros, de acordo com Herskovits, após o desenvolvimento de técnicas e o interesse em popularizar o objeto livro, o uso da xilogravura na impressão tipográfica tornou a produção mais rápida e provavelmente mais econômica⁸. A vantagem da xilogravura é que as matrizes poderiam ser feitas de forma proporcional aos tipos (com mesmo número de pontos, por exemplo), permitindo a impressão simultânea de texto e de imagem, encurtando o processo de produção do livro, periódico etc. Por isso, uma técnica está tão integrada a outra.

Voltando ao mundo oriental, segundo Costella, no início do século XVII, com um alto crescimento econômico, a classe burguesa japonesa

⁵ FEBVRE; MARTIN. *O aparecimento do livro*, p. 99.

⁶ COSTELLA. *Breve história ilustrada da xilogravura*.

⁷ Conferir CHARTIER. *A aventura do livro: do leitor ao navegador – conversações com Jean Lebrun*; EISENSTEIN. *A revolução da cultura impressa: os primórdios da Europa Moderna*.

⁸ HERSKOVITS. *Xilogravura: arte e técnica*.

passou a se interessar por retratar a vida cotidiana e corriqueira na arte, fazendo surgir a escola *Ukiyo-e*⁹:

Essas novas classes enriquecidas [...] forjam uma arte própria que lhes diga respeito, ligada à realidade palpável, ao cotidiano e às coisas que dão prazer à vida [...]. *Ukiyo-e*, o nome dessa escola, quer dizer arte do mundo flutuante, transitório. A palavra *Ukiyo* é referente aos costumes, aos hábitos de uma sociedade. Os temas desse mundo passageiro, ou pinturas de rua, como também se chamavam, retratam o dia-a-dia e tudo o que representasse [...] os efêmeros prazeres da vida: o mundo do *Yoshiwara* com suas casas de chá, o teatro *Kabuki* e os bordéis¹⁰.

Utilizando também da xilogravura nas suas criações, a escola *Ukiyo-e* libertou a xilogravura das ilustrações de livros, transformando-a em técnica para grandes tiragens, popularizando-a em toda a sociedade japonesa.



“Plantação de chá em Katakura” de Hokusai Katsushira.

Fonte: <https://pt.wahooart.com/@/9EDG54-Katsushika-Hokusai-Fuji-dos-campos-de-ch%C3%A1-Katakura-em-Suruga>. Acesso em: 27 nov. 2024.

O diferencial das gravuras japonesas é a técnica de impressão em cores. Costella comenta que, utilizando-se de várias matrizes, os artistas conseguiam imprimir xilogravuras em até vinte cores (!!)¹¹.

Curiosamente, é na Europa que será dado o devido valor ao *Ukiyo-e*. Por ser uma arte popular, multiplicável, barata e descartável, conforme a moda e o gosto do momento, foi considerada uma manifestação inferior em seu próprio meio./ Tão pouco era o valor

⁹ COSTELLA. *Breve história ilustrada da xilogravura*.

¹⁰ HERSKOVITS. *Xilogravura: arte e técnica*, p. 109.

¹¹ COSTELLA. *Breve história ilustrada da xilogravura*.

dado a essas obras, que consta terem chegado à Europa forrando caixas e servindo de embrulho a peças de cerâmica¹².

Depois de longo momento em desuso na Europa, a xilogravura será resgatada somente no século XX, momento em que os grandes movimentos artísticos europeus, as vanguardas, encontraram nos fortes contrastes e na dramaticidade da xilogravura uma excelente forma de expressão. Desse modo:

Para o expressionismo, movimento que retoma a xilogravura com grande vigor, essa técnica significa uma oposição ao mundo industrializado e automatizado e é a expressão da revolta do artista contra esse mundo que o oprime e o isola. A xilogravura, com seu trabalho direto, cortes bruscos e efeitos angulosos, expressa esses sentimentos, essa realidade e suas ideias melhor que qualquer outra técnica¹³.

Grandes pintores como Erich Heckel (Alemanha) e Pablo Picasso (Espanha) também produziram xilogravuras.



"Retrato E. H." de Erich Heckel.

Fonte: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/erich-heckel-1883-1970-bildnis-e-h-5615166-details.aspx>. Acesso em: 27 nov. 2024.

No Brasil, apesar de não haver comprovação de datas, segundo Costella, os primeiros a usarem matrizes de madeira para imprimir figuras foram os povos indígenas¹⁴. Essas matrizes, utilizadas para fazer gravuras na pele e nas cerâmicas, eram entalhadas em pequenos pedaços de madeira ou em talos vegetais.

¹² HERSKOVITS. *Xilogravura: arte e técnica*, p. 114.

¹³ HERSKOVITS. *Xilogravura: arte e técnica*, p. 120.

¹⁴ COSTELLA. *Breve história ilustrada da xilogravura*.



Pintura corporal indígena com matriz em madeira.

Fonte: <https://emaklabin.org.br/museu-em-familia/oficina-de-carimbos-e-pintura-corporal-indigena>. Acesso em: 27 nov. 2024.

Durante todo o período colonial foi proibido qualquer tipo de impressão no Brasil. Porém, é comprovada a existência de atividades impressoras brasileiras clandestinas desde o século XVI. No Paraguai,

os padres [jesuítas] ensinaram seus índios a fazer livros por xilografia, método muito comum na metade do século XV na Europa [...]. Imaginamos que os padres brasileiros tenham feito o mesmo: a tradição das ilustrações em xilografia na chamada “literatura de cordel”, no Nordeste brasileiro, poderia, assim, ser uma herança da habilidade ensinada aos índios locais pelos missionários da Companhia¹⁵.

A xilografia e a tipografia conviveram durante muito tempo juntas. Quando uma técnica não era possível, a outra era então desenvolvida. O importante era a multiplicação dos textos. No entanto, embora fosse proibido, segundo Matarelli, em 1747, Isidoro da Fonseca, importante tipógrafo português, teria criado no Rio de Janeiro uma casa tipográfica completa:

Algumas das publicações realizadas aqui traziam colofão falso, com o intuito de driblar a censura da corte, dizendo ter sido a obra publicada em Portugal ou Espanha; outras, mais ousadas, assumiam o ato, registrando a cidade do Rio de Janeiro como o local de origem da publicação. As impressões de Isidoro apresentavam alta qualidade, com boa diagramação e variados corpos e famílias de tipos trazidos por ele de Lisboa. Tão logo ocorreu essa notícia em Lisboa, ordenou-se que a tipografia fosse fechada e, segundo relatos, que tudo fosse remetido de volta a Lisboa: tipos, impressora, papel e Isidoro¹⁶.

¹⁵ HALLEWELL. *O livro no Brasil: sua história*, p. 78.

¹⁶ MATARELLI. *Panorama da edição de livros em Minas Gerais: de 1806 aos dias atuais*, p. 14.

Não só Isidoro no Rio, como Padre Viegas em Minas Gerais, João Francisco Madureira em Belém, os holandeses na região nordeste brasileira, os jesuítas junto aos indígenas em toda a América; a compra clandestina de livros antes e durante a chegada da família real no Brasil, nos faz acreditar que somos um povo interessado em livros (!).

Matarelli comenta ainda que em 1808, com a mudança da Família Real Portuguesa para o Brasil, foi instalada a Imprensa Régia em território brasileiro, a primeira de forma legalizada, e somente após esse momento foi possível desenvolver o mercado editorial brasileiro, aumentando a demanda, possibilitando a criação de livrarias e livreiros especializados, além do próprio desenvolvimento legal das tipografias e dos métodos de impressão¹⁷:

No final do século dezanove, os cantadores de versos principalmente do nordeste brasileiro, aproveitando o tempo ocioso de pequenas tipografias interioranas, ou recuperando equipamentos antigos substituídos por máquinas mais modernas, puseram-se a produzir folhetos impressos, nos quais fixaram, tipograficamente, as suas poesias. Como esses folhetos, usualmente oferecidos à venda nas feiras, ficavam em exibição dependurados em barbantes, passaram a ser conhecidos pelo nome de *literatura de cordel*¹⁸.

Os folhetos de cordel eram comuns na Europa durante o fim da Idade Média e foram trazidos ao Brasil pelos portugueses. Destinado à grande população, eram escritos em verso e rimados, sempre usando como tema paródias de situações cotidianas ou figuras públicas e traziam, em sua maioria, na capa ou no miolo ilustrações em xilogravura.

O sucesso dos livretos no Brasil tornou-se um grande estímulo para o surgimento de novos artistas xilógrafos que, de forma autodidata, passaram a criar matrizes específicas para as histórias, ilustrando seu conteúdo e ampliando o interesse da população pelos textos. O interessante é que a Literatura de Cordel acabou por tornar a xilogravura, esta técnica milenar, bastante difundida nos contextos mais populares do Brasil, ainda nos dias atuais.

Abaixo, a capa fac-símile do cordel de Leandro Gomes de Barros. De acordo com Aletria, Barros é “considerado o pai da literatura de cordel

¹⁷ MATARELLI. Panorama da edição de livros em Minas Gerais: de 1806 aos dias atuais.

¹⁸ COSTELLA. *Breve história ilustrada da xilogravura*, p. 60. Grifo do original.



"Emigrante com lua" de Lasar Segall.

Fonte: https://www.bolsadearte.com/oparalelo/wp-content/uploads/2013/03/Lasar-Segall_Emigrante-com-Lua_xilogravura-sobre-papel_CAIXA-Cultural-RJ_Peq.jpg. Acesso em: 27 nov. 2024.



"Chuva" de Osvaldo Goeldi.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34950/chuva>. Acesso em: 27 nov. 2024.

Vinculada ao livro, desprezada pelos grandes críticos de arte ou utilizada por artistas modernistas como uma rica forma de expressão, a xilogravura se mostra uma técnica versátil que aparece em diferentes culturas. Porém, a partir de Poty, ela vai ganhar uma nova referência: o Sertão Roseano.

Potyrana: vida e obra de um artista

Napoleon Potyguara Lazzarotto (1924-1998), Poty, nasceu em Curitiba e foi criador de painéis, murais, estátuas e ilustrações. Diversas de suas obras estão espalhadas pela capital paranaense, mostrando o grande respeito e a admiração dos seus conterrâneos pelo trabalho do artista.

Poty sempre foi incentivado pelos pais a desenhar. Seu pai inclusive envaidecido comenta: "[Poty desde muito cedo] armado de pedaços de papel de embrulho, de jornal, livros de missa e tudo onde houvesse espaço para borrar lá utilizava ele para suas garatujas. E uma coisa digo com orgulho: meu garoto nunca copiou nada!"¹.

Xavier conta que em "1938, com quatorze anos de idade, Poty publica no jornal *Diário da Tarde* de Curitiba a história em quadrinhos: *Haroldo, o homem relâmpago – suas aventuras em 6 capítulos*"². Com dezoito anos, foi estudar na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, e em 1943, com apenas dezenove anos, é convidado por "Hermínio da Cunha Cesar [...] para ilustrar seu livro *Lenda da herva mate sapecada*. É o primeiro trabalho de Poty ilustrador publicado"³.

Três anos depois, Poty ganha uma bolsa de estudos para um curso especial de artes gráficas na França, o que irá transformar sua visão de mundo e de trabalho:

¹ LAZZAROTTO. Depoimento – 1938, p. 32.

² XAVIER. *Poty: trilhos, trilhas e traços*, p. 42.

³ XAVIER. *Poty: trilhos, trilhas e traços*, p. 69.

Em outubro de 1946 fui para a Europa, fiquei um ano e quatro meses. [...] Desde o princípio, meu interesse era a gravura. Fiz o curso de Litografia na *École de Beaux Arts* em Paris, com direito a usar o atelier de madeira e metal. Fiz meia dúzia de litografias para aprender e o resto do tempo flanei pelo interior da França, Espanha e Itália. [...] Quando cheguei na Europa, visualmente eu era zero. [...] Depois do deslumbramento inicial, é que fui fazer uma seleção. Me firmei cada vez mais em Daumier e Goya e reduzi tudo a Paolo Ucello, pelo desenho, pela perspectiva: a rigidez daquelas figuras hieráticas, a mesma figura mudava três a quatro vezes o ponto de fuga. [...] Só mais tarde me fixei nos expressionistas⁴.

Em 1948, de volta ao Brasil, começou a trabalhar na ilustração de jornais no Rio de Janeiro e foi convidado a fazer murais para exposições. Ministrou cursos de gravura em várias cidades do país: Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Curitiba e Recife. Em 1953, fez seu primeiro trabalho para José Olympio, ano em que fez três obras monumentais em Curitiba: painel *1º Centenário de Emancipação Política do Paraná* no Monumento ao Centenário do Paraná, seu primeiro mural em azulejos; mural *Alegoria ao Paraná*, na fachada do Palácio Iguazu e um mural para o Hotel Aeroporto.



1º Centenário
de Emancipação
Política do Paraná.

Fonte: <https://curitibaspace.com.br/poty-1o-centenario-de-emancipacao-politica-do-parana/>. Acesso em: 27 nov. 2024.

Em parceria com a editora José Olympio, Poty foi responsável por trabalhos memoráveis como capista e ilustrador de escritores como José de Alencar, Machado de Assis, Rachel de Queiroz, entre tantos outros. De acordo com Antônio Houaiss:

⁴ LAZZAROTTO. Depoimento [1994], p. 82.

Na galeria dos nossos grandes (mas muito poucos) ilustradores de nossos livros (numerosos mas ainda muito poucos), nunca a fusão verbo-ícone atinge tão intrínseca adequação: nunca um ilustrador, entre nós, foi tão capaz de dizer o que as palavras não sabiam ou não podiam⁵.



Ilustração para *Moby Dick* de Herman Melville em 1957.

Fonte: XAVIER. *Poty: trilhos, trilhas e traços*, p. 127.

Em 1956, ilustra as obras de Guimarães Rosa para a José Olympio: *Corpo de baile*, *Sagarana* e *Grande sertão: veredas* (importante ressaltar que as ilustrações de *Sagarana* lhe renderam o prêmio da Bienal Internacional de São Paulo de 1969). E, nesse momento, sua biografia, que já é bastante impressionante, se torna mais interessante para a nossa pesquisa, uma vez que é a partir de agora que a história de Poty vai cruzar com a história editorial de Guimarães Rosa.

“Melhor conjunto de ilustrações em livro de edição avulsa”: 1.º prêmio: *Sagarana*, de João Guimarães Rosa, desenhos de Poty, Livraria José Olympio Editôra; 2.º prêmio: *Proezas do Menino Jesus*, de Luiz Jardim, desenhos do autor. Livraria José Olympio Editôra. **“Melhor conjunto de ilustrações para obras publicadas em coleções”.** 1.º prêmio: Biblioteca Científica, Livraria José Olympio Editôra; 2.º prêmio: *A História Ilustrada do Futebol Brasileiro*, Edição Edobrás, São Paulo.

Trecho do catálogo da Bienal de 1969.

Fonte: <https://issuu.com/bienal/docs/name-a473c4/9>. Acesso em: 27 nov. 2024.

⁵ HOUAISS. Depoimento, p. 131.



Capa para *Corpo de baile*.

Fonte: <http://www.marcelinolivreiroloes.com.br/peca.asp?ID=3206867>. Acesso em: 27 nov. 2024.



Capa para *Grande sertão: veredas*.

Fonte: <https://www.revistaprosaveroearte.com/grande-sertao-veredas-deve-atrair-e-formar-novos-leitores/>. Acesso em: 27 nov. 2024.

De acordo com o próprio Poty, Rosa era um autor perfeccionista e bastante criterioso no processo de criação. Ele propunha, discutia e definia quando e como a ilustração deveria ser.

Por indicação astrológica, tinha de sair tudo naqueles dois anos – a quarta edição de *Sagarana* e a primeira de *Grande Sertão: Veredas*. Ele era assim, mudou até a maneira de assinar os livros: de Guimarães Rosa passou a João Guimarães Rosa. [...] Nas vinhetas algumas coisas tinham explicação, outras não: “Eu quero a coisa assim e assado”. Não dizia o porquê. Nas vinhetas há temas babilônicos, esfinges, e no mapa as gárgulas da igreja de Notre Dame⁶.

⁶ LAZZAROTTO. Depoimento [2008], p. 119.

Assim era o processo de criação das ilustrações, longas conversas entre autor e ilustrador. Conversas que se tornaram respeito, admiração e amizade. Em entrevista com Valêncio Xavier, Poty comenta:

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 explicações⁷.

Por esses relatos, já percebemos o caráter semiótico e às vezes metafísico dessas ilustrações; não são simples repetições, denotando aquilo que está inserido no texto. As imagens complementam, narram, propõem interpretações.

⁷ LAZZAROTTO. Depoimento [2008], p. 119.

Metodologia

Estabelecendo um *corpus*

Sagarana surgiu ao público pela primeira vez no ano de 1938, ganhando o segundo lugar do Concurso Humberto de Campos, realizado pela livraria José Olympio. Na época, o livro se intitulava *Contos* e Guimarães Rosa, ainda um jovem médico, usava o pseudônimo “Viator”.

Assim, pois, em 1937 – um dia, outro dia, outro dia... – quando chegou a hora de o *Sagarana* ter de ser escrito, pensei muito. Num barquinho, que viria descendo o rio e passaria ao alcance das minhas mãos, eu ia poder colocar o que quisesse. Principalmente, nele poderia embarcar, inteira, no momento, a minha *concepção-do-mundo*. [...] Bem, resumindo: ficou resolvido que o livro se passaria no interior de Minas Gerais. E compor-se-ia de 12 novelas. [...] O livro foi escrito – quase todo na cama, a lápis, em cadernos de 100 folhas – em sete meses; sete meses de exaltação, de deslumbramento. (Depois, repousou durante sete anos; e em 1945 foi “retrabalhado”, em cinco meses, cinco meses de reflexão e lucidez). [...] E, a 31 de dezembro de 1937, entreguei o original, às 5 e meia da tarde, na Livraria José Olympio¹.

Tendo perdido o primeiro lugar para Luís Jardim, Rosa afirma ter continuado a trabalhar no livro. Em maio de 1938, Rosa é nomeado Cônsul-Adjunto em Hamburgo (Alemanha) só retornando ao Brasil em 1942, bem no período da Segunda Grande Guerra. Enquanto permanece na Alemanha, escreve diários que ainda hoje não são de todo conhecidos

¹ ROSA. *Sagarana* [2001], p. 23-25. Grifo do original.

por seus leitores, mas que possuem grande valor não só histórico, mas literário e biográfico:

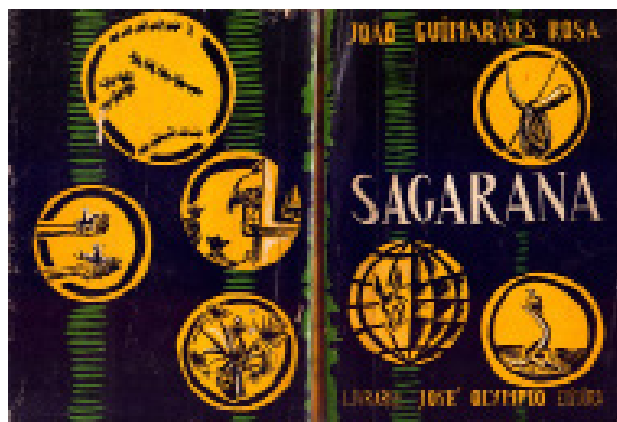
30 de maio de 1940 (5º feira) – 12 horas e 20.

Estou trabalhando, corrigindo o último trecho do “O burrinho pedrês”. Mugiram as sirenes. Alarme! 10 minutos para 1 hora – (três) quatro estampidos surdos, subterrâneos. Bombas? Mais bombas, perto, sempre mais perto. [...]

I-VI-1940 – 1 hora e 10 (da noite). Alarme – Mugem as sirenes. Este é o sexto alarme em Hamburgo. Estava na cama, lendo “Os 4 Cavalleiros do Apocalypse”².

Pelo trecho do diário, podemos supor que *Sagarana* foi “retrabalhado” por muito tempo, não só em cinco meses como havia dito Rosa. Mantendo seu trabalho de escritor em meio a uma das mais sangrentas guerras e ainda ministrando o tempo para as suas leituras religiosas/filosóficas, o diário nos sugere que toda a barbaridade da Segunda Grande Guerra acabou também influenciando no “retrabalhado” *Sagarana*.

Durante cerca de dez anos, Rosa transformou o texto original, publicando o livro em 1946 pela Editora Universal. A terceira edição será publicada em 1951 pela José Olympio, com belíssima capa de Santa Rosa. O livro recebeu sua quarta edição em 1956, dessa vez com ilustrações de Poty Lazzarotto, artista que viria a ser o grande ilustrador de Rosa. “A amizade entre os dois se tornou tão profícua que de outra vez, Guimarães Rosa chegou a admitir que *Sagarana* devia era sim se chamar *Potyrana*”³.



Capa e contracapa de *Sagarana*. Ilustrações de Poty Lazzarotto. 1956. Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/de/cc/40/decc40a0d283b40c-514558c485078a2c.jpg>. Acesso em: 27 nov. 2024.

² ROSA. Trecho de diário, p. 17.

³ LETRAS in.verso e re.verso. *A arte de ilustrar Guimarães Rosa por Poty*, não paginado.

A primeira edição ilustrada por Poty (publicada em 1956) não continha as imagens no miolo da obra, apenas na capa e na quarta capa. Em 1958, foi publicada a primeira edição do livro com ilustrações no miolo e com as conhecidas vinhetas. Em 1970, todas essas ilustrações foram transformadas, saindo a 7ª edição de *Sagarana*, que vai ser reeditada até a década de 1980 mantendo as mesmas ilustrações. As imagens contidas neste trabalho se referem a essa segunda versão das ilustrações inseridas, especificamente, na 19ª edição de *Sagarana*, publicada pela José Olympio em 1976.

Conforme Faria e Pericão, a “ilustração” “em sentido geral, é toda e qualquer representação de caráter artístico ou documental. Em sentido restrito, é a representação iconográfica incluída num texto e proveniente de criação artística”⁴. Assim, podemos dizer que essa edição de *Sagarana* se trata de uma edição ilustrada do texto de Rosa, bem como de uma criação artística. Tal fato evidencia ainda mais seu valor para os estudos editoriais e literários.

Sagarana, como um todo, possui o que consideramos ser um grande número de imagens, o que nos possibilita um *corpus* vasto e interessante, mas que, ao mesmo tempo, nos obriga a fazer um recorte como o aqui proposto. São 38 cenas e 33 vinhetas. Para o último caso, Faria e Pericão definem vinheta como sinônimo de ornamento: “uma pequena ilustração gravada, impressa no alto da página ou intercalada no texto, onde se presta a inúmeras combinações”⁵. Exatamente as características que podemos atribuir às ilustrações circulares inseridas no livro.

Denominamos “cenas” as imagens que retratam passagens da obra, ambientações e personagens; o termo foi tomado de empréstimo da referência cinematográfica. Como estamos defendendo que as imagens são narrativas, essa designação torna-se apropriada, a nosso ver, porque atribui movimento e temporalidade às imagens.

Nesta pesquisa, vamos analisar as ilustrações do primeiro conto, “O burrinho pedrês”, resgatá-las e fazer uma análise delas junto ao texto, a fim de perceber algumas relações e interpretações possíveis.

⁴ ILUSTRAÇÃO. *Dicionário do livro*: da escrita ao livro eletrônico, p. 386.

⁵ VINHETA. *Dicionário do livro*: da escrita ao livro eletrônico, p. 728.

O conto “O burrinho pedrês” se passa “no vale do Rio das Velhas, no centro de Minas Gerais”⁶. Ali, na fazenda de Seu Major Saulo, que tem de estimação um burrinho, já velho, chamado Sete-de-Ouros. Necessitando entregar um carregamento de bois na estação de trem do arraial, Major Saulo manda seus homens transportarem a boiada. “Quatrocentas e muitas reses, lotação de dois trens-de-bois”⁷. A história se passa em meados de janeiro, num ano de grandes chuvas, e todos já estão pressentindo o cair da água, mas precisam realizar o trabalho.

Para ser um dia de chuva, só faltava mesmo que caísse água. Manhã noturna, sem sol, com uma umidade de melar por dentro as roupas da gente. A serra neblinava, açucarada, e lá pelas cabeceiras o tempo ainda devia estar pior⁸.

Os boiadeiros são: Silvino, Benevides, Leofredo, Zé Grande, Francolim, João Manico, Raymundão, Tote, Sebastião, Juca Bananeira, Sinoca e Badú. Doze homens, mas com apenas onze cavalos disponíveis para a viagem, Sete-de-Ouros também terá que fazer a viagem para transportar um dos homens (Claro! Ninguém quer fazer a viagem montado em um burrinho, preferem montar nos cavalos, mas não sabem eles o que o destino havia reservado para essa viagem!).

Silvino está bravo com Badú, “...por causa que Silvino também gosta da môça, mas a môça não gostou dêle mais...”⁹ e, ao que tudo indica, quer matá-lo por isso. Francolim, o secretário de Major Saulo, presente o assassinato e não desgruda os olhos dos dois. Durante a viagem de ida, um boi bravo é atizado contra Badú, aumentando ainda mais as suspeitas de Francolim. Durante o retorno para casa, bêbados, os homens têm que enfrentar não só a chuva como a cheia do rio. Os cavalos empacam e não entram na água, mas Sete-de-Ouros entra no rio e, ainda que menor, começa a nadar até chegar à outra margem. Os cavalos o seguem, porém, a enchente é pior do que se esperava. Todos acabam morrendo, sobrevivendo apenas Sete-de-Ouros e aqueles que estavam montados nele: Badú e Francolim.

⁶ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 4.

⁷ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 14.

⁸ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 5.

⁹ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 15.

Imagens a serem analisadas

Cenas



C1



C2



C3



C4



C5



C6



C7

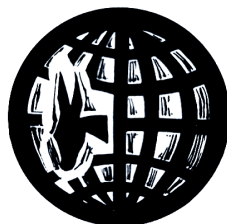
Vinhetas



V1



V2



V3

Metodologia de análise

Esta pesquisa consiste em um trabalho qualitativo, de natureza descritiva, que utilizará como dados as imagens de Poty para o conto “O burrinho pedrês”. Como base teórico-metodológica, utilizaremos a proposta desenvolvida por Mendes, que consiste em uma grade de análise dividida em três grandes dimensões e que contemplam dados técnicos e interpretativos da imagem, como pode ser observado na tabela apresentada ao final deste capítulo¹⁰.

A grade funciona como uma espécie de “roteiro” que nos permite direcionar e analisar separadamente cada parte da imagem ou texto sem, contudo, restringir ou delimitar quais as áreas deverão conter algum aspecto. Como a autora menciona, seu trabalho “busca pensar o verboicônico conjuntamente – se inseridos em um mesmo gênero de discurso – bem como através da semiolinguística e de alguns aspectos da retórica”¹¹. Nessa perspectiva de análise, os dados devem ser mapeados, analisados em separado, para, num segundo momento, serem estabelecidas as semelhanças e as dissemelhanças ali contidas. Há ainda uma terceira fase que consiste num balanço final, no qual todas as dimensões são relacionadas, produzindo-se assim uma visão macro do sentido do icônico ou da relação verboicônica. Abaixo, a reprodução do esquema da grade de análise:

1. Macrodimensão situacional (da imagem e do texto)
 - 1.1. Sujeitos do discurso
 - 1.2. Gêneros de discurso
 - 1.3. Estatuto factual, ficcional ou de mentira
 - 1.4. Efeitos situacionais de real, de ficção e de gênero
2. Macrodimensão retórico-discursiva
 - 2.1. Elementos técnicos-icônicos
 - 2.1.1. Categorias para a imagem fixa
 - 2.1.1.1. Elementos plásticos
 - 2.1.1.2. Planos e ângulos
 - 2.1.1.3. Pontos de vista
 - 2.1.1.4. Funções da moldura
 - 2.1.2. Categorias de língua (várias possibilidades, não enunciadas aqui)
 - 2.1.2.1. Modalidades enunciativas – locução, elocução e delocução

¹⁰ MENDES. Análise do discurso e iconicidade: uma proposta teórico-metodológica.

¹¹ MENDES. Análise do discurso e iconicidade: uma proposta teórico-metodológica, p. 127.

- 2.1.2.2. Marcadores linguísticos de descrição, narração e argumentação
- 2.1.2.3. Outras categorias que se mostrarem pertinentes para a análise
- 2.2. Dimensão de organização discursiva e de efeitos
 - 2.2.1. Modos de organização do discurso icônico e verbal
 - 2.2.2. Imaginários sociodiscursivos
 - 2.2.3. Efeitos etóticos
 - 2.2.4. Efeitos patêmicos
- 3. Dados paraimagéticos e dados paratextuais¹²

Conforme Mendes, no primeiro bloco, “Macrodimensão situacional”, observamos as condições de produção e recepção do discurso¹³, e nos interessa responder a tais questões: Quem é o sujeito que produziu este discurso? A quem ele se dirige?

No segundo bloco temos a “Macrodimensão retórico-discursiva” em que vamos observar as características do discurso em si. Interessa-nos mais atentamente o item 2.1.1. que estabelece as “Categorias de análise para imagem fixa”. Nesse momento, vamos fazer uma varredura das imagens. Nos elementos plásticos, nos interessa analisar: composição, tamanho, texturas, uso de cores, iluminação etc. Nos planos e ângulos de visão: a posição dos objetos, os detalhes, *close-ups*, expressões. No ponto de vista da imagem: a orientação do olhar, o direcionamento deste. Na função das molduras: a delimitação das imagens, o recorte e a organização do discurso.

No item 2.2., observamos a “Dimensão de organização discursiva e os efeitos”. De acordo com Mendes, essa dimensão envolve a organização do próprio discurso em enunciativo, descritivo ou narrativo¹⁴; e ainda os imaginários sociodiscursivos resgatados ou criados a partir de crenças e representações sociais. A autora nos mostra que, assim como o texto verbal, também o texto icônico estabelece esse tipo de dimensão uma vez que ele também qualifica, estabelece espaços, personagens ou ainda pode ser usado como demonstração ou prova de algo. Também as imagens podem criar imagens de si, como criar sentimentos, emoções. Assim:

¹² MENDES. Análise do discurso e iconicidade: uma proposta teórico-metodológica, p.131.

¹³ MENDES. Análise do discurso e iconicidade: uma proposta teórico-metodológica.

¹⁴ MENDES. Análise do discurso e iconicidade: uma proposta teórico-metodológica.

Cada enunciação fornece pistas, vestígios e traços que geram os indícios para a determinação de uma semiologia dos imbricamentos entre os saberes de conhecimentos e de crença circulantes numa dada sociedade. Entretanto, esses sintomas não se restringem somente à linguagem verbal. Por esta razão, propomos que os imaginários sejam verbo-icônicos, já que as imagens, sejam elas fixas ou cinéticas, podem também manifestar indícios de como uma dada sociedade cria representações sobre várias questões¹⁵.

No terceiro bloco, “Dados paraimagéticos e dados paratextuais”, podemos criar vínculos com dados que não estão incluídos no texto analisado, porém podem enriquecer o estudo do mesmo. Para Mendes, nessa fase, analisamos possíveis relações interimagéticas ou intericônicas, ampliando ainda mais as áreas de análise e as possibilidades de significação do texto, já que dados externos aos elementos analisados podem ser evocados para uma compreensão mais global do objeto estudado¹⁶.

De acordo com Mendes, a ilustração pode se valer, por exemplo, “de obras da pintura como pano de fundo, a pintura original seria um dado de apoio paraimagético”¹⁷ propondo assim uma relação “intertextual” entre imagens, logo, uma relação interimagética ou intericônica.

Essa metodologia de análise nos pareceu bastante interessante, uma vez que estabelece a análise da imagem a partir de teorias da retórica e da análise do discurso em relação com a semiótica e qualquer outra área do conhecimento que o próprio texto demandar, possibilitando assim um caminho a seguir, mas não uma “camisa de força” para a análise textual, seja o texto verbal, seja o texto icônico.

Como o texto monográfico não tem a amplitude de uma dissertação ou de uma tese, foi necessário que restringíssemos as categorias de análise. Assim sendo, vamos trabalhar essencialmente com a enunciação da imagem e com os dados técnicos relativos aos elementos plásticos, planos e ângulos, bem como pontos de vista. A partir do mapeamento dessas categorias, vamos tecer nossas análises aliadas ao conteúdo do texto roseano.

¹⁵ MENDES. Análise do discurso e iconicidade: uma proposta teórico-metodológica, p. 147.

¹⁶ MENDES. Análise do discurso e iconicidade: uma proposta teórico-metodológica.

¹⁷ MENDES. Análise do discurso e iconicidade: uma proposta teórico-metodológica, p. 150.

Em relação aos sujeitos da linguagem, conforme Charaudeau, em consonância com Mendes¹⁸, temos duas instâncias: o sujeito comunicante e o sujeito enunciador. O primeiro é um ser de existência real, portador de várias identidades sociais e discursivas que o coloca em várias esferas sociais, como, por exemplo, artista plástico, escritor, pai, amigo etc. No caso em questão, o sujeito comunicante Poty possui características, como ser paranaense, ser artista plástico, ser ilustrador de obras literárias. Em termos enunciativos, o sujeito enunciador constitui o próprio gênero discursivo gerado pelo sujeito comunicante. Como cada ato de comunicação é um ato único, ainda segundo Charaudeau¹⁹, cada imagem constitui um ato enunciativo desse sujeito de discurso, que é o sujeito enunciador. Em nosso trabalho, vamos considerar cada imagem como uma enunciação, mas que possui uma relação intrínseca com o texto.

No que concerne os dados técnicos da imagem, na perspectiva de Mendes, estão aí compreendidas: a textura da imagem, as pinceladas, as cores, dentre outras características²⁰. Nas imagens analisadas, todos os dados técnicos vão se repetir: trata-se de xilogravuras, impressas em preto e branco, com traços característicos da arte nordestina brasileira. Contudo, cada imagem traz determinadas características que as diferenciam, como, por exemplo: de que maneira as linhas feitas pelas goivas vão dar texturas ou estabelecer uma relação de forma e contraforma (ou seja, o que está impresso em preto e em branco).

Em nossa análise, gostaríamos também de ressaltar o papel importante das linhas e vamos nos valer de um elemento dos quadrinhos para defini-las. Assim vamos denominá-las como linhas cinéticas. De acordo com Vergueiro, elas servem

para dar a ideia ou ilusão de mobilidade, de deslocamento físico [...] Elas variam de acordo com a criatividade dos autores, as mais comuns são as que expressam trajetória linear, (linhas ou pontos que assinalam o espaço percorrido), oscilação (traços curtos que rodeiam o personagem, indicando tremor ou vibração), impacto

¹⁸ MENDES. Análise do discurso e iconicidade: uma proposta teórico-metodológica.

¹⁹ CHARAUDEAU. *Linguagem e discurso*: modos de organização.

²⁰ MENDES. Análise do discurso e iconicidade: uma proposta teórico-metodológica.

(estrela irregular em cujo centro se situa o objeto que produz o impacto ou lugar onde ele ocorre), entre outras²¹.

Ainda de acordo com Vergueiro, as imagens possuem vários planos e ângulos de visão. Os planos são as formas utilizadas pelo artista para retratar os personagens, são eles: 1) "Plano geral", que possui um enquadramento mais amplo, envolvendo personagens e cenário. "Equivala às descrições do meio ambiente nos romances"²²; 2) "Plano total ou de conjunto", mostra pouco do cenário, mas toda a figura humana; 3) "Plano médio ou aproximado", representa os personagens da cintura para cima, permitindo observar mais detalhes da fisionomia dos mesmos; 4) "Plano americano", representa os personagens a partir dos joelhos; 5) "Plano de detalhe, pormenor ou close-up", enquadramento em torno da parte de um objeto ou de um personagem, realçando algum elemento.

De acordo com Vergueiro, os ângulos de visão são "a forma como o autor deseja que a cena seja observada"²³. E se dividem em: 1) "Ângulo de visão médio", em que a cena se passa na altura dos olhos do leitor; 2) "Ângulo de visão superior", em que a ação é enfocada de cima para baixo, tornando os personagens menores que o ambiente; 3) "Ângulo de visão inferior", em que a ação é observada de baixo para cima, engrandecendo a figura representada.

As imagens podem ainda estar em "primeiro plano", mais próximas do leitor ou em destaque (com maior foco, por exemplo) na imagem ou em "segundo plano", mais distantes, desfocadas ou fazendo parte do cenário. Todos esses planos e ângulos definidos aqui serão utilizados de forma diversa nas imagens, podendo aparecer inclusive em conjunto em uma mesma figura, como poderemos constatar durante a análise das mesmas.

²¹ VERGUEIRO. A linguagem dos quadrinhos: uma "alfabetização" necessária, p. 54.

²² VERGUEIRO. A linguagem dos quadrinhos: uma "alfabetização" necessária, p. 40.

²³ VERGUEIRO. A linguagem dos quadrinhos: uma "alfabetização" necessária, p. 43.

Estrato	Macrodimensão situacional da imagem e do texto			Macrodimensão retórico-discursiva dos elementos icônicos						Dados de apoio para-imagéticos			
				Elementos técnicos da imagem fixa			Dimensão discursiva e de efeitos						
				Sujeitos do discurso	Gênero e estatuto factual/ficcional	Efeitos (de real, de ficção e de gênero)	Elementos plásticos	Planos e ângulos	Pontos de vista		Funções da moldura	Modo de organização	Imagários socio-discursivos
Gênero													

Estrato verbal	Macrodimensão situacional da imagem e do texto			Macrodimensão retórico-discursiva dos elementos icônicos						Dados de apoio para-textuais	
				Categorias de língua		Dimensão discursiva e de efeitos					
				Alocução, delocução e elocução	Modalizadores e marcadores	Outras categorias	Modo de organização	Imagários socio-discursivos	Elementos etóticos		Elementos patêmicos
Gênero											

Grade de análise desenvolvida por Mendes.

Análise das imagens

Conforme dito anteriormente, vamos dividir as imagens em “Cenas” e “Vinhetas”. Primeiramente, analisaremos as “Cenas”, as imagens que cobrem toda a mancha da página; posteriormente, analisaremos as “Vinhetas”, três imagens circulares que aparecem na introdução, meio e final do texto.

Análise das cenas

Todas as imagens são impressas apenas no preto e possuem um traço característico da xilogravura. Vamos aqui respeitar a ordem em que aparecem no texto.

“Cena 1”



A primeira cena mostra um vaqueiro em seu cavalo em ângulo médio, atrás dele (ou acima) estão representados diferentes tipos de chifres bovinos. Os chifres também são tema importante no texto de Rosa:

Os cornos – longos, curtos, rombos, achatados, pontudos como estiletes, arqueados, pendentes, pandos, com uma duas três curvaturas, formando ângulos de todos os graus com os eixos das frentes, mesmo retorcidos para trás que nem chavelhos, mesmo espetados para diante como prêsas de elefante, mas, no mais, erguidos: em meia-lua, em esgalhos de cacto, em barras de cruz, em braços de âncora, em crossas de candelabro, em forquilhas de pau morto, em puãs de caranguejo, em ornatos de satanaz, em liras sem cordas”¹.

Na imagem, os chifres criam uma espécie de textura com motivos irregulares, formam uma dinâmica, um movimento em cada uma das singularidades dos tipos de chifres representados, além de criarem metonímia com os bovinos. Interessante notar que eles estão todos direcionados para a figura em primeiro plano da imagem, o homem em cima do cavalo, o que pode então representar tanto o direcionamento da obediência desses bois frente ao chefe/vaqueiro quanto uma contemplação, uma escolta para passagem do personagem.

A imagem estabelece um discurso narrativo, pois cria uma atmosfera para apresentar alguns personagens do conto, os vaqueiros, além de estabelecer o espaço da narrativa. “As vacas fogem para os fundos do eirado, com os bezerrinhos aos pinotes. Caracoleiam os cavalos, com os cavaleiros, em giros de picadeiro”². A imagem mostra um acontecimento, uma ação, evidenciada ainda pelas linhas cinéticas em torno das figuras, tudo está em movimento, os bois com seus chifres e o homem em seu cavalo.

A “Cena 1” pode ainda relacionar com outra passagem do texto, em que o personagem comenta: “— Mundo velho, ventania! — brada Juca Bananeira, sustando o cavalo para apreciar a desfilada dos bois taroleiros, correndo de aspas altas”³. O autor cria uma metáfora, uma relação entre as aspas, sinal gráfico que está sempre acima das palavras, e os chifres dos bois, acima das cabeças dos mesmos. Parece, a

¹ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 6-7.

² ROSA. *Sagarana* [1976], p. 13.

³ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 25.

nosso ver, que a metonímia “chifre/boi” foi uma forma encontrada por Poty para intensificar a relação metafórica entre as aspas e os chifres, presente no texto.

Ainda na “Cena 1”, o personagem em primeiro plano, o homem acima do cavalo, está inscrito em um preto chapado, se tornando um contraste com o restante da ilustração, sugerindo então ser o personagem principal desta cena. O homem está montado no cavalo em posição de corrida, o que demonstra força e imponência, uma vez que ainda segura um ferrão, ou vara, em posição ameaçadora.

A posição do vaqueiro remete diretamente a posição dos cavaleiros em torneios medievais que disputavam justas não só como esporte, mas como forma de valorizar sua força e competências de guerreiro e herói lutador. Trata-se aqui de uma relação intericônica capaz de criar um novo significado para a figura do vaqueiro: um lutador, um cavaleiro, um herói.



Torneio medieval.

Fonte: <https://medievalimago.org/wp-content/uploads/2013/06/ck4302.jpg>. Acesso em: 27 nov. 2024.

A cavalaria confere um estilo à guerra, bem como ao amor e à morte. O amor é vivido como um combate, e a guerra, como um amor; tanto a um como a outro, o cavaleiro sacrifica-se até a morte. Ele luta contra todas as forças do mal, inclusive as instituições da sociedade, quando estas lhe parecem violar suas exigências interiores⁴.

⁴ CAVALEIRO. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 202.

A relação entre “vaqueiro” e “cavaleiro-herói” é uma constante não só nas imagens como também no texto de Rosa. O que podemos concluir é que, apesar da imagem se relacionar com a atmosfera do conto, ela também poderia estar relacionada a qualquer um dos contos de Rosa, se tratando de uma temática cara ao autor. O interessante nas ilustrações é que veremos, com frequência, que mais que ilustrar um conto, Poty cria suas gravuras de forma independente ao texto, estabelecendo uma identidade visual.

“Cena 2”



A “Cena 2” pode ser separada em duas outras cenas. O contraste de cores (desenho branco, fundo preto e desenho preto, fundo branco) cria a sensação de duas imagens unidas como uma. Primeiramente vemos a casa de fazenda, é grande, com amplas janelas, vemos ainda um monte ao fundo e árvores; abaixo, temos o desenho de um homem subindo, talvez com certa dificuldade, no equino. Vemos aqui também a construção de um espaço narrativo, além de descrição do espaço e dos personagens da história.

O homem montando é visto de lado. Se compararmos com a figura anterior podemos supor que este equino seja o burrinho pedrês já que este é menor e menos imponente que o cavalo heroico da “Cena 1”. Podemos perceber aqui uma espécie de apresentação dos personagens e do espaço narrativo. A imagem já sugere que existe uma casa/fazenda, e que o personagem vai sair/viajar, uma vez que está montando no burrinho.

Na história, é narrado o trajeto de um grupo de doze vaqueiros que estão transportando uma boiada, 460 bovinos. Com apenas onze cavalos à disposição para viajar, um dos homens é obrigado a viajar em um burrinho, o herói do conto: Sete-de-Ouros.

— Ara, veja, louvado tu seja! Hô-hô... Meu compadre Sete-de-Ouros está velho... Mas ainda pode aguentar uma viagem, vez em quando... Arreia êste burro também, Francolim! [...]

— Sim senhor, seu Major. Só que o burrinho está pisado, e quase que não enxerga mais...

— Que manuel-não-enxerga, Francolim! [...]

Já encabrestado, Sete-de-Ouros não está disposto a entregar-se: *'Vai, mas custa'!* [...] Com rapidez, suas orelhas passam à postura vertical, enquanto acompanha o homem, com um ôlho de esguelha, a fito de não errar o coice.

— Eh, burrinho, acerta comigo, meu negro.

Assim, Sete-de-Ouros concorda⁵.

É interessante que as linhas cinéticas aparecem mais uma vez em torno da figura humana e do equino, sugerindo o movimento dos personagens. Para conseguir montar sem dificuldade, o equino deveria se manter parado, mas não é este o caso (como podemos notar também no texto). Na imagem inclusive podemos reparar que as patas dianteiras estão paradas, mas as traseiras possuem grande quantidade de linhas cinéticas, podendo sugerir inclusive o “coice” que estava sendo arquitetado por Sete-de-Ouros, como foi relatado pelo narrador na passagem citada acima.

“Cena 3”



⁵ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 8-17. Grifo do original.

A terceira imagem poderia ser considerada uma versão da primeira, com diferença que aqui os bois não são reduzidos aos chifres. A imagem cria um fluxo dos bois ao cavaleiro, com traços verticais unindo essas figuras. Tal representação pode sugerir um real fluxo de comando do boiadeiro em relação à boiada, que segue a vara do cavaleiro. Segue seu mando e seu comando.

O homem aparece também de lado em cima do cavalo, maior que os outros animais, permanecendo a ideia de ser o personagem de maior destaque por estar em primeiro plano. Sua posição é de comando e poder, o ferrão não está sendo segurado contra algum oponente, mas está presente, o que mantém sua figuração como “guerreiro”.

Em relação ao texto, a imagem aparece em um momento importante. No caminho a ser seguido, a comitiva teve que passar por um rio. Preocupados com a travessia dos bois, os vaqueiros ficam vigiando a boiada passar. É um momento importante, que exige da técnica e do conhecimento dos homens.

O mais difícil não é pela largura, mas porque é rio bravo, de correnteza... A gente tinha de tocar adiante um lote de bois mansos, mais acostumados, que não tivessem medo. Alguns até alugavam uns, ensinados, de um sitiante da beira do rio... E a gente cruzava no batelão, vigiando a boiada nadar...⁶

Nessa perspectiva, a imagem ganha outro sentido, e podemos perceber que os traços verticais funcionam como linhas cinéticas que sugerem o movimento da água do rio por onde passa a boiada, assim, a “Cena 3” parece se tratar também de um recorte narrativo, que descreve como se deu esse momento da história: a travessia dos bois pelo rio que passava por uma cheia.

Outra interpretação possível é proposta pela simbologia do rio. No *Dicionário dos símbolos* encontramos a definição de que “o curso das águas é a corrente da vida e da morte [...] a travessia é a de um obstáculo que separa dois domínios, dois estados”⁷. Repare que na “Cena 3” a boiada consegue completar o caminho e atravessar a margem do rio, mas o cavaleiro permanece no meio da correnteza.

⁶ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 30.

⁷ RIO. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 780.

Devagar, teimoso, força o caminho, como sabem fazer boamente os bois: põe todo o péso do corpo na frente e nas pontas das hastes, e abre bem o compasso das patas dianteiras, enterradas até aos garrões no chão mole, sustentando a conquista de cada centímetro⁸.

Utilizando da simbologia encontrada, os bois teriam então conseguido fazer a travessia da vida e da morte, mas o cavaleiro não, este ficou equiparado no centro da travessia, “na terceira margem”. Esta interpretação é interessante, pois, de certa forma, parece nos adiantar o final do conto e o destino trágico dos cavaleiros.

“Cena 4”



De forma semelhante às imagens anteriores, a “Cena 4” se relaciona com um momento específico do texto, ilustra fielmente toda a atmosfera do conto, ao mesmo tempo que é apreciada de forma independente ao texto.

A relação de respeito e temor entre homem e animal é a grande temática do conto, e essa gravura poderia se relacionar a qualquer um dos causos contados pelos personagens durante a travessia da boiada. Como a história (ou estória) do boi Calundú, zebú terrível, que foi assassino de criança e botava medo até em onça.

Aquilo eu foi bobeando de espiar tanto para êle, como que nunca eu não tinha visto o zebú tão grandalhão assim! A corcunda ia até lá embaixo, no lombo, e, na volta, passava do lugar seu dela e vinha pôr chapéu na testa do bichão. Cruz! E até a lua começaram a alumiar o Calundú mais do que as outras coisas, por respeito...

⁸ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 6.

- Eu estou quase não acreditando mais, Raymundão...
— Bom, pode ter sido também uma visão minha, não duvido nada...⁹

No entanto, a gravura está inserida em um momento específico da narrativa em que um touro bravo é atizado de propósito contra Badú.

O touro estacou. Era zebuno e enorme. O vaqueiro, a pé. Não lhe inspirava o menor respeito. Cresceu, sacudindo cabeça, cocuruto e cachago, como um sistema de torres superpostas. Encurtou-se, encolhendo os quartos dianteiros e inclinando a testa. E veio¹⁰.

Contudo, a genialidade de Poty está em colocar a imagem no ponto de vista do vaqueiro. O vaqueiro é ilustrado em plano e ângulo médio, mas a figura do boi é colocada em ângulo superior, enfocado de cima para baixo. Nessa perspectiva, o vaqueiro é a figura maior da imagem. O touro, ainda que menor, é ilustrado em um preto chapado com várias ranhuras, pequenos traços negros, em seu entorno. O traço da goiva cria uma espécie de linhas cinéticas, o que sugere ser o movimento do animal ou até sua ferocidade. O touro nos encara e mete medo, mas a figura do vaqueiro, maior e mais próxima de nós, em primeiro plano, é a figuração do verdadeiro herói, único capaz de nos proteger do mal. Sua pose assume essa perspectiva, pois com a mão esquerda apoiada na cintura e a direita segurando firme na vara de forma ameaçadora, o vaqueiro, mesmo de costas, nos parece seguro e sem temor, ainda que diante de um touro feroz.

O touro pode ainda ser interpretado como símbolo da força e da violência, e o vaqueiro como o paladino dos ideais da cavalaria, que está aqui para nos proteger.

O cavaleiro não é um soberano, é servidor [...] Ele se realiza na ação por uma grande causa [...] O sonho do cavaleiro revela o desejo de participar de um grande empreendimento, que se distingue por um caráter moralmente elevado e de certo modo sagrado¹¹.

Neste sentido, o cavaleiro se confunde com o símbolo do santo. Analogia utilizada pelo próprio Rosa no conto “Minha gente” do mesmo *Sagarana*:

⁹ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 29.

¹⁰ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 36.

¹¹ CAVALEIRO. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 202.

De brusco, no tope do outeiro que íamos galgando, surgiu um cavaleiro, caído do sol. Ficou parado, um momento, sopesando a vara longa. E era bem um São Jorge, enrolado em claridade amarela e coroado de um resplendor carmesim¹².



Xilogravura de São Jorge.

Fonte: <http://projeto-xilo.blogspot.com/2014/06/selos-natividade-com-xilogravuras.html>. Acesso em: 27 nov. 2024.

São Jorge é um personagem muito popular da mitologia cristã e também da literatura popular de cavalaria. Ele é a figuração do santo guerreiro, que com mão em armas protege os cristãos dos males. Interessante notar que em sua história (estória) é narrado que para salvar uma princesa derrotou um dragão e depois se casou com a moça, um desfecho comum nos contos maravilhosos. Essas narrativas mostram o caráter popular e místico do santo, colocando-o como um ser mais humano e próximo. Percebemos aqui, mais uma vez, que as ilustrações de Poty não apenas descrevem um momento do conto, elas criam uma narrativa, além de atribuir vários significados aos personagens e propor símbolos.

¹² ROSA. *Sagarana* [2001], p. 218.

"Cena 5"



A próxima imagem, já introduz o final do conto, com grande dependência do texto para ser interpretada, uma das únicas desse tipo. A gravura, adianta em muitas páginas o texto que virá a seguir e mostra o retorno dos vaqueiros para casa, depois da entrega da boiada ao destino final. Com a grande chuva, o rio está cheio, obrigando os cavalos a nadarem para chegar à outra margem.

O último dos outros homens cavalgava para dentro da escuridão. E era bem o regôlfo da enchente, que tomava conta do plaine, até onde podia alcançar. Os cavalos pisavam, tateantes. Pata e peito, passo e passo, contra maior altura davam, da correnteza, em que vogava um murmúrio. A inundação. Mil torneiras tinha a Fome, o riacho ralo de ontem, que da manhã à noite muita água ajuntara, subindo e se abrindo ao mais. Crescera, o dia inteiro, enquanto os vaqueiros passavam, lavavam os bois, retornavam. E agora os homens e os cavalos nela entravam, outra vez, como cabeças se metendo, uma por uma, na volta de um laço. Eles estavam vindo. O rio ia¹³.

A figura mostra em primeiro plano, mais próximo do leitor, um todo negro, que sugere representar a água, e em segundo plano podemos observar várias ranhuras, que em dependência do texto pode nos sugerir ser a chuva, ou simplesmente a vegetação, o relevo e as nuances de sombra da paisagem escura.

¹³ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 63.

— Vigia só como a cheia está alta. A água quando dando na metade do ingazeiro!... Qu' é do barranco? Sumiu, está vendo?
— Virgem! E garanto que em até de noite ainda sobre mais... A lua não é boa... Ano acabando em seis...¹⁴

Diferente da “Cena 3”, aqui os cavalos estão submersos no rio e não se vê as margens do mesmo. Essa perspectiva é importante, pois delimitando o espaço, amplia-se o rio, que parece maior e mais perigoso. O ângulo de visão superior sugere que os personagens estão encurrallados pelo meio. Vemos três equinos submersos na água, com apenas a cabeça para fora e três homens montados, meio que com as costas curvadas, sugerindo o peso da água e a dificuldade da travessia. As ranhuras na chapa preta em torno dos animais e na parte mais inferior da cena, sugerem o constante movimento das águas e a força da correnteza.



Detalhe que
sugere ser a
correnteza.

Mas antes de encarar o rio cheio no retorno para casa, a comitiva chega no local de destino e aproveitam para descansar, enquanto os bois seguem para o trem. Bois de corte, gordos, seguem para o destino trágico e necessário para virar alimento.

E pois, logo depois, encharcados, enlameados, cansadíssimos e famintos, os vaqueiros saíram para comer, e beber, principalmente, porque força há na cachaça que custa dinheiro da gente¹⁵.

“Cena 6”

A próxima figura, mais independente do texto, apesar de estar inserida na atmosfera do conto, mostra um homem tocando berrante, instrumento primordial para guiar a boiada.

¹⁴ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 30.

¹⁵ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 47.



E os vaqueiros, garbosos, aprumados, aboiando com maior rom-pante. Com um último trompejo do berrante, engarrafam no curral da estrada-de-ferro o rebanho, que rola para dentro e se espalham como um balaio de laranjas despejado no chão¹⁶.

Vemos a figura de um homem de perfil, em plano e ângulo médio. Sua mão esquerda segura a rédea do cavalo de forma descontraída, o que sugere leveza. Isso mostra que o homem tem total controle sobre o animal, mostra seu domínio e comprova sua habilidade de cavaleiro. A mão direita está segurando o berrante na boca. Vemos um círculo em sua face, o que sugere ser o acúmulo de ar na bochecha, o que nos faz acreditar que a imagem está captando o momento exato do toque do berrante. Corrobora esta interpretação o fato de toda a figura do homem e do próprio berrante estar circundada por ranhuras, pequenos traços negros, sugerindo serem linhas cinéticas de ação, dando movimento à imagem.

A ilustração de Poty, mais uma vez, narra um acontecimento, inclusive colocando na imagem o que só poderia ser feito pelo som, o grave do berrante, o toque profundo que faz tremer nosso corpo ao ouvi-lo ou tocá-lo.

Não encontramos uma simbologia específica relacionada ao berrante, mas acreditamos que este possa ser comparado à trombeta,

¹⁶ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 47.

instrumento de sopro também utilizado para produzir som. A trombeta é o instrumento utilizado por anjos e deuses, não podendo ser tocada por qualquer um. Do mesmo modo, em uma comitiva de vaqueiros apenas um deles pode usar o berrante, o “guieiro”.

— Toca, gente! Ligeiro! *Faz parede!* [...]

Zé Grande, o *guieiro*, sopra no *berrante*. Os outros se põem em duas alas divergentes – *fazem paredes*, formando a *xiringa*. Sinoca escancara a porteira, que fica segurando. Leofredo, o *contador*, reclama:

— Apertem mais, p’ra o gado sair fino, minha gente! Ajusta, Juca, tu não sabe *fazer o gado?* Ei, um!...¹⁷

Os grifos da citação foram inseridos pelo próprio Rosa e mostra o cuidado do autor de nos inserir no universo do sertão. Cada um dos vaqueiros tem uma função, seu espaço de atuação; o que contribui ainda mais para a simbologia especial que circunda a figura do vaqueiro. O que ele faz não é qualquer um que está apto a fazer, seu trabalho é único, especial, o que pode nos sugerir ser mítico, místico.

O vaqueiro é o grande personagem dos contos de *Sagarana*, a todo o momento são inseridos causos e situações em que a destreza e a imponência desse personagem são ressaltadas. Este é o grande herói mítico desta saga, e as imagens de Poty também contribuem para a ambientação dessas simbologias.

A trombeta é símbolo de “instrumento usado para ordenar os principais momentos do dia ou para anunciar os grandes acontecimentos históricos e cósmicos”¹⁸. Assim, tocar o berrante, que significa ordenar a comitiva de bovinos, chegar ao destino interpretado simbolicamente, também pode sugerir marcar a ordem do mundo, definir um novo momento cósmico e histórico. É interessante que a partir desse momento no conto, a história vai se transformar completamente, tomar um novo rumo.

Após a chegada no local de destino e a entrega dos bois ao novo proprietário, os vaqueiros vão se divertir e descansar. Mesmo durante a noite já avançada, a comitiva decide pegar a estrada de volta para casa, e, na ânsia por vingança, Silvino vai tentar colocar seu plano de morte em ação.

¹⁷ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 21. Grifos do original.

¹⁸ TROMBETA. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 910.

— Não adianta meu irmão; é hoje! Sangro o homem. Juro em cruz!...
— Silvino, você vai se desgraçar...
— Já estou desgraçado, mano... Agora, só mordendo o duro dêle...
Deixa a gente passar o córrego e chegar na cava do matinho, no
atalho... Faço o meu serviço, pego a estrada da Lagoa, e calço de
areia... O sujeito vem no burrinho sem préstimo, e êle está tonto¹⁹.

Silvino não sabe, mas seu plano não só não irá se concretizar como será a ruína de todo o grupo.

“Cena 7”

A próxima imagem é a última do conto e, como continuidade da “Cena 5”, mostra o rio em sua cheia, mas desta vez, já ilustra todo o drama por que passam nossos personagens.



Primeiramente, mais uma vez a água é representada como uma massa preta. As ranhuras, desta vez mais graves e largas, sugerem o amplo movimento da correnteza. No centro da imagem, saindo da linha escura, temos duas figuras humanas e mais um equino. Note-se que tanto o animal quanto a primeira figura humana possuem os olhos do mesmo tamanho, o que nos sugere estarem arregalados/assustados. É um interessante uso do detalhe, que mantém o tamanho da cabeça proporcional, mas amplia a imagem dos olhos.

¹⁹ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 52.

Recorrendo ao texto, vemos que os personagens estão passando por uma enchente, é narrado uma grande tragédia em que todos os outros personagens se afogaram. É a iminência da morte, o que justifica a feição assustada tanto do homem quanto do animal. “E agora os homens e cavalos nela entravam, outra vez, como cabeça se metendo uma por uma, na volta de um laço”²⁰.

A segunda figura humana, aparece meio desfalecida, o que recorrendo ao texto nos remete a Francolim:

Alguém que ainda pelejava, já na penúltima ânsia e farto de beber água sem copo, pode alcançar um objeto encordado que se movia. E aquele um aconteceu ser Francolim Ferreira e a coisa movente era o rabo do burrinho pedrês. E Sete-de-Ouros, sem susto a mais, sem hora marcada, soube que ali era o ponto de se entregar, confiado, ao querer da correnteza²¹.

Outra figura importante nessa gravura é a imagem em primeiro plano, uma mão que sai da água. O close na mão, pode estar tentando representar tanto o horror dos homens que se afogaram, mostrando algum desses personagens lutando contra a correnteza por sua vida; quanto à metáfora criada por Rosa no texto, relacionada à força da água.

Agora, atrás, passa um bolo de folhas e galhos, danisco, que ainda agarra Badú, com uma porção de braços, empurrando. Força de mão, para jogar para lá essa coisama²².

A água é antropomorfizada, pois “agarra [...] com uma porção de braços” e ainda é capaz de empurrar, a sua força é enorme. Trazer essa mão isolada na imagem foi uma forma interessante de mostrar, numa linguagem icônica, uma metáfora que pensaríamos só ser capaz em texto. Uma solução incrível que nos possibilita compreender o valor narrativo dessas imagens.



Detalhe da mão.

²⁰ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 63.

²¹ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 67.

²² ROSA. *Sagarana* [1976], p. 65.

Ela é uma mão gigante, o que também pode nos sugerir ser a mão de Deus, do destino. Nesse sentido, não podemos deixar de remeter o conto de Rosa ao Dilúvio, mito literário em que uma falta inicial cometida pelos homens só é reparada pelo extermínio de todos os seres vivos. Extermínio este enviado por Deus e ocorrido por meio da força devastadora da água. “Houve destruição, mas para se chegar a uma regeneração”²³.

Javé viu que a maldade do homem crescia na terra e que todo projeto do coração humano era sempre mau. Então Javé se arrependeu de ter feito o homem sobre a terra, e seu coração ficou magoado. E Javé disse: “Vou exterminar da face da terra os homens que criei, e junto também os animais, os répteis e as aves do céu, porque me arrependo de os ter feito”. Noé, porém, encontrou graça aos olhos de Javé. [...] [Então Deus disse a Noé: “]Eu vou mandar o dilúvio sobre a terra, para exterminar todo ser vivo que respira debaixo do céu: tudo o que há na terra vai perecer. Mas com você eu vou estabelecer a minha aliança[”]²⁴.

Gustave Doré ilustra o Dilúvio de uma perspectiva interessante (imagens abaixo), propõe o ponto de vista dos que foram deixados para trás e nos mostra o horror da morte pela água, além do esplendor da Arca de Noé diante da catástrofe.

A arca é o símbolo da aliança entre os homens e Deus, uma espécie de santuário móvel que permite que após a catástrofe tudo possa renascer²⁵. Não muito diferente de Sete-de-Ouros, que se tornou um “local” para salvaguardar da destruição pela água apenas dois integrantes de todo o grupo inicial.

²³ DILÚVIO. *Dicionário de mitos literários*, p. 231.

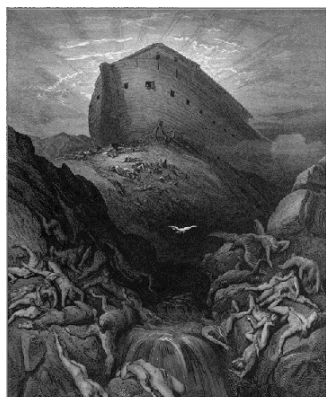
²⁴ BÍBLIA SAGRADA. *Gênesis*, 6:5-8, 17-18, p. 18-19.

²⁵ ARCA. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 73.



O mundo destruído pela água, O dilúvio e A pomba enviada da arca de Gustave Doré.

Fonte: https://www.creationism.org/images/DoreBibleIllus/dore_pt.htm. Acesso em: 27 nov. 2024.



Em “O burrinho pedrês”, tendo cometido ou tentado cometer um crime contra um dos parceiros, Silvino acaba por condenar também seus companheiros e, assim, todos os vaqueiros da comitiva que entraram no rio se afogaram. Sobrevivem apenas Badú (a quem se dirigio o crime) e Francolim (que imaginou que algo poderia acontecer, e, desconfiado, se preparou para o pior).

De acordo com o *Dicionário de símbolos*, viajar no lombo de um burro é símbolo de humildade e reverência. O jumento é a montaria de divindades sagradas da Índia, da China, da Grécia, bem como da religião cristã²⁶. Badú e Francolim foram os únicos que aceitaram viajar em Sete-

²⁶ ASNO. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 93-95.

de-Ouros durante todo o conto e talvez por isso tenham sido os únicos sobreviventes dessa tragédia.

Juca Bananeira e João Manico também sobrevivem, mas estes nem chegaram a entrar no rio, desistindo de prosseguir a viagem por conta da cheia. Curiosamente, João Manico foi o primeiro a viajar em Sete-de-Ouros no conto e Juca Bananeira foi o único que alertou Badú sobre as intenções negativas de Silvino. No conto parece ter conseguido se livrar da morte apenas os “bons de coração”, propondo uma espécie de final moral para a conclusão do texto, final comum nos contos populares.

Análise das vinhetas

De acordo com Martins Filho, as vinhetas são imagens usadas para ornar um impresso²⁷. Aparecem no início do texto ou no fim, podem aparecer ainda no meio da história, marcando o fim de uma seção. Em *Sagarana*, chamamos de vinhetas as imagens que analisaremos nesta sessão pelo caráter distinto destas em relação às outras ilustrações do livro.

Em “O burrinho pedrês”, encontramos três vinhetas. Todas elas são envoltas por uma espécie de moldura circular. Como esclarecido por Mendes, a moldura se constitui como uma “janela”:

O indicador de visão que constitui a moldura, designando um mundo à parte, ainda se reforça quando a imagem é representativa e até mesmo narrativa de um valor imaginário notável. De fato, a moldura aparece mais ou menos como uma abertura que dá acesso ao mundo imaginário, à diegese figurada pela imagem. Reconhece-se a célebre metáfora da moldura como “janela aberta para o mundo”²⁸.

Assim, as vinhetas parecem representar uma espécie de função simbólica, indicando que aquelas imagens possuem um caráter diferenciado das demais. Como também foi comentado por Nunes:

Poty está depurando um estilo, propondo uma nova maneira de apresentar os elementos que aludem ao universo sertanejo e simultaneamente a uma dimensão universal. Nesse sentido, é decisiva a escolha da forma geométrica do círculo, como se as figurações estivessem contidas em um universo simbólico próprio, que não

²⁷ MARTINS FILHO. *Manual de editoração e estilo*.

²⁸ MENDES. Dados técnicos da imagem, não paginado. Notas de aula.

assume, na verdade, ligações estritas com uma realidade material, mas sim com questões metafísicas mais amplas²⁹.

A moldura estaria, assim, demonstrando o caráter metafórico e metafísico das imagens contidas dentro delas e, ao mesmo tempo, propondo uma liberdade criativa em relação ao texto. A forma circular se tornou realmente um dado interessante já que, de acordo com o *Dicionário dos símbolos*, o círculo é signo de “perfeição, homogeneidade, ausência de distinção ou de divisão [...] signo absoluto”³⁰. Ou seja, aqui, estamos nos envolvendo com questões de outra ordem, são imagens puramente simbólicas.

“Vinheta 1”



A “Vinheta 1” é a imagem que abre o conto, é a primeira imagem que nos deparamos antes mesmo de começar a leitura e já é capaz de desencadear interpretações sobre o que podemos esperar da história. Dentro do círculo (usado aqui como a moldura da vinheta) possuem duas figuras, um burro e o símbolo do infinito. A vinheta nos apresenta o personagem principal da história, mas não nos diz muito sobre ele, repare que a própria construção da imagem se difere das analisadas anteriormente. Aqui, imagem e símbolo estão do mesmo tamanho e se encaixam perfeitamente, além de estarem agrupados pela moldura.

As linhas cinéticas aparecem na pata dianteira do burrinho (e não mais nas traseiras) o que pode sugerir que ele está apenas caminhando

²⁹ NUNES. *Texto e imagem: a ilustração literária* de Poty Lazzarotto, p. 547.

³⁰ CÍRCULO. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 250-253.

e não dando “coices”. Sua cabeça também se movimenta, assim como o símbolo do infinito e também a moldura que o circunda.

Não podemos deixar de comentar sobre a epígrafe escolhida por Rosa para introduzir o conto que, ao lado da “Vinheta 1”, propõe todo esse movimento circular, a ação e a atividade contínua.

E ao meu macho rosado,
carregado de algodão,
preguntei: p´ra donde ia?
P´ra rodar no mutirão³¹

De acordo com o *Dicionário dos símbolos*, “concentrado em si mesmo, sem princípio nem fim, realizado, o círculo é o signo absoluto, [seu simbolismo] abrange o da eternidade ou dos perpétuos reinícios”³². Nesse sentido, o burrinho estaria duas vezes vinculado ao símbolo da eternidade, já que está envolto pelo círculo e ainda inscrito acima do oito deitado – o infinito.

Bem que Sete-de-Ouros se inventa, sempre no seu. Não a praça larga do claro, nem o cavouco do sono: só um remanso, pouso de pausa, com as pestanas meando os olhos, o mundo de fora feito um sossêgo, coado na quase-sombra: com as orelhas – espelhos da alma – tremulando, tais ponteiros de quadrante, aos episódios para a estrada, pela ponte nebulosa por onde os burrinhos sabem ir, qual a qual, sem conversa, sem perguntas, cada um no seu lugar, devagar, por todos os séculos seculórios, mansamente amém³³.

Sete-de-Ouros “se inventa”, reinicia; repare que, em várias passagens, está relacionado ao tempo: “sempre no seu [é um] pouso de pausa”, suas orelhas são “ponteiros de quadrante [que tremulam] aos episódios para a estrada”, “devagar, por todos os séculos seculórios”. O burrinho tem seu ritmo, seus prazos, domina o tempo e por isso também a eternidade.

A figura do burro representa em várias culturas o emblema da paz, da humildade, da paciência e da coragem. Na Bíblia, foi utilizada várias vezes, sempre de forma positiva: Balaão é instruído por sua jumenta; José, Maria e Jesus se locomovem no lombo de uma jumenta; Jesus entra em Jerusalém montado em um jumento. Assim, podemos considerá-lo

³¹ Velha cantiga solene da roça. Epígrafe de “O burrinho pedrês”. ROSA. *Sagarana* [1976], p. 3.

³² CÍRCULO. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números, p. 253.

³³ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 33.

um animal sagrado. É interessante que ainda nessas passagens, que podem parecer puramente narrativas, ao definirmos o burro como símbolo de humildade, coragem e paz, ressignificamos essas passagens bíblicas, compreendendo que: somente ao dar voz à humildade e à paz, Balaão foi capaz de não atacar seus adversários; Jesus, sabendo do que o esperava, somente dominado pela humildade (e também pela coragem) pôde ser capaz de entrar em Jerusalém etc. Nesse sentido, nos interessa aqui compreender não só o burrinho como animal (devido à narrativa de Rosa), mas também como símbolo.

Já o número oito, quando na horizontal, é símbolo do conceito de infinito na matemática, teologia e filosofia, e representa a eternidade, o tempo infinito, o equilíbrio cósmico e a plenitude. Possui ainda “um valor de mediação entre o quadrado e o círculo, entre a Terra e o Céu, e está, portanto, em relação com o mundo intermediário”³⁴. Como dito por Rosa, o símbolo estaria relacionado aos caminhos de “ponte nebulosa, por onde os burrinhos sabem ir”³⁵.

Em conjunto, unidos pela completude do círculo em seu entorno, o símbolo do burro e do infinito sugerem que somente a humildade, a paz e a coragem (símbolos que remetem ao burro) podem ser responsáveis pela nossa plenitude, domínio de nosso tempo e equilíbrio interior (símbolo do infinito). Podemos dizer que também essa é uma moral do texto, é o que aprendemos ao conhecer a história de Badú, Silvino e Sete-de-Ouros.

Tal leitura nos faz perceber que a imagem não é dependente do texto, mas o complementa, acrescenta novas informações.

Como elemento paratextual, portanto, as ilustrações reforçam, trazendo à tona na materialidade do registro gráfico, elementos metafóricos e alegóricos que o autor incluiu, de forma mais ou menos sutil, no interior do texto. Assim, a imagem não é apenas narrativa, ou melhor: a narrativa conduzida pelas imagens não se restringe à apresentação dos acontecimentos e dos personagens (que pode também ser riquíssima), mas os coloca também em relações mais amplas com o universo simbólico – com todas as suas implicações filosóficas, metafísicas e de ordem religiosa, no mais amplo sentido da palavra – de que os contos são parte³⁶.

³⁴ OITO. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 651.

³⁵ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 33.

³⁶ NUNES. *Texto e imagem: a ilustração literária de Poty Lazzarotto*, p. 571.

Esta pode ser considerada uma das gravuras mais conhecidas de Poty Lazarotto. Fogagnoli relembra, inclusive, que essa mesma vinheta já foi utilizada em capa para *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias* e ainda para outros trabalhos em homenagem a Poty³⁷. O que sustenta a interpretação de independência desta em relação ao texto de *Sagarana*, mas tão coesa ao sertão roseano.

“Vinheta 2”



A segunda vinheta aparece no meio do conto. A gravura mostra três cavalos, como peças de xadrez, intercaladas dentro de uma moldura circular. O espaço entre eles não é totalmente branco, mas com ranhuras, que em outras imagens sugeria representar a água, a chuva ou linhas cinéticas indicadoras de movimento.

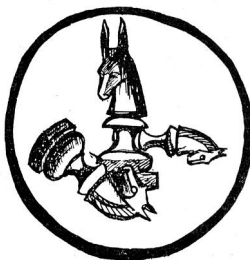
A imagem está inserida no texto em um momento crucial para o decorrer da narrativa, o momento em que começa a chover. Assim, a vinheta parece ter sido inserida para marcar uma pausa no texto. A partir desse momento firma-se um novo início, uma nova seção para a narrativa. Podemos supor uma interpretação de que, com o início da chuva, as “peças do jogo” começaram a se mover, propondo que, a partir desse momento, se iniciará a árdua travessia e o embate de forças através da “partida” (jogo/viagem) do grupo de vaqueiros.

De acordo com o *Dicionário de símbolos*, o xadrez representa as estratégias de guerra, “o desenrolar do jogo é um combate entre peças negras e peças brancas, entre a sombra e a luz [...] o que se aposta

³⁷ FOGAGNOLI. *Entre texto e imagem: um estudo sobre as ilustrações de Sagarana*, p. 99.

nessas batalhas é sempre a supremacia sobre o mundo”³⁸. Assim, na batalha entre o bem e o mal, proposta no conto, vence a humildade de Badú contra o desejo de vingança de Silvino. Vence Sete-de-Ouros, o burrinho pedrês, contra os cavalos.

Essa vinheta, bastante simbólica, se transformou bastante quando comparada a versão anterior feita em nanquim. Como dito anteriormente, todas as ilustrações de Poty sofreram uma alteração na sétima edição da obra. A “Vinheta 2”, publicada em 1970, seria a versão atualizada da “Vinheta 2.1”.



“Vinheta 2.1”

Na primeira versão, vemos claramente dois cavalos ao chão, mostrando a vitória do burrinho, único que permanece de pé. Repare que as orelhas da peça “vencedora”, são bem maiores, mostrando ser este o nosso Sete-de-Ouros e não apenas mais um dos cavalos.

A comparação entre as duas versões da vinheta demonstra como a imagem construída de maneira mais naturalista, com elementos de perspectiva e espacialidade tridimensional, se articula de forma mais precisa com a narrativa do texto. Por outro lado, elementos mais simbólicos e metafóricos – a vida como jogo, sem a determinação do vitorioso burrinho – assumem uma relação mais vaga e mais aberta com relação ao texto³⁹.

Nunes observa que as transformações nas imagens parecem representar também uma transformação de interpretação do texto por parte do ilustrador⁴⁰. Poty demonstra ter se entregado mais ao ideal metafísico nas imagens em xilogravura, por isso elas são mais simbólicas e mais independentes do texto.

³⁸ XADREZ. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números, p. 966.

³⁹ NUNES. *Texto e imagem*: a ilustração literária de Poty Lazzarotto, p. 560.

⁴⁰ NUNES. *Texto e imagem*: a ilustração literária de Poty Lazzarotto.

Após sair a quinta edição de *Sagarana*, Rosa escreve a Paulo Dantas para saber o que o amigo achou do livro “de roupa nova, das figuras [...] As ilustrações de Poty, *glosantes* [...] é a [edição] definitiva-para-sempre. No livro não mexerei mais”⁴¹.

Para Rosa, as imagens de Poty são “glosantes”, como glosas, ou seja, são explicações do seu texto, ou ainda uma composição poética motivadas por seu texto⁴².

A partir da declaração de Rosa, portanto, as ilustrações assumem tanto o sentido tradicional da ilustração como esclarecimento ou explicação do texto escrito, como também o de interpretação, comentário, e mesmo de *desenvolvimento poético* criado a partir do texto original. A ilustração assume, assim, um caráter paratextual bastante específico – já que as ilustrações não são textos, mas sim elementos gráficos, visuais – que o próprio autor coordena e orienta, junto com o ilustrador, para oferecer interpretações e explicações sobre o texto, mas que também são extrapolações poéticas nascidas a partir dele⁴³.

É interessante notar a importância dessas considerações uma vez que o próprio autor determina ser essa edição a “definitiva-para-sempre”. Ou seja, era de interesse do autor que essas imagens permanecessem no livro, compondo seu texto, também por isso chegou a chamá-lo de “Potyrana”.

“Vinheta 3”



⁴¹ ROSA. Trecho de diário, p. 39. Grifos meus.

⁴² O verbete “Glosa” no dicionário Aulete, aparece com as seguintes chamadas: 1- explicação de algo que se encontra em um texto; 2- Comentário que se faz à margem de um texto; 3- análise crítica; 4- composição poética criada a partir de um mote previamente dado. GLOSA. *Aulete digital*, não paginado.

⁴³ NUNES. *Texto e imagem*: a ilustração literária de Poty Lazzarotto, p. 541. Grifos do original.

A última vinheta, inserida no fim do conto, mostra a cabeça de um burrinho “saindo” de um globo cercado por listras. A imagem remete às linhas imaginárias do nosso globo terrestre, o que sugere uma reinterpretação da primeira vinheta. Naquela, a imagem do burro está associada ao infinito, ao símbolo da completude, a eternidade e ao tempo; nesta, está associada ao mundo, também símbolo da completude e da totalidade, mas desta vez em sua perspectiva geográfica, espacial.

O narrador apresenta: “Era uma vez, era outra vez, no umbigo do mundo, um burrinho pedrês”⁴⁴. Dono de sabedoria infinita, Sete-de-Ouros sabe o que nenhum outro sabe, domina os fenômenos do mundo e compreende seu funcionamento. Ele está no “umbigo do mundo”, no centro do universo. Como disse Nunes, “o seu conhecimento supera as indagações submetidas aos princípios de razão e identifica-se com o conhecimento intuitivo puro”⁴⁵. Também por isso é nosso herói e é um dos únicos sobreviventes da catástrofe, ele sabe seu lugar, domina o mundo no tempo e no espaço.

No fim, também o narrador parece compreender o que realmente importa, a filosofia da vida, e dá voz ao que sugere ser o pensamento do próprio Sete-de-Ouros, lutando pela sobrevivência.

No fim de tudo, tem o pátio, com os cochos, muito milho, na Fazenda; e depois o pasto: sombra, capim e sossêgo... Nenhuma pressa. Aqui, por ora, êste poço dôido, que barulha como um fogo, e faz mêdo, não é nôvo: tudo é ruim e uma só coisa, no caminho: como os homens e os seus modos, costumeira confusão. É só fechar os olhos. Como sempre. Outra passada, na massa fria. E ir sem afã, à voga surda, amigo da água, bem como o escuro, filho do fundo, poupando fôrças para o fim. Nada mais, nada de graça; nem um arranco, fora de hora. Assim⁴⁶.

Para finalizar nossa análise, no *Dicionário dos símbolos* encontramos ainda uma interessante interpretação: “A figura do círculo simboliza igualmente as diversas significações da palavra: um primeiro círculo simboliza o sentido literal; um segundo círculo, o sentido alegórico; um terceiro, o sentido místico”⁴⁷. Como diferentes significações da palavra,

⁴⁴ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 48.

⁴⁵ NUNES. *Texto e imagem*: a ilustração literária de Poty Lazzarotto, p. 553.

⁴⁶ ROSA. *Sagarana* [1976], p. 65.

⁴⁷ CÍRCULO. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números, p. 254.

os sentidos literal, alegórico e místico se complementam e ampliam a importância da comunicação e da palavra. Temos aqui três “círculos de interpretação” de um texto, e três vinhetas circulares para também nos lembrar que todo texto pode ser lido e interpretado de diferentes formas e por diferentes teorias.

Conclusão

Ao analisar as imagens contidas no livro, podemos perceber a comunhão e a sintonia existente entre imagens e texto. As figuras de Poty ilustram e propõem discursos narrativos próprios, criam ações. Algumas imagens ainda funcionam como recorte narrativo, direcionam um olhar sobre o fato descrito. Interpretam e sugerem. Com isso, percebemos que a criação de um livro é a realização de um trabalho em conjunto. Nesse caso, escritor e ilustrador determinam em coautoria o conteúdo do livro, numa espécie de autoria múltipla.

Poty representa exatamente isso, afinal, o texto de Rosa, pós ilustrações de Poty, ganhou uma nova abordagem, uma nova perspectiva. Os conceitos tão caros ao autor como a simplicidade, a humildade e a universalização do individual se tornaram visuais, esclarecendo o texto e estampando conceitos, valorizando os aspectos regionais e sugerindo uma universalidade dos ideais apresentados.

A partir da década de 1980, os livros de Guimarães Rosa passaram a ser impressos pela Editora Nova Fronteira e ganharam uma outra roupagem, todas as ilustrações de Poty foram retiradas. Porém, como vimos neste trabalho, as ilustrações fazem parte do universo roseano, ainda que não ilustrem mais as novas edições dos livros de Rosa, elas continuam presentes no imaginário do sertão roseano.

Acredito que, com este trabalho, pudemos mostrar a importância das escolhas editoriais e a responsabilidade de criar, ilustrar e editar um

livro. Somos convidados a perceber que toda alteração, por mais simples que seja, transforma a história editorial de uma obra, incidindo marcas em sua história literária.

Referências

- ALETRIA. *Cordel*: patrimônio nacional. Disponível em: <https://www.aletria.com.br/blog?single=Cordel-Patrimonio-Nacional>. Acesso em: 22 out. 2019.
- ARCA. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2003. p. 73.
- ASNO. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2003. p. 93-95.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007. 300 p.
- BÍBLIA SAGRADA: edição pastoral. *Gênesis*. Tradução, introdução e notas de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.
- 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 em Comunicação e Linguagens) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.
- CAVALEIRO. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2003. p. 200-202.
- CÍRCULO. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2003. p. 250-254.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso*: modos de organização. São Paulo: Contexto, 2008.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro*: do leitor ao navegador – conversações com Jean Lebrun. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora Unesp/Editora Imprensa Oficial, 1999.
- CHIFRE. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2003. p. 233-235.
- COSTELLA, Antonio Fernando. *Breve história ilustrada da xilogravura*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.
- DILÚVIO. In: BRUNEL, Pierre; SEVCENKO, Nicolau. *Dicionário de mitos literários*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2005. p. 228-232.

EDITORA José Olympio. *Veja*. 2011. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/editora-jose-olympio-faz-80-anos-com-foco-nosclassicos-nacionais/>. Acesso em: 20 out. 2019.

EISENTEIN, Elizabeth Lewisohn. *A revolução da cultura impressa: os primórdios da Europa Moderna*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. *O aparecimento do livro*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 2017.

FOGAGNOLI, Conrado Augusto Barbosa. *Entre texto e imagem: um estudo sobre as ilustrações de Sagarana*. 2012. 122 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. 255 p.

GERVEREAU, Laurent. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris: La découverte, 2004. Tradução parcial de Emília Mendes.

GLOSA. In: AULETE. *Aulete digital*. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/glosa>. Acesso em: 22 out. 2019.

GROYS, Boris. Autoria Múltipla. In: GROYS, Boris. *Arte poder*. Tradução de Virginia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 119-127.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 2017.

HERSKOVITS, Anico. *Xilogravura: arte e técnica*. Porto Alegre: Tchê!, 1986.

HOUAISS, Antônio. Depoimento. In: XAVIER, Valêncio. *Poty: trilhos, trilhas e traços*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994. p. 131.

ILUSTRAÇÃO. In: FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico*. São Paulo: Edusp, 2008.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: João Guimarães Rosa. Poços de Caldas: Instituto Moreira Salles, n. 20-21, 2006.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 1994.

LAZZAROTTO, Issac. Depoimento – 1938. In: XAVIER, Valêncio. *Poty: trilhos, trilhas e traços*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994. p. 32.

LAZZAROTTO, Poty. Depoimento. In: XAVIER, Valêncio. *Poty: trilhos, trilhas e traços*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994. p. 82.

LAZZAROTTO, Poty. *Uma conversa com Poty Lazzarotto*. Paraná: Paraná Portal, 1998. Entrevista concedida a José Wille.

LAZZAROTTO, Poty. Depoimento. In: PEREIRA, José Mario (Org.). *José Olympio: o editor e sua casa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. p. 119.

LETRAS in.verso e re.verso. *A arte de ilustrar Guimarães Rosa por Poty*. [S. l.], 7 maio 2013. Disponível em: <https://www.blogletras.com/2013/05/tem-ja-57-anos-da-primeira-edicao-de.html>. Acesso em: 27 set. 2018.

MARTINS FILHO, Plínio. *Manual de editoração e estilo*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MATARELLI, Juliane. Panorama da edição de livros em Minas Gerais: de 1806 aos dias atuais. In: MATARELLI, Juliane; QUEIROZ, Sônia. *Editoras Mineiras: panorama histórico* – vol. 1. Belo Horizonte: Fale/UFGM, 2011. p. 5-24.

MELO MENDES, André. *Mapas de Arlindo Daibert: diálogos entre imagens e textos*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011.

MENDES, Emília. Análise do discurso e iconicidade: uma proposta teórico-metodológica. In: MENDES, Emília et al (Org.). *Imagem e discurso*. Belo Horizonte: Fale/UFGM, 2013. p. 125-155.

MENDES, Emília. *Dados técnicos da imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFGM, 2017. Notas de aula.

NUNES, Fabricio Vaz. *Texto e imagem: a ilustração literária de Poty Lazzarotto*. 2015. vol. 2. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

OITO. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2003. p. 651.

ORELHA. In: ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*: 2º vol. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1956.

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

RIO. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2003. p. 780.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1958.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1976.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. Trecho de diário. *Cadernos de literatura brasileira*: João Guimarães Rosa. Poços de Caldas: Instituto Moreira Salles, n. 20-21, p. 17, 2006.

ROSA, João Guimarães. [Correspondência]. Destinatário: Paulo Dantas. Rio de Janeiro, 25 maio, [197?]. *Cadernos de literatura brasileira*: João Guimarães Rosa, Poços de Caldas: Instituto Moreira Salles, n. 20-21, p. 39, 2006.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

TROMBETA. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2003. p. 910.

VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma “alfabetização” necessária. In: VERGUEIRO, Waldomiro; RAMA, Angela (Org.). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 31-64.

VINHETA. In: FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico*. São Paulo: Edusp, 2008. p. 728.

XADREZ. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2003. p. 966-967.

XAVIER, Valêncio. *Poty: trilhos, trilhas e traços*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994.

Sobre a autora

Ana Cláudia Dias Rufino é editora e pesquisadora da área de Edição. Formou-se em Letras (licenciatura em Língua Portuguesa e bacharelado em Edição) pela Universidade Federal de Minas Gerais, bem como realizou o mestrado em Estudos Literários, em 2023, pela mesma universidade. É fundadora da Ave Casa Editora que publica tanto livros voltados para o público infantil quanto textos literários voltados para o público adulto.



Publicações Viva Voz

Para além da obra: estudo de paratextos em edições de Anna Kariênina

Anna Izabella Miranda

Imagens em discurso II: escrita do outro como escrita de si

Nabil Araújo (org.)

Primeiras leituras

Constância Lima Duarte (org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em versão eletrônica no *site*: www.labeled-letras-ufmg.com.br

R926p

Rufino, Ana Cláudia Dias.
Potyrana / Ana Cláudia Dias Rufino. – 2025.
78 p. : il., color, p&b. – (Viva Voz)

ISBN: 978-85-7758-382-9 (digital)

ISBN: 978-85-7758-381-2 (impresso)

1. Poty, 1924-1998. –. 2. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. –
Sagarana – Ilustrações. 3. Xilogravura brasileira. 4. Literatura
brasileira – Ilustrações. 5. Arte e Literatura. I. Universidade
Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. II. Título. III. Série.

CDD: 769.981

As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da Fale/UFMG, constituído por estudantes de Letras - bolsistas e voluntários - supervisionados por docentes da área de Edição.

