UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO CULTURAS E
IDENTIDADES BRASILEIRAS

Conrado Augusto Barbosa Fogagnoli

Entre Texto e Imagem:
um Estudo Sobre as Ilustrações de *Sagarana*

São Paulo

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO CULTURAS E
IDENTIDADES BRASILEIRAS

Entre Texto e Imagem:
um Estudo Sobre as Ilustrações de *Sagarana*

Conrado Augusto Barbosa Fogagnoli

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mayra Laudanna

São Paulo

2012

RESUMO

Esta dissertação propõe hipóteses para se estabelecer relações entre alguns dos contos que compõem a primeira obra publicada por Guimarães Rosa, *Sagarana*, e as duas versões de ilustrações que para ela foram feitas pelo gravador e ilustrador Poty Lazzarotto. Com o objetivo de expor como a crítica literária brasileira dos decênios de 1940 e 1950 entende a obra de João Guimarães Rosa, no primeiro capítulo analisa-se a recepção crítica das três primeiras obras publicadas pelo autor; o segundo capítulo trata da recepção crítica da obra de Poty Lazzarotto, evidenciando como esta crítica se ocupa apenas da construção de uma biografia estereotipada do artista, sem propor reflexões sobre sua obra; no terceiro e último capítulo, apresentam-se hipóteses que possibilitam relacionar alguns dos contos de *Sagarana*, de Guimarães Rosa, e as duas versões de ilustrações feitas por Poty Lazzarotto para esta obra.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Ilustração; João Guimarães Rosa; Poty Lazzarotto.

ABSTRACT

This work proposes hypotheses to establish relationships between some texts of the first work published by Guimarães Rosa, *Sagarana*, and the two versions of illustrations that were made for it by engraver and illustrator Poty Lazzarotto. Aiming to expose how Brazilian literary criticism of the 1940's and 1950's understood the work of João Guimarães Rosa. The first chapter analyzes the critical reception of the first three works published by the author; the second chapter deals with the critical reception of the work of Poty Lazzarotto, showing how this criticism is concerned only in building a stereotypical biography of the artist, without offering thoughts about his work. The third and final chapter, presents some hypotheses in the relationship between the short stories of *Sagarana*, by Guimarães Rosa, and both versions of the illustrations made by Poty Lazzarotto for his work.

Keywords: Brazilian Literature; Illustration; João Guimarães Rosa; Poty Lazzarotto.

APRESENTAÇÃO

Esta dissertação objetiva levantar relações possíveis entre alguns contos do livro *Sagarana* e as duas versões de desenhos feitos por Poty Lazzarotto para ilustrá-lo. Este livro de estreia de João Guimarães Rosa, publicado pela primeira vez em 1946 pela Editora Universal, permanece sem ilustração até a sua 4ª edição, e só será impresso com desenhos do artista paranaense na edição seguinte, 1958, os quais serão reimpressos até a sua 11ª edição, a 9ª lançada pela Livraria José Olympio, em 1969. Somente para a edição de 1970 Poty elabora novos desenhos, versões dos anteriores, para ilustrar a obra do autor mineiro, os quais serão reimpressos pela mesma editora ao menos até o início do decênio de 1980.

Na tentativa de se encontrar documentação que possibilitasse entender as relações entre a primeira versão das ilustrações feitas por Poty e os contos de Rosa, recorreu-se aos arquivos dos autores na procura de cartas, bilhetes e outros escritos que pudessem auxiliar as análises, uma vez que, como se sabe, Guimarães Rosa não descuidava das publicações de seus livros e mantinha correspondência com seus tradutores fornecendo-lhes informações profícuas para a compreensão de seus textos. Embora exigente, o autor de *Sagarana*, talvez por se tratar de outra linguagem, não manteve correspondência escrita com seus ilustradores, ainda que entre seus escritos encontrem-se algumas poucas anotações que indiciam que muitas das ilustrações feitas por Poty foram desenhadas a partir de suas orientações. Exemplificam essas direções desenhos de Rosa encontrados entre suas cadernetas, os quais se assemelham a algumas vinhetas elaboradas por Poty para a 1ª edição ilustrada de *Sagarana*. Certamente, como declara o artista por vezes, Guimarães o orientou na elaboração das vinhetas, embora nem sempre tenha esclarecido o significado delas. A partir desses depoimentos de Poty também é possível se afirmar que por horas o autor conversava com ele, principalmente por telefone, para discutir sobre as ilustrações que iriam ser impressas em seu livro de contos, o de 1958, uma vez que no ano em que é impressa a segunda versão das ilustrações de Poty, Guimarães já estava “encantado”. Possivelmente, por isso, há modificações na diagramação de *Sagarana* que alteram a relação entre texto e imagem. Essas alterações também são consideradas após a análise da primeira versão das ilustrações.

Para se formular hipóteses que possibilitassem a análise proposta, optou-se por percorrer as críticas que tratam principalmente sobre a recepção da obra de Guimarães Rosa e a de Poty Lazzarotto. Nesta trilha evidenciou-se a pouca familiaridade que certamente ainda hoje existe para se tratar de ilustrações e da relação entre estas e os textos, tanto assim que a literatura sobre o assunto é ínfima. No entanto, é a partir da recepção da obra dos autores que se torna possível compreender a vinculação, ainda que equivocada, de suas obras à ideia de retrato da

realidade: enquanto Rosa retrata os Sertões, Poty visita o Jardim Botânico para retratar os Buritis.

Assim, após destacarem-se as críticas sobre o escritor e sobre o artista, as quais evidenciaram modos de compreensões, repetições e, no caso das feitas a Poty, o hábito de se tratar da vida do artista e não da obra, elaborou-se três hipóteses para se tratar das relações entre texto e imagem. Entre essas hipóteses, destaque-se a segunda, uma vez que esta foi pensada a partir de uma fala de Poty, registrada em um de seus depoimentos. As outras duas, embora não decorram de termos ou ideias saídas das críticas, destas dependeram muitas vezes justamente por se distanciarem, ou por não tratarem, das ilustrações feitas por Poty, mesmo porque, quando tratam da “plasticidade” de Guimarães, entendem-na como descrições literárias.

No primeiro capítulo, analisa-se a recepção crítica das três primeiras obras publicadas por João Guimarães Rosa – *Sagarana*, *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, com destaque para a primeira. Nele se evidencia como a maior parte da crítica literária brasileira, destacadamente nos decênios de 1940 e 1950, entende a obra de Rosa ainda sob a ideia, em voga naqueles anos, de regionalismo, que, como se indica já no início do capítulo, não procede, sabendo-se ser ela ficcional.

Destaca-se ainda nesse capítulo críticos que distinguem a obra de Rosa das de autores inseridos na literatura regionalista, por entenderem que a elaboração da linguagem de Guimarães Rosa distancia-se da simples transposição de termos regionais para seus escritos. São estas críticas, que por vezes são rebatidas pelo próprio escritor, as que abrem caminho para as análises futuras sobre a linguagem ficcional de Guimarães Rosa. Estas críticas, embora escritas nos idos do decênio de 1950, modelos para as seguintes, são repetidas por inúmeros autores que se interessam pelo problema da construção da linguagem na obra do escritor mineiro ainda nos dias atuais. Matrízes, apesar de não tratarem da linguagem literária propriamente dita do autor de *Sagarana*, mas sim, da análise da língua, tomando a obra de Guimarães Rosa como objeto de exercícios gramaticais.

Por fim, também se considera neste primeiro capítulo alguns textos divulgados no ano do lançamento de *Sagarana*, os quais procuram destacar, ainda que vagamente, o trabalho de Guimarães Rosa a partir de uma ideia de plasticidade.

No segundo capítulo, analisa-se a fortuna crítica de Poty Lazzarotto com o objetivo de demonstrar como esta crítica trata apenas da vida do artista, apagando, por isso mesmo, a sua obra. Para tanto, optou-se por destacar e analisar os artigos que fixam lugares-comuns, no sentido de clichês, para a construção da biografia de Poty. Talvez, justamente por serem fontes ordenadas, são estas críticas reproduzidas na maior parte dos textos que tratam do artista, destacadamente nos publicados em periódicos paranaenses nos decênios de 1940, as iniciais, 1950 e 1970. Por vezes, entretanto, encontram-se acréscimos, os quais, por não modificarem o clichê, incrementam-no com adornos, a exemplo do Vagão do Armistício, restaurante do pai do artista, que sempre ganha novos contornos.

Como estes lugares-comuns não possibilitam sequer informar ao leitor sobre a trajetória de Poty, procurou-se, pautando-se na pesquisa documental, explicitar algumas passagens do percurso empreendido por Poty, quer o de sua formação artística, quer o de sua atuação como professor e como divulgador da gravura de arte no Brasil.

Conclui-se este segundo capítulo com o exame dos poucos textos localizados que tratam da ilustração de Poty. Ou melhor, os que a referem, pois, como ocorre com toda a obra do artista, sua ilustração é pouquíssima discutida. Apesar de serem raras as referências às ilustrações de Potyguara Lazzarotto, foram, possivelmente por oposição, principalmente estes escritos que possibilitaram a formulação de algumas das hipóteses de leitura de suas ilustrações, as quais são expostas no último capítulo desta dissertação.

No terceiro capítulo, antes de se iniciar as análises das ilustrações de Poty para *Sagarana*, procurou-se evidenciar algumas questões pertinentes às edições do livro de contos anteriores à edição ilustrada pelo artista, destacando-se as ofertas feitas a Guimarães Rosa no sentido de ilustrá-la. Após esse panorama são propostas hipóteses de leitura acerca das relações possíveis entre as ilustrações de Poty e os contos de Rosa, como referido.

Seguem esses três capítulos um caderno de anexos composto dos principais artigos referidos e analisados no trabalho, indicados ao longo do texto em notas de rodapé. Além deste caderno de anexos, há também um outro, no qual é reproduzido parte da documentação levantada no acervo de Poty Lazzarotto. Objetivava-se facultar ao leitor a possibilidade de

consulta da documentação existente quer no Fundo João Guimarães Rosa, pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiros, quer no acervo da Livraria José Olympio Editora, pertencente à Fundação Casa de Rui Barbosa, com o intuito de possibilitar a compulsão do que se afirmou neste trabalho a partir dos documentos. Todavia, enquanto o material da Fundação a que se teve acesso seria pouco esclarecedor, a documentação pertencente ao Instituto, que seria de importância para evidenciar questões aqui levantadas, por razões diversas, não pode ser reproduzida.

Capítulo 1

A Recepção Crítica das Primeiras Obras de Guimarães Rosa

Sagarana, o livro de estreia de João Guimarães Rosa, é lançado no início do mês de abril de 1946, por um editor, também estreante, Caio Pinheiro¹, que havia recentemente fundado sua Editora Universal. Dias após a publicação da obra, muitos jornalistas, críticos e escritores escrevem sobre o livro, que consideram mais uma contribuição à literatura regionalista, tendência que, há algum tempo, já havia garantido posição de destaque nas letras brasileiras. Aliás, desde o decênio de 1920 a ideia de regionalismo é veiculada e estimulada em discussões políticas que, posteriormente, se estendem à literatura. Em 1926 é organizado o 1º Congresso Brasileiro de Regionalismo, no qual Gilberto Freyre² apresenta o “Manifesto Regionalista”³, que é fixado como marco de um “movimento de reabilitação dos valores regionais”. Apesar de se declarar “apolítico”, o grupo de regionalistas reunido neste Congresso visava a superação do que eles denominavam estadualismo, “desenvolvido pela República”, como consta do documento, e ambicionava a formação de um sistema que integrasse, de forma complementar, as regiões, em oposição aos Estados, objetivando uma “verdadeira organização Nacional”.

Aderem às ideias apresentadas no Manifesto muitos escritores, alguns dos quais passam a divulgá-las, como José Américo de Almeida, estadista e escritor, destacado por Gilberto Freyre no mesmo documento. Dois anos após o Congresso, José Américo publica *A Bagaceira*, romance que, como escrevem, inaugura o chamado ciclo regionalista nordestino⁴, também designado Romance de 30, isto segundo Alfredo Bosi⁵, ou romance social. Sendo muitas as denominações encontráveis, outras podem ser propostas, mesmo porque, escrever enfatizando aspectos regionais é hábito ao longo dos decênios governados por Getúlio Vargas⁶.

Durante os decênios de 1930, 1940 e também o de 1950, muitos autores relacionados a essa política regionalista publicam romances, dramas que também incluem ensaios que

¹ “O Primeiro editor de ‘Sagarana’”. *Hoje nas Letras*, Rio de Janeiro, 10.04.1956.

² Desde o ano de 1924 Gilberto Freyre estava à frente do Centro Regionalista do Nordeste, que promovia discussões em torno de temas regionais. Em 1925, o mesmo autor organiza a coletânea de estudos *Livro do Nordeste*, composta de textos que propunham fazer um “balanço dos 400 anos de história do Nordeste, apontando caminhos para o futuro da região”. Cf. GERMANO, Ricardo. “Movimento Regionalista de 1926, teatro popular do nordeste e movimento armorial sob o prisma do particularismo, do individualismo e da cultura popular”, in: *Mafuá*, Revista de Literatura em Meio Digital. Florianópolis, ano 8, nº 13, março de 2010.

³ FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. 7ª ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. pp. 47-75.

⁴ Cf. GALVÃO, Walnice Nogueira. “Anotações à margem do Regionalismo”, in: *Literatura e Sociedade*, Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, nº 5. São Paulo, 2000. pp. 44-55.

⁵ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1986. p. 446.

⁶ Cf. SKIDMORE, Thomas. *Brasil: De Getúlio a Castelo*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987.

interpretam o Brasil. Todavia, quanto a estes últimos, trata-se de uma reorganização da história do país, composta de estudos de importância, hoje documentos que servem para entender a historiografia brasileira da época. Esses estudos foram amplamente divulgados pela Coleção Documentos Brasileiros⁷, dirigida por Gilberto Freyre e publicada pela Livraria José Olympio Editora, que editava as obras do autor do chamado “Ciclo da Cana-de-Açúcar”⁸ desde o ano de 1933. José Lins do Rego é, aliás, quem indica o nome de Freyre para dirigir essa coleção, e é o responsável, segundo Fábio Franzini, pela reunião destes regionalistas na “Casa”⁹ José Olympio¹⁰. É nessa profusão que os críticos procuram entender a obra que lança Guimarães Rosa no ainda incipiente comércio editorial do país

Os primeiros textos que tratam de *Sagarana* referem esta obra quase que invariavelmente como “regionalista”, sem outro adjetivo, e, em alguns casos, relacionam seu autor aos autores do chamado “segundo regionalismo”¹¹. Assim, Francisco de Assis Barbosa, em artigo publicado no mesmo mês do lançamento do livro de Guimarães Rosa, propõe uma aproximação entre a obra do autor mineiro e as dos autores colocados sob a tal segunda fase: “Há escritores que se revelam mestres logo no primeiro contato com o público. É o caso de um Euclides da Cunha, com ‘Os Sertões’; de um Monteiro Lobato, com um ‘Urupês’, de um Gilberto Freyre, com ‘Casa Grande e Senzala’. [...] Não vacilo em juntar às essas grandes estreias [...] o ‘Sagarana’, do sr. João Guimarães Rosa.”¹². A aproximação de Rosa a Euclides, recorrente em outros artigos da mesma época, é evidenciada como inexistente no artigo de José César Borba, publicado já no mês seguinte ao lançamento de *Sagarana*. Ao relatar a entrevista a ele concedida, escreve que Guimarães Rosa leu “Euclides da Cunha quando era menino, atropelando-se com o estilo dele e, por isso mesmo, saltando páginas inteiras e esguelhando outras, sem maior demora e observação. Leu-o mais tarde, depois que *Sagarana* estava escrito

⁷ Sobre a Coleção Documentos Brasileiros, consultar: FRANZINI, Fábio. “À Sombra das Palmeiras – A Coleção Documentos Brasileiros e as transformações da historiografia nacional (1936-1959)”. Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006. (Tese de Doutorado)

⁸ O chamado “Ciclo da Cana-de-Açúcar”, de José Lins do Rego, é composto pelas obras: *Menino de Engenho*, 1932; *Doidinho*, 1933; *Bangüê*, 1934; *O Moleque Ricardo*, 1935 e *Usina*, 1936.

⁹ Termo com o qual se refere a Livraria José Olympio Editora.

¹⁰ “Graças às suas relações pessoais, em breve José Lins [do Rego] daria ainda ao editor [José Olympio] os principais nomes desse movimento [regionalista], por seu intermédio, e com a contrapartida de contratos que nenhum outro selo podia ou queria cobrir, os celebrados José Américo de Almeida, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, pouco a pouco passavam ao rol de autores da José Olympio, ao qual vinham se agregando muitos outros escritores de nomeada, como Jorge Amado, Amando Fontes, Lúcio Cardoso [...]”. Cf. FRANZINI, Fábio. *op. cit.* p. 71.

¹¹ Ver: GALVÃO, *op. cit.* pp. 48-49.

¹² Francisco de Assis Barbosa. “Sagarana”. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 29.04.1946. Ver, anexo 1, p. II.

e pronto, rodando no prelo. Leu tudo, com olho lento e espírito alerta. Mas era tarde para influências”¹³.

Outra aproximação entre a obra Rosa e a de autores do regionalismo do início do século XX, é proposta por Sérgio Milliet¹⁴ em seu primeiro artigo sobre *Sagarana*. Neste artigo, Milliet escreve que comparou-se as “soluções estilísticas” de Guimarães Rosa às de Monteiro Lobato, todavia, o crítico prefere a este lembrar-se de “Valdomiro Silveira, mais artista e purista dentro da mesma preocupação de espelhar um clima sertanejo”. Apesar do elogio indiciado pela aproximação, Milliet censura a linguagem do escritor, desejando, numa declaração de simpatia ao regionalismo literário, que o “sertão” de Guimarães Rosa “chegasse com mais crueza, na sua desolação, menos artista, menos literário, menos anedótico também”. Prosseguindo, embora distante do argumento da linguagem, Milliet, sempre no campo do desejo, afirma que preferiria que “o autor tivesse arrancado dele a tragédia humana e não o espetáculo”. Ainda que Milliet tenha aproximado Rosa do autor que valorizava a fala cabocla de regiões rio-pardenses, este regionalismo é, segundo ele, de forma, daí ver a “superioridade do romance nordestino”, que se esforçava por exprimir, sempre segundo o crítico, as “próprias raízes da vida nacional”.

Assim, fusionando linguagem e desejo, Sérgio Milliet não distancia Rosa de algum regionalismo, como também o faz Luís Washington Vita¹⁵, em artigo publicado n’*O Jornal* de São Paulo, no mês seguinte ao de Milliet. Vita destaca, logo no início de seu artigo, a disputa existente pelo posto de introdutor “da tradição do sertanismo” nas letras nacionais entre Afonso Arinos e Valdomiro Silveira. Possivelmente, desgostoso com as discussões estendidas de Gilberto Freyre, o crítico cita Monteiro Lobato, Coelho Neto e, o também Neto, Simões Lopes, afirmando que Guimarães Rosa está “exatamente enquadrado nessa tradição – de regionalismo fiscalizado”. Para o filósofo, Rosa seria uma “síntese” de todos eles, a saber, de Valdomiro Silveira “preso à vida”, de Monteiro Lobato à “disciplina do verbo” e de Simões Lopes Neto, preso a “uma humanidade comovedora”. Apesar de destacar o “estilo” de Guimarães Rosa como sendo a “excelência maior da obra”, Vita não o entende como construção ficcional, pois, romanticamente, pensa que o autor mineiro objetiva “exprimir o sentimento regional em termos de língua nacional”. Assim, sem perceber a arte da escritura, Vita fixa o autor no real. Para ele, o “senso do real, naturalista, objetivo, documental” de Guimarães Rosa, “retrata o cenário tanto

¹³ José César Borba. *Histórias de Itaguara e Cordisburgo*. s.l. 19.05.1946. Ver, anexo 2, p. II.

¹⁴ Sérgio Milliet. “Sagarana”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19.05.1946. Ver, anexo 3, p. III.

¹⁵ Luís Washington Vita. “Sagarana”. *O Jornal*, São Paulo, 26.05.1946. Ver, anexo 4, p. IV.

física como psicologicamente”, eliminando da obra qualquer construção, pois afirma que nela “a imaginação é relegada para um plano secundário”.

Mais enfático e específico que os demais é Eloy Pontes¹⁶. Também vendo a obra de Rosa como realista, o crítico, e biógrafo de autores nacionais¹⁷, afirma que o “estilo de Guimarães Rosa manda citar o de Afonso Arinos”, devido às “mesmas preferências, os mesmos ritmos, os mesmos processos de embrechar regionalismo”. Para Pontes, a ligação entre a obra de Rosa e a de Arinos não se dá somente por estas vias, pois afirma que as personagens do autor mineiro “recordam muito” os perfis de *Joaquim Mironga* e *Pedro Barqueiro*, personagens descritas em *Pelo Sertão*, que, segundo o crítico, são obviamente próximas: “porque o meio é o mesmo e os nossos matutos não mudaram quase nada através dos anos”.

Ainda que alguns destes críticos observem o trabalho de linguagem do autor de *Sagarana*, não é com a pretensão de distingui-lo dos autores por eles considerados como regionalistas, visto que entendem este trabalho como acessório, ornamento, “cipoal de preciosismos”, como escreve Milliet, ou somente como efeito de estilo de um autor também regional. Contrariamente a estes, outros críticos observam que o trabalho com a linguagem em *Sagarana*, e também nas obras posteriores de Guimarães Rosa, é justamente o que distingue a obra de Guimarães da dos autores regionalistas e, com isso, passa-se a se considerar o ficcional em Rosa. São estes textos que iniciam uma discussão que, se por um lado, possibilitam uma leitura de Rosa, por outro, tornam-se modelos, por isso mesmo, repetidos. Embora essas críticas não se estendam na análise da linguagem, uma vez que também procuram situar o livro de contos lançado em 1946 na discussão dos regionalismos em voga na época, são essas críticas, ainda hoje, matrizes para estudos sobre a linguagem literária de Guimarães Rosa.

Neste sentido, a primeira crítica que se localiza é “Uma grande estreia”¹⁸, de Álvaro Lins, divulgada dias depois da publicação de *Sagarana*. Logo no início o autor do artigo pergunta se não seria fundamental distinguir-se em *Sagarana* o que é “realidade objetiva” do que é “realidade imaginada”. Embora sugerindo essa oposição, Lins não a discute, tampouco a especifica. Oscilante, ora destaca a “abundância documental” que vê na obra, devido à “capacidade descritiva” de Rosa, ora o aspecto “compositivo” e “representativo” da linguagem

¹⁶ Eloy Pontes. “Sagarana”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10.06.1946. Ver anexo 5, p. IV.

¹⁷ Para a mencionada Coleção Documentos Brasileiros da José Olympio, Pontes escreveu as seguintes biografias: *A vida exuberante de Olavo Bilac*, *A vida dramática de Euclides da Cunha*, *A vida contraditória de Machado de Assis* e, paralelamente a esta coleção, *A vida inquieta de Raul Pompéia*.

¹⁸ Álvaro Lins, “Uma Grande Estreia”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12.04.1946. Ver anexo 6, p. V. Republicado em: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 25ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982.

ficcional. Além disso, o crítico tenta entender *Sagarana* fora do que ele denomina de regionalismo literário convencional: “Mas o valor dessa obra provém principalmente da circunstância de não ter o seu autor ficado prisioneiro do regionalismo, o que o teria conduzido ao convencional regionalismo literário, à estreiteza da literatura, das reproduções fotográficas, ao elementar caipirismo do pitoresco exterior e do simplesmente descritivo”¹⁹.

Lins observa que a obra de Guimarães Rosa não pode ser enquadrada no regionalismo da “reprodução fotográfica” ou no do pitoresco caipirismo, propondo que, em *Sagarana*, há um “regionalismo em processo de estilização”, possivelmente referindo-se ao trabalho de elaboração ficcional do autor. Ao destacar o conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, Lins afirma ser essa “novela” “arte da ficção”, produto de “elaboração e construção”: “‘A hora e vez de Augusto Matraga’ destaca-se principalmente pela arte da ficção. Como novela em si mesma, como elaboração e construção novelística, representa sem dúvida a peça melhor realizada do livro, a que tem uma vida mais completa e independente em si mesma”²⁰.

Observe-se que “São Marcos”, conto destacado por outros críticos que tratam da construção ficcional em Guimarães Rosa, é, para Lins, um dos contos mais distantes da novela, pois descritivo, como “Sarapalha” e “Minha Gente”: “Embora menos afirmativas como ficção por uma certa fragilidade na ação novelística – ‘Sarapalha’, ‘Minha Gente’, ‘São Marcos’ e ‘Corpo Fechado’ – ficam valorizadas através de algumas páginas descritivas, ou caracterizadoras como fixação de costumes e episódios isolados, ou, em cada uma delas, através de algum aspecto marcante da vida regional”²¹.

É certo que, ainda hoje, autores que seguem a linha sociológica ou antropológica visam o conto “São Marcos” como documento, no entanto, há outros, também de décadas posteriores aos anos de 1940, que observam que em “São Marcos” há muito da concepção de linguagem do autor. Próximo ao lançamento de *Sagarana*, é o autor um dos poucos a explicitar, a um tempo, seu alheamento ao regionalismo e sua arte, ainda assim, pela boca de José César Borba. Segundo este crítico, após transcrever a passagem do “rol de reis leoninos”²², do conto “São

¹⁹ Idem.

²⁰ Idem.

²¹ Idem.

²² Trata-se de um dos trechos do desafio poético entre o narrador do conto e anônimo poeta “Quem-Será: ‘E eu, que vinha vivendo o visto mas vivendo estrêlas, e tinha um lápis na algibeira, escrevi também, logo abaixo:

Sargon

Assarhaddon

Assurbanipal

Teglattphalasar, Salmanassar

Marcos”, Guimarães teria lhe dito que esse trecho “constitui realmente sua profissão de fé”²³. Sendo esta ou desta próxima a fala de Rosa, nela está a prática de sua linguagem, explicitada, ulteriormente, por outras metáforas²⁴. No entanto, a profissão de fé não é percebida pela maior parte dos críticos da época, embora Antonio Candido a vislumbre. Certamente o jovem Candido não analisa a linguagem de *Sagarana* por se dedicar mais às contextualizações históricas do que às literaturas. Por isso, não se atém à construção da linguagem, ainda que a indicie, para explicitar os muitos regionalismos discutidos na época, desde os do início do século XX aos do decênio de 1930. Assim, eleva Guimarães metaforicamente e critica escritores sociologicamente:

O grande êxito de Sagarana do sr. João Guimarães Rosa não deixa de se prender às relações do público leitor com o problema do regionalismo e do nacionalismo literário. Há cerca de trinta anos quando a literatura regionalista veio para a ribalta, [...] passávamos um momento de extremo federalismo. Na *intelligentsia*, portanto, o patriotismo se afirmou como reação de unidade nacional. A Pátria, com pê sempre maiúsculo, latejou descompassadamente, e os escritores regionais eram procurados como afirmação nativista. Foi o tempo em que todo jovem promotor ou delegado, despachado para as cidadezinhas do interior, voltava com um volume de contos ou uma novela sertaneja, quase sempre lembrança de cenas, fatos e pessoas cujo pitoresco lhe assanhava a sensibilidade, litorânea de nascimento ou educação.²⁵

Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor
Belsazar
Sanekherib

E era para mim um poema êsse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas riçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes. Sim, que, à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fôra se jamais usado. Porque, diante de um gravatá, selva moldada em jarro jônico, dizer-se apenas **drimirim** ou amormeuzinho é justo; e, ao descobrir no meio da mata, um anel que atira para cima cinquenta metros de tronco e fronde, quem não terá o ímpeto de criar um vocativo absurdo e bradá-lo - Ó colossalidade! - na direção da altura?”

E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem.” (ROSA, 1978, p. 238)

²³ José César Borba. “Histórias de Itaguara e Cordisburgo. Entrevista com João Guimarães Rosa, s.l., 19.05.1946. Ver, anexo 2, p. II.

²⁴ Ao referir o seu trabalho com a linguagem Rosa se vale, geralmente, de metáforas, como as da “Língua que se falou antes de Babel”, “Metafísica da Linguagem”, “Língua do Indizível”, e outras, localizáveis na correspondência do autor com seus tradutores e, entre outras, na entrevista concedida ao crítico alemão Günter Lorenz.

²⁵ CANDIDO, A. “Sagarana”, in: Textos de Intervenção. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002, p. 183. Texto publicado originalmente em: *Diário de São Paulo*, 11.07.1946. Ver anexo 7, p. V.

Na sequência, Candido se refere ao cultivo das "modas intelectuais" do período, sendo condenável o "bairrismo", cujo principal representante é Gilberto Freyre, "pai da voga atual da palavra província". Ironizando esses regionalismos, Candido constata a inquietação causada pelo surgimento da obra de Guimarães Rosa. "Natural", segundo ele, pois o livro de Guimarães vem "cheio de terra" enquanto os outros vêm cheios de "bairrismo", e observa que este grupo sequer sabe o nome "da árvore grande do largo da igreja, coisa bem brasileira"²⁶. A partir disso, Candido passa a falar da linguagem de *Sagarana*:

Mas Sagarana não vale apenas na medida em que nos traz um certo sabor regional, mas na medida em que constrói um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região. A província do sr. Guimarães Rosa, no caso Minas, é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes quase irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor. Assim, veremos, numa conversa, os interlocutores gastarem meia dúzia de provérbios e outras tantas parábolas como se alguém falasse no mundo deste jeito. Ou, de outra vez, paisagens tão cheias de plantas, flores e passarinhos cujo nome o autor colecionou, que somos mesmo capazes de pensar que, na região do sr. Guimarães Rosa, o sistema fito-zoológico obedece ao critério da Arca de Noé. Por isso, sustento, e sustentarei, mesmo que provem o meu erro, que Sagarana não é um livro regional como os outros, porque não existe região igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas histórias.²⁷

A partir das oposições montadas por Candido – não "traz um certo sabor regional" x "constrói um certo sabor regional"; "menos uma região do Brasil" x mais "uma região da arte" – nota-se a preocupação do crítico em distinguir o texto-regional do texto-ficcional, entendendo o primeiro como descrição, ainda que corporativista, e o segundo como construção. Esta, que "transcende a região" da literatura regionalista, é explicitada por Candido do mesmo modo construtivo: por meio de metáforas o crítico indicia o uso de locuções, vocabulário, figuras de

²⁶ Idem, p. 184.

²⁷ *Ibid.*, p. 185.

linguagem em *Sagarana*, escrevendo que Guimarães Rosa as cose de modo “quase irreal”, assim como também fala que a geografia do livro só existe “na região do sr. Guimarães Rosa”. A crítica de Antonio Candido recai sobre as discussões realistas encontráveis em obras de autores nordestinos e sulistas, não só neste artigo de 1946 como também no de 1957.

Em o “Homem dos Avessos”, Candido trata de *Grande Sertão: Veredas*, reafirmando que a invenção de linguagem que “supera a realidade observada”, afasta Rosa da “matriz regional”. Desta, segundo ele, resta somente o “pitoresco” da observação. Por isso, o crítico escreve que a linguagem do autor produz um mundo, assim como inventa um homem, diferentes, “compostos de elementos que [Rosa] deformou a partir de modelos reais”. Para destacar o avesso do regionalismo, Candido opõe a lógica à invenção, comparando *Os Sertões* de Euclides da Cunha ao *Grande Sertão* de Guimarães Rosa:

Há em *Grande Sertão: Veredas*, como n'*Os Sertões*, três elementos estruturais que apoiam a composição: a terra, o homem, a luta. Uma obsessiva presença física do meio; uma sociedade cuja pauta e destino dependem dele; como resultado o conflito entre os homens. Mas a analogia para por aí; não só porque a atitude euclideana é constatar para explicar, e a de Guimarães Rosa inventar para sugerir, como porque a marcha de Euclides é lógica e sucessiva, enquanto a dele é uma trança constante dos três elementos, refugindo a qualquer naturalismo e levando, não à solução, mas à suspensão que marca a verdadeira obra de arte, e permite a sua ressonância na imaginação e na sensibilidade.²⁸

Como observa Candido, em Euclides a descrição tem por fim documentar o meio físico, compor um espaço simétrico, linear, campo da constatação. Em Rosa, inversamente, o que é privilegiado é a invenção, que não tem lugar fixo, pois compõe espaços não-euclidianos, elípticos, lugares da sugestão ficcional. Daí considerar o crítico que, para a compreensão da obra de Rosa, é necessário que o leitor enxergue outros ângulos, que não os habituais realistas. Ainda segundo Candido, o “meio físico”, que em Euclides é objeto de descrição, em Rosa serve apenas para que o autor conceba o mundo, “quadro”. Entre outras figurações encontradas em Candido, esse “suporte” para a invenção é exemplificado pela análise atenta de um mapa. Neste, como afirma, é possível se encontrar topônimos identificáveis que sugerem a observação

²⁸ CANDIDO, A. “O Homem dos Avessos”, in: *Tese e Antítese*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2002, p. 123.

do autor da realidade, no entanto, alerta, o mapa de Rosa é desarticulável: “Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares”, “nomes irreais” e “certos pontos decisivos só parecem existir como invenções”.

Ao contrário de Antonio Candido que, nesse texto, tenta entender a linguagem de Guimarães Rosa a partir da oposição entre descrição e invenção, outros estudiosos partem da descrição para tentar analisar o trabalho ficcional do autor. Mas, ao invés da linguagem, é da língua que tratam, da gramática institucionalizada. Oswaldino Marques, cujo estudo é publicado no mesmo ano do de Candido, é exemplo que será seguido.

Em seu “Canto e Plumagem das Palavras”²⁹, título extraído de “São Marcos”, o crítico propõe a análise de contos de *Sagarana* mas corre “Com o Vaqueiro Mariano”³⁰ e outros textos publicados em jornais. Em sua introdução, Marques se estende em uma intrincada digressão teórica, que vai da mimese aristotélica à semiótica peirceana, passando pelo “new-criticism” e pela estilística, para, só então, se decidir como analisar os contos de Guimarães Rosa. Indeciso, opta, por fim, por seguir a gramática. Na primeira parte de sua análise, destaca o emprego não usual de afixos, pelo autor, na formação de novas palavras e, sobretudo, para afirmar que Guimarães Rosa, a partir do uso de prefixos e sufixos: “[...] alcança extraordinários efeitos estilísticos, mediante novas modalidades de superposições e cruzamentos semânticos até então inéditos.”³¹. Na segunda parte, na qual o ensaísta elabora um inventário de neologismos, observa que a criação neológica em Guimarães Rosa não visa tão somente à ornamentação elocucional e à substituição de palavras, uma vez que o neologismo possui, como função primeira, a desconstrução dos hábitos verbais, nisto, os neologismos construídos a partir de substantivos e adjetivos. É a partir de novos usos da língua que, segundo o autor, é possível experimentar as ideias e sensações veiculadas pelas narrativas de Rosa. Após um rol alastrado de neologismos, prossegue o autor com outros tantos exemplos, tais como os que elucidam o uso que Rosa faz de duas palavras para produzir uma terceira. Justaposições vocabulares, intituladas por Oswaldino de “superposições semânticas”, as quais, segundo o crítico, possibilitam ao autor mineiro construir seres híbridos como *corvabutre* ou *urubugre*, exemplos recolhidos “Com o Vaqueiro Mariano” e com “Pé Duro, Chapéu de Couro”³². Essas superposições também podem sintetizar ideias, diz Oswaldino, como “tornacanto”.

²⁹ MARQUES, Oswaldino. “Canto e Plumagem das Palavras”, in: *A Seta e o Alvo: análise estrutural de textos e crítica literária*. Rio de Janeiro: MEC - Instituto Nacional do Livro, 1957.

³⁰ João Guimarães Rosa, “Com o Vaqueiro Mariano”. *O Jornal*, 28.12.1952. Ver anexo 8, p. VI

³¹ MARQUES, *op. cit.*, p. 37.

³² João Guimarães Rosa. “Pé Duro, Chapéu de Couro”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26.10.1947.

Cirurgicamente³³, o crítico recorta trecho de Pé Duro: “[...] nem nenhum clango feeril de instrumento, que não o tornacanto do aboio, do aboiado que é a música da caatinga, bruxo ensom, bovatim, vagoroso carinho da saudade”. Após o que, conclui que “tornacanto” é resultado de um processo de “economia expressiva” que, desdobrada, equivaleria a: “[...] um canto que se reproduz a intervalos regulares e que é uma réplica sempre do mesmo motivo, recorrendo, tornando indefinitivamente.”³⁴. Embora proponha a linguagem de Rosa como objeto de seu estudo, o crítico permanece na análise da língua, sobretudo a morfológica. Mesmo indicando as variações com as quais Guimarães Rosa trabalha em seus textos, Marques não avança, ainda que outros teóricos que tratam da linguagem de Guimarães Rosa, passem a se servir do sistema elencado por ele.

Em “Trilhas do Grande Sertão”³⁵, ensaio em que Manuel Cavalcanti Proença analisa o *Grande Sertão: Veredas*, há uma análise acerca da geografia física, que se estende do Mato Grosso à Bahia, seguindo até a barragem do Amazonas; e uma análise intitulada Mítica, que também segue a geografia. A primeira é, por vezes, prosseguida por outros autores e a segunda, que tenta fazer de Riobaldo afluente do São Francisco, esquecida. No entanto, ao tratar dos “Aspectos Formais” da obra de Guimarães Rosa, Proença não se distancia muito da análise proposta por Oswaldino Marques. É certo, entretanto, que Marques se detém, sobretudo, na análise morfológica, enquanto Proença avança esta nas filológicas, sintáticas e fonológicas para se desviar, no fim, em listas de linhas. Uma delas é cheia de termos latinos, arcaicos, palavras eruditas, indianismos e regionalismos, que Proença acredita pertencerem ao léxico de Rosa, o mesmo acontecendo nas listagens que tratam das aliteraões, coliteraões, rimas, ou até mesmo das onomatopeias.

A única parte do estudo em que Cavalcanti Proença propõe uma análise dos “Aspectos Formais” da linguagem de Guimarães Rosa é a que trata de procedimentos morfológicos, valendo-se das proposições de Oswaldino, ou vice-versa³⁶. Talvez por isso, do mesmo modo

³³ Possivelmente pensando na passagem de Guimarães Rosa pela carreira médica, Marques explica que *Clango*, “forma contracta de *clangor*”, serve de exemplo de “certos expedientes *cirúrgicos* - truncamentos, *amputações*, *enxertos*, *próteses* [grifos meus] - de que lança mão João Guimarães Rosa para forçar o rejuvenescimento da ideia”.

³⁴ MARQUES, *op. cit.*

³⁵ PROENÇA, M. C. “Trilhas do Grande Sertão”, in: *Augusto dos Anjos e Outros Ensaio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. Publicado originalmente sob o título: “Alguns aspectos formais de Grande sertão: veredas”. *Revista do Livro*, nº 5, março de 1957.

³⁶ No estudo, “Canto e Plumagem das Palavras”, publicado em livro em 1957, Oswaldino Marques destaca em nota que já o havia concluído quando foram publicadas as obras *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, ambas em 1956, portanto, antes do estudo de Proença.

como este, Proença enfatiza a importância do uso de afixos, principalmente prefixos, amplamente utilizados, segundo os dois, por Guimarães Rosa na construção de neologismos. Enquanto Proença esclarece que, apesar de ser um procedimento normal da língua portuguesa, a “prefixação” de Rosa é “um recurso criador de densidade semântica”, Oswaldino a entende como “superposições semânticas”. Este último também a considera como “economia expressiva”, ao passo que Cavalcanti, por sinonímia, a interpreta como “recurso de síntese”, poupando a “economia” para o “verbal” com que classifica as operações de justaposição do autor. Ainda que tenham diferenças, ambos explicitam o neologismo recorrente na obra de Guimarães Rosa a partir de justaposições e aglutinações. Contudo, assim como Oswaldino, Proença não tem uma reflexão sobre a linguagem rosiana; limitando-se, como o anterior, na maior parte de seus textos, à exposição dos modos gramaticais da língua.

Apesar da conformidade entre as exposições dos dois críticos, é o estudo de Proença que se firma como modelar. Tanto que, atentos a ele, outros críticos delineiam suas análises, como Antonio Candido que, em “O Homem dos Aessos”, parte do estudo de Proença, ou como Mary Lou Daniel que, em “João Guimarães Rosa: Travessia Literária”³⁷, dele se serve ao longo de quase toda a sua análise.

Na introdução de seu estudo a autora faz considerações gerais sobre a crítica literária que comenta a obra de Guimarães Rosa destacando o estudo de Proença e descartando o de Oswaldino, por julgar este último “um pouco impressionista” em suas descrições. A importância do estudo de Proença para Mary Lou está na análise que ele faz sob a denominação de “Plano Simbólico”. No elogio, a autora se esquece de informar que a base de sua reflexão são as descrições “formais” do autor. Talvez, por isso mesmo, destaque o aspecto simbólico de Proença para poder se expandir em sua análise acerca dos procedimentos de Guimarães Rosa e afirmar que, tendo em vista o fato de ainda não ter sido feito “nem no Brasil, nem no estrangeiro, um estudo sistemático do estilo linguístico de Guimarães Rosa, apesar da importância deste aspecto da sua prosa”, resolveu “empreender tal projeto”.

A sistematização adotada por Mary Lou enriquece as expostas por Proença, pois traz outros exemplos, sem que proponha, como se lê no trecho acima, novas proposições. No que se refere à linguagem de Guimarães Rosa, seu percurso segue outros autores, sendo Augusto de Campos o destacado.

³⁷ DANIEL, M. L. *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

Neste sentido, logo no primeiro capítulo de seu trabalho, a autora propõe duas comparações, as mais recorrentes na crítica, entre as “criações vocabulares” presentes nas obras de Guimarães Rosa e as de James Joyce, e entre Guimarães Rosa e as de Mário de Andrade – e uma, por rebote, à Oswald de Andrade. Tanto a primeira quanto a segunda comparação são localizáveis em textos escritos em decênio anterior ao seu estudo, sobretudo nos que são publicados após o lançamento de *Corpo de Baile* e, mais ainda, o de *Grande Sertão: Veredas*, ambas, aliás, datadas de 1956. Já quando são colocados nas estantes os dois volumes lançados em fevereiro, o trabalho de Guimarães Rosa é comparado ao de James Joyce em texto impresso em *Visão*: “À maneira do que Joyce fez com a literatura inglesa, João Guimarães Rosa está renovando a brasileira, criando uma linguagem própria e despojando a novela dos seus conteúdos mais superficiais para aprofundar-se numa análise formal [...]”³⁸. Em outubro, quando *Grande Sertão: Veredas* é lançado, novas comparações com o *Ulysses* serão propostas. A mesma comparação ecoa em textos de dois entusiastas da forma, os poetas, irmãos, Augusto e Haroldo de Campos. Em 1959, Augusto publica um ensaio³⁹ no qual também compara o autor de *Grande Sertão: Veredas* ao autor de *Ulysses*. Lembrando a comparação feita por Oswaldino entre esses dois autores, Augusto dele se afasta, uma vez que vê uma identidade entre os autores relativamente a várias técnicas lexicais:

O que o romance de Guimarães Rosa apresenta de parentesco com os de Joyce é, em primeiro lugar, a atitude experimentalista perante a linguagem. Esta é, em sua materialidade, plasmada e replasmada, léxica e sintaticamente. Sob essa perspectiva, podem ser identificadas diversas técnicas, utilizadas por ambos os romancistas. Assim, as alterações, as coliterações, os malapropismos conscientes, as rimas internas, etc. Também a sintaxe é, sob certos aspectos, manipulada de maneira fundamentalmente idêntica por Joyce e Rosa.⁴⁰

Três anos após a publicação deste ensaio, é a vez do outro irmão Campos comparar a linguagem de Rosa à de Joyce. De modo semelhante, Haroldo defende as relações de parentesco entre as obras do cordisburguense e do dublinense, sem esquecer, no entanto, que Rosa é herdeiro de Joyce no que concerne ao experimentalismo, pois, o experimentalismo deste

³⁸ “Corpo de Baile, uma revolução estilística”. *Visão*, “Livros”, Rio de Janeiro, 30.03.1956. Ver anexo 9, p. VI.

³⁹ CAMPOS, Augusto de. “Um lance de “Dês” do Grande Sertão”. *Revista do Livro*, nº 4, Rio de Janeiro, 1959. Reproduzido em COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*, Coleção Fortuna Crítica, Vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. pp. 321-349.

⁴⁰ Idem, p. 324.

é entendido pelo poeta como um ato de construção da linguagem a partir de língua nacional. Por isso, afirma Haroldo que Guimarães perturba o “instrumento linguístico”, retomando de Joyce “aquilo que há de mais joyciano: sua ‘contestação da linguagem comum’, sua revolução, e consegue fazer dela um problema novo, autônomo, alimentado em latências e possibilidades peculiares a nossa língua, das quais tira todo um riquíssimo manancial de efeitos”⁴¹. Ainda que Haroldo de Campos destaque uma ideia de brasilidade, Mary Lou opta pelo texto do outro irmão Campos, talvez por neste encontrar identidades: a “tradição” do experimental em Mário de Andrade e a constatação desse mesmo experimental em Oswald de Andrade, sem contradições.

Pretendendo demonstrar o que há dos procedimentos de Joyce em Rosa, Mary Lou, destaca a passagem do “rol de reis leoninos” do conto “São Marcos”, de Guimarães, e a compara com uma passagem do romance *Ulysses*, de Joyce. Como se sabe, na referida passagem de “São Marcos” o narrador relaciona, escrevendo num gomo de bambu, uma série de nomes de reis assírios – “Sargon, Assarhaddon, Assurbanipal, Teglatphalasar, Salmanassar, Nabonid” e “Senekherib” – e babilônicos – “Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor, Belsazar” – dispondo-os em estrofes para, em seguida, considerar: “E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. [...] Só, só por causa dos nomes”⁴². Apropriando-se dos nomes e despojando-os de seu sentido, o autor lhes confere outro, atribuindo-lhes, ainda, uma função, pois valem, a partir de sua operação, como um poema. É possível entender a passagem também como uma função narrativa, uma vez que prenuncia o episódio, central no conto, da cegueira do protagonista, descrito dez páginas depois: após a descrição desta cena, explicita-se que tais reis leoninos “gostavam de vazar os olhos de milhares de vencidos”. A passagem do poema no conto de Rosa é comparada a uma do décimo quinto episódio – Circe – do romance de Joyce. Nesta, Leonard Bloom, o protagonista de *Ulysses*, é descrito lendo uma série de termos hebraicos: as quatro primeiras letras do alfabeto hebreu – Alef, Beth, Guimel e Daleth – seguidas por palavras que referem especificidades da cultura religiosa judaica – como “Hagadah”, texto lido na noite do Pessach, “Tefilin”, caixas nas quais se guardam trechos da Torá, “Yom Kippur”, um dos dias mais importantes do calendário religioso judaico e, entre outras, “Roschaschana”,

⁴¹ CAMPOS, Haroldo. “A linguagem do Iauaretê”. *O Estado de São Paulo* (Supl. Lit.), 22.12.1962. Reproduzido em COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*, Coleção Fortuna Crítica, Vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. pp. 574-578.

⁴² ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 5ª ed., 1958, pp. 249-250.

o ano novo no judaísmo. Ao contrário do apagamento de sentido, que ocorre no texto de Rosa, a justaposição dos termos hebraicos, em Joyce, intensifica o sentido simbólico, talvez, da passagem de *Ulysses*. No entanto, para Mary Lou que, como Augusto de Campos, vê identidades de procedimentos entre os dois autores, as passagens de “São Marcos” e de *Ulysses* possuem a “mesma conotação”, como escreve Mary Lou, exótica e mística. Em seguida, comparando duas outras passagens das mesmas obras, a autora afirma que: “Tanto Joyce como Rosa [...] mostram preferência pelo 'gosto' das palavras e dos nomes mentalmente pronunciados e apreciados subconscientemente. Os dois autores demonstram o efeito quase hipnótico produzido pela repetição de certas palavras e pelo som em vez do sentido [...]”⁴³. Para explicitar a comparação de Joyce com Rosa, Mary Lou recorre a Proença, como fez Augusto, também herdeiro de Oswaldino Marques e todos, em uníssono, utilizam os mesmos instrumentos para tratar dos neologismos. Seguindo na mesma linha acumulativa dos seus predecessores, prossegue Mary Lou com a recorrência de termos arcaicos, latinos, eruditos, indígenas, a qual acrescenta “estrangeiros” e “gregos”, para comparar a variedade de termos empregados por Joyce e Rosa.

Assim como a comparação entre Rosa e Joyce pode ser encontrada em texto anterior ao de Mary Lou, a comparação entre o autor e Mário de Andrade, impressa no livro da crítica norte-americana, também pode ser encontrada em textos do decênio de 1950. Em 1956, a propósito do lançamento de *Corpo de Baile*, José Lins do Rego publica um artigo no qual compara os dois autores:

É verdade que Guimarães [Rosa] e Mário [de Andrade] se encontram no mesmo caminho da revolução. Ambos querem a língua portuguesa para experiências. Ambos procuram um ritmo novo para a expressão. Mário de Andrade não chegou ao que traçou. Vencerá Guimarães Rosa? Neste sentido só a realidade de seus personagens poderá responder. Macunaíma terminou em experiência admirável. Vamos esperar pelas descobertas do grande Guimarães Rosa.⁴⁴

Comparação semelhante pode ser encontrada em outros textos, como no estudo, já comentado, de Cavalcanti Proença, no qual este crítico, além de Mário, aproxima Rosa também

⁴³ DANIEL, *op. cit.*, p.23.

⁴⁴ José Lins do Rego. “Corpo de Baile”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29.02.1956.

de José de Alencar, o que, um ano antes, Afrânio Coutinho⁴⁵ já havia observado. Apesar dessa diversidade, é, novamente, a partir do mesmo ensaio de Augusto de Campos que Mary Lou baseia sua comparação entre Guimarães Rosa e Mário de Andrade. Conforme o poeta, Rosa retoma e redimensiona uma “tradição” instituída por Mário de Andrade com *Macunaíma*, e por Oswald com *Memórias sentimentais de João Miramar*. Tradição, note-se, experimental, como escreve Augusto, a qual, segundo o autor, não foi prosseguida. Seguindo a mesma lógica, Mary Lou propõe que há uma “linha direta” da “tradição dos Andrade” até Guimarães Rosa. Para ela, Guimarães Rosa, assim como Mário de Andrade, evita o léxico do “regionalismo restrito”, valendo-se de expressões regionais de diversas partes do país. Assim, segundo ela, e os demais críticos que comparam Rosa a Mário, os dois escritores teriam contribuído para a constituição de uma “linguagem brasileira”. No entanto, os distingue, uma vez que Mary Lou não constata, no autor mineiro, o excesso de termos indígenas e dialetais do paulista, daí considerar Guimarães Rosa uma espécie de “Mário depurado”. Aliás, é esse comedimento estilístico de Rosa, observado pela autora, critério, uma vez que também o utiliza para diferenciar o trabalho de Rosa do de James Joyce:

Numa palavra, o que distingue principalmente o estilo linguístico de Guimarães Rosa do de Joyce ou de Mário é a *moderação*. Os recursos potenciais de todos os três são surpreendentemente semelhantes, mas Guimarães Rosa utiliza com moderação e premeditação o que os outros às vezes levam a excesso. Sua preocupação com o aspecto formal e a liberdade expressiva é refreada ou, pelo menos, guiada por seu compromisso fundamental com a comunicação[...].⁴⁶

Comparações podem ser úteis na medida em que especificam o trabalho de cada autor, como no caso da que é proposta por Antonio Candido entre os *Sertões* de Euclides, e o *Grande Sertão* de Rosa. No entanto, comparar para apenas relatar identidades, semelhanças, coincidências sem avançar ideias é como *demolir escombros*, para usar uma imagem com que Rosa ironiza a crítica literária de um modo geral. Justapor trechos de obras, indicar que elas possuem “a mesma conotação”, escrever que ambos partilham do “mesmo gosto” por determinados efeitos e afirmar que a diferença entre os autores está na “moderação” do estilo,

⁴⁵ Afrânio Coutinho, “Duas Anotações”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19.08.1956. Reproduzido em COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*, Coleção Fortuna Crítica, Vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. pp. 291-293.

⁴⁶ DANIEL, M. L. *op. cit.* p. 74.

como se sabe, não é o bastante como estudo sobre a linguagem. Mais ainda, considerando-se autores dos anos de Rosa e anteriores, como esclarece João Adolfo Hansen, muitos são aqueles que procuram distanciar-se da “estupidez instrumental”⁴⁷. Quanto às comparações, é o próprio Guimarães Rosa, em carta datada de 1964, quem explica, para a mesma Mary Lou, que elas são inadequadas, visto que sua preocupação estética está distante de conceitos ideológicos ou modas, lugares-comuns, ludismos, abasileiramento da língua:

Não parto de predeterminações. Jamais tive programa ou 'plataforma', quanto à linguagem, ou à técnica literária. Simplesmente escrevo. A *posteriori* sim, posso achar que estejam na base do que escrevo: 1- Forte horror ao lugar-comum de toda espécie, como sintoma de inércia mental, rotina desfiguradora, viciado automatismo; 2- uma necessidade de 'verdade' (captação do ser real das pessoas e das coisas, da dinâmica do existir) e da 'beleza' (afinamento da expressão, busca da 'música subjacente' às palavras, intuição de algo na linguagem que deva falar ao inconsciente ou atingir o supraconsciente do leitor. Daí: necessário 'enriquecimento' e 'embelezamento' do idioma. Nenhum preconceito a não ser a repugnância, instintiva, a determinadas palavras ou formas. Desde menino, sempre senti assim. Qualquer palavra, em qualquer língua, tem para mim um 'sabor', uma fisionomia afetiva; um valor de objeto, além de seu significado. De Joyce, só li parte do Dubliners. O Ulysses, fiz várias tentativas, que nunca foram além de pedaços de páginas. Acho nele um ludismo, uma atitude que não me é simpática, excessiva intencionalidade formal, muitíssimo de 'voulu', que me repele (Cômico: muitos, para meu castigo, sentem repulsa assim ao que escrevo...). Mário de Andrade, polêmico, ligado a um Movimento, partiu de um desejo de 'abasileirar' a todo custo a língua, de acordo com postulados que sempre achei mutiladores, plebeizantes e empobrecedores da língua, além de querer enfeá-la, denotando irremediável mau-gosto. Falta-lhe, a meu ver, finura, sensibilidade estética. (Em todo o caso, adorei ler o Macunaíma, que na ocasião, me entusiasmou. Será que há influências sutis, que a gente mesmo é

⁴⁷ HANSEN, João Adolfo. “Forma, Indeterminação e Funcionalidade das Imagens de João Guimarães Rosa”, in: *Veredas no Sertão Rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

incapaz de descobrir em si?). Apoiava-se na sintaxe popular filha da ignorância da indigência verbal, e que leva a frouxos alongamentos, a uma moleza sem contenção. (Ao contrário, procuro a condensação, a força, as cordas tensas). Mário de Andrade foi capaz de perpetrar um 'milhor' (por melhor) que eu só seria capaz de usar com referência a 'milho'.⁴⁸

Apesar da dedicação de Rosa, a autora insiste em seu norte, publicando, após a morte do autor, a referida carta, com ausências, não as de Rosa, que provocam o imaginário do leitor⁴⁹, mas as de trechos, indispensáveis para sustentar parte do seu sistema comparativo. Tanto assim, que, no capítulo que fecha o seu livro, a autora abdica de Joyce, mas não de Mário, pois afirma que Rosa, mesmo sem saber, talvez tenha tido influência do Modernista, obliterando, evidentemente, o humor do trecho da carta a ela enviada, como quando Rosa lhe escreve sobre a “influência” e o “milho”. E, concluindo seu trabalho, a autora reafirma que Rosa “[...] se conduz com efeito num mesmo programa de renovação léxica que realiza muitas das proposições feitas anteriormente por Mário de Andrade [...]”.⁵⁰

Ainda em seu livro é de se notar que, após descrever o modo como, segundo ela, o autor opera a língua nos níveis lexicais, sintáticos e “poético-retóricos” – certamente do século XX –, a autora parece se esquecer das descrições por ela mesma propostas, uma vez que passa a entender a obra de Guimarães Rosa a partir de alguma psicologia:

Escreve Guimarães Rosa com uma espontaneidade ao mesmo tempo refrescante e desnorreadora. Em todos os aspectos da sua obra se nota uma falta de rigidez; conseqüentemente, é melhor se aproximar desta obra, tanto o crítico quanto o leitor típico, com empatia essencialmente subjetiva em vez de uma perspectiva profissionalmente analítica. A sua preocupação com a liberdade de forma e expressão, porém, não o leva a uma falta de elementos formais nem à complexidade empolada que muitas vezes acompanha estilo tão pessoal (e.g., as obras posteriores de James Joyce), pois se preocupa Guimarães Rosa sobretudo com a comunicação interpessoal. A sua prosa, embora na primeira leitura

⁴⁸ Carta de João Guimarães Rosa a Mary Lou Daniel. Rio de Janeiro 03.01.1964. Acervo João Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

⁴⁹ HANSEN, João Adolfo. *op. cit.* p. 30.

⁵⁰ DANIEL, *op. cit.*, p. 168.

aparentemente complexa e difícil, se mostra essencialmente simples, com a apropriação de um estilo linear, paratático, baseado numa sucessão de unidades curtas e pontuado segundo a inflexão da voz.⁵¹

Como em outros textos já tratados neste capítulo, nos quais também se pode observar contradições diversas, o estudo de Mary Lou Daniel delas não escapa. No entanto, é de se considerar a dedicação com que a autora se entrega ao exaustivo trabalho descritivo que realiza; talvez o mais exaustivo entre os textos que se propõem a tal tarefa, tanto assim, que passa a ser mais uma das referências para se ler Guimarães Rosa, aproveitada, entre outros, por Eduardo Coutinho.

Como reproposição das análises de Oswaldino Marques, Cavalcanti Proença, Mary Lou Daniel, e das de outros estudiosos da obra de Guimarães Rosa, é o texto “Guimarães Rosa e o Processo de Revitalização da Linguagem”⁵², de Eduardo Coutinho. Coutinho não traz qualquer contribuição analítica à fortuna crítica de Guimarães Rosa, por isso, talvez, chamem-no de “Organizador”. Grosso modo, seu processo é o de recopilar os argumentos dos críticos anteriores, sem os mencionar, e sem propor qualquer nova discussão. Sendo seu texto da ordem das apropriações, são, portanto, muitas as passagens que as demonstram. Relativamente ao título da primeira obra publicada pelo autor, Coutinho ladeia Proença:

Ao intitular seu primeiro livro com o vocábulo <i>Sagarana</i> , composto da raiz germânica <i>saga</i> e do sufixo tupi <i>-rana</i> , Guimarães Rosa já definia sua posição com relação à linguagem ⁵³ .	Quando Guimarães Rosa batizou seu primeiro livro, compondo um vocábulo em que se fundiam o radical germânico <i>saga</i> e o sufixo <i>rã</i> , ou <i>rana</i> , [...] estava definindo um programa estilístico ⁵⁴ .
---	---

Segundo Proença, esse programa estilístico do autor é o causador da estranheza ao leitor, pois dele derivam os vocábulos compostos pela aglutinação de termos de origens distintas: “regionalismos vizinhando com latinismos, termos da língua oral e da linguagem castiça entrelaçando-se, contiguidades do português arcaico e de formas recém-nascidas, mal

⁵¹ Idem.

⁵² COUTINHO, E. F. “Guimarães Rosa e o Processo de Revitalização da Linguagem”, in: *João Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. pp. 202-234

⁵³ COUTINHO, *op. cit.* p. 208.

⁵⁴ PROENÇA, *op. cit.* p. 213.

arrancadas do porão das latências do idioma”. Não de outra forma, Coutinho reafirma a fala de Proença, escrevendo que: “o resultado é que as obras de Guimarães Rosa abundam combinações que parecem estranhas a uma primeira leitura: um termo coloquial ou dialetal é utilizado lado a lado a um termo erudito, uma forma arcaica aparece frequentemente combinada a um neologismo, uma expressão da linguagem oral se alterna com outra exclusivamente literária”. Ainda nas *Trilhas* de Proença, Coutinho segue em sua reflexão sobre os neologismos de Rosa, afirmando que: “tanto os formados por afixação quanto os compostos por aglutinação, não são criações arbitrárias. O escritor não inventa ‘significantes’ inteiramente novos, dissociados das formas existentes em sua língua; ele não cria uma língua própria, independente da sua. Ao contrário, sua tarefa é explorar as possibilidades latentes dentro do sistema da língua [...]”⁵⁵. Esta passagem de seu texto reflete nova apropriação do estudo de Proença, que já em 1957 escrevia que Guimarães Rosa não inventa uma língua, mas utiliza amplamente o que chama de “virtualidades da língua”, ou “latências do idioma”, como também entende o procedimento do autor. A apropriação de Coutinho, das informações de Proença, torna-se ainda mais evidente quando se lê a passagem na qual afirma que Guimarães Rosa “não usou um sistema arbitrário, nem de hermetismos intencionais; apenas exagerou tendências da linguagem [...] explorando as virtualidades da língua sem, entretanto, fugir aos seus processos tradicionais na formação de neologismos”⁵⁶.

Para escrever sobre as onomatopeias de Rosa, Eduardo Coutinho abandona Proença e segue Mary Lou Daniel, compare-se:

O mundo dos sertões está coalhado de sons ou ruídos os mais variados, provenientes dos seres que o povoam, tanto animados quanto inanimados. E Guimarães Rosa procura reproduzir estes sons servindo-se da onomatopeia, processo de formação de palavras que consiste na imitação dos sons naturais ⁵⁷	O mundo do sertão está cheio de vozes, tanto animadas como inanimadas, e o autor procura, por meio das criações onomatopaicas, reduzir a forma escrita os sons percebidos por seu ouvido aguçado ⁵⁸ .
---	--

⁵⁵ Idem, p. 205.

⁵⁶ PROENÇA, *op. cit.* pp. 216-226.

⁵⁷ COUTINHO, *op. cit.* p. 220.

⁵⁸ DANIEL, *op. cit.* p. 138.

É, ainda com atenção ao estudo de Mary Lou, que Coutinho monta sua explicação sobre o emprego de regionalismos na obra ficcional de Guimarães Rosa, destacando-o, ao lado de Mário de Andrade, para afirmar que os termos usados por esses autores não se limitam a uma única região, certamente a do país. Mas, ao tratar de distinguir Rosa dos autores regionalistas, seu ensaio ecoa Álvaro Lins e Antonio Candido:

Guimarães Rosa não é um escritor ‘regionalista’ no sentido que o termo vem sendo empregado na literatura brasileira. Os autores regionalistas sempre se preocuparam exclusivamente com os aspectos físicos e sociais da região que estão enfocando [...] e procuraram reproduzir estes aspectos mediante uma linguagem o mais objetiva possível. No entanto, em sua busca pela realidade muito próxima à dos chamados escritores realistas do final do século XIX, que consistia na simples reprodução do lado exterior das coisas.⁵⁹

Certamente, além das críticas comentadas, outras devem seguir roteiros semelhantes que, como as de Eduardo Coutinho, pressupõem conhecimento amplo das fontes, para que um jogo de referências possa ser armado, a bibliografia. Um sistema de construção no qual o aluno participa durante seu aprendizado, possivelmente para entender os dias atuais, os das apropriações. De qualquer maneira, é o estudo da crítica que permite, muita vez, outros caminhos.

Outros críticos, que não os tratados até aqui, observam na obra ficcional de Guimarães Rosa a plasticidade de suas narrativas. Esta característica é destacada em textos sobre *Sagarana* já em 1946, como no artigo publicado por Agripino Grieco⁶⁰ dias após o lançamento do livro. Ainda que entenda a obra de Guimarães Rosa dentro das limitações do chamado estilo regional, Grieco salienta que o trabalho de linguagem do autor de *Sagarana* destoa da simplicidade do “motivo inspirador” que dirige o trabalho de autores regionalistas. Por isso, ao criticá-lo, acaba por elogiar a visualidade do texto de Rosa:

Muito demorado na pintura de animais, miniaturista de bichos, o autor de ‘Sagarana’ mostra-se às vezes precioso, faz filigrana com a vida

⁵⁹ Idem, p. 224.

⁶⁰ Agripino Grieco, “Sagarana”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26.04.1946. Ver anexo 10, p. VII.

rústica e tem-se a impressão de que põe-se um curral nas imediações do palácio de Rambouillet.

Apesar desta censura, que certamente decorre da paleta repleta de tons utilizada por Rosa, o que não se observa no serrado, em outras passagens de seu texto, Grieco parece abandonar esse realismo-regionalista, que procura algo próximo ao real na obra *Sagarana*, para apreciar, ao menos por instantes, a arte de Rosa, pois, a partir de alegorias tirantes à gravura e à pintura, afirma não ser possível negar-lhe “o dom da imagem”. Ressalte-se, neste sentido, a passagem da enchente noturna do final do conto “O Burrinho Pedrês” e a passagem final do conto “Minha Gente”, às quais explicita como “belo trabalho de água-fortista” e como um “jogo de luzes e sombras”, consecutivamente.

Sendo os contos da ordem da arte, Frederico Schmidt⁶¹, após o artigo de Agripino Grieco, observa que a construção em *Sagarana* parte da linguagem, embora nela não se fixe. Por isso, ao desprezar o “vocabulário corrente e safado”, Guimarães envereda pela “criação”, daí o “poder pictural e expressivo” de seus contos. Em artigo publicado semanas após ao de Schmidt, Luís Washington Vita⁶² também destaca a plasticidade dos contos de *Sagarana*. No entanto, seu destaque não objetiva qualificar ou distinguir o trabalho do autor, mas condená-lo, uma vez que o entende como o de autor regionalista. Deste modo, Vita coloca-se na mesma posição de Grieco, pois, embora admita que Rosa chegou a “uma expressão plástica imensa”, julga-a como uma “intervenção *artiste*” que compromete a “finalidade regionalista” à qual *Sagarana*, segundo o filósofo, deveria atender.

Outra referência ao caráter plástico das narrativas de *Sagarana* pode ser encontrada em artigo publicado por Paulo Rónai⁶³, de julho de 1946. Para o tradutor, de origem húngara, que, um ano antes, havia publicado, em parceria com Aurélio Buarque de Hollanda, três volumes contendo traduções de contos clássicos da literatura mundial⁶⁴, a obra de Guimarães Rosa deveria ser distinguida mais por seu “conteúdo universal” do que pelo conteúdo que, segundo ele, é explorado pela literatura regional. Para Rónai, o “armazenamento” de costumes, tradições, superstições locais, somados à abundância documental dos textos, características que considera comuns à prosa regionalista brasileira, são mais um obstáculo do que um recurso aos

⁶¹ Augusto Frederico Schmidt, “Sagarana”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04.05.1946. Ver anexo 11, p. VII.

⁶² Luís Washington Vita. “Sagarana”. *Jornal de São Paulo*, SP, 26.05.1946.

⁶³ Paulo Rónai, “A Arte de Contar em Sagarana”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14.07.1946. Ver anexo 12, p. VIII.

⁶⁴ Trata-se da coletânea *Mar de Histórias*, publicada em três volumes pela Livraria José Olympio Editora em 1945.

escritores. Daí considerar que, ao autor de talento, cumpre superar estas barreiras para “alcançar o êxito e a admiração” dos leitores, o que consegue Guimarães Rosa, com os contos de *Sagarana*. Conforme Rónai, a única “vitória do regional” sobre o universal em *Sagarana* se dá com o conto “Sarapalha”, no qual a descrição da região “avulta” sobre o conflito das personagens. E é com atenção à composição das personagens de outros contos do livro que o crítico destaca o plástico do trabalho do autor, afirmando que Rosa as “recria com extraordinária plasticidade”.

Outro crítico que também refere a plasticidade dos textos de Guimarães Rosa é Sérgio Milliet, escritor que, na época da publicação de *Sagarana*, já preenchia colunas de arte em jornais de São Paulo. Seguindo a mesma opinião de Agripino Grieco e Luís Washington Vita, Milliet também condena⁶⁵ as experiências de Guimarães Rosa com a linguagem, uma vez que julga *Sagarana* sob os critérios que na época supunha-se caracterizar uma literatura regional. Por isto, Milliet propõe aproximações entre a obra de Rosa às de autores como Monteiro Lobato e Valdomiro Silveira, distinguindo-o destes apenas por seu trabalho com a linguagem, ou roupagem, pois escreve que Rosa seria uma espécie de “vaqueiro que andasse de acordo com o figurino dos vaqueiros, mas com roupa de couro da Rússia”⁶⁶. Cinco anos depois, todavia, Milliet reconsidera sua posição⁶⁷ e, ainda que não destaque a plasticidade da linguagem de Rosa, sabe distanciar-se do tema para valorizar os elementos estéticos que encontra em suas obras. Segundo o crítico, são os elementos estéticos os formadores do “estilo”, portanto, para se entender o que Milliet propõe, deve-se considerar que tais elementos tratam da “composição, invenção, musicalidade” e dos “acordes vocabulares ou sintáticos”. Assim, sem avançar conceitos que explicitem os elementos que elenca, e sem retomar ideias de outros autores, Sérgio Milliet faz com que Guimarães Rosa ingresse na arte, ainda que entenda a arte do escritor a partir do referente.

⁶⁵ Em 1946 localiza-se dois artigos publicados por Sérgio Milliet sobre o *Sagarana*: “Sagarana”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19.05.1946. e “Diário Crítico: Leituras Avulsas”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21.07.1946.

⁶⁶ Sérgio Milliet, “Sagarana”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19.05.1946.

⁶⁷ Sérgio Milliet, “Sagarana”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22.12.1951. Ver anexo 13, p. VIII.

Capítulo 2

A Recepção Crítica da Obra de Poty Lazzarotto

Ao contrário da obra de Guimarães Rosa, a obra de Poty Lazzarotto não possui uma “fortuna crítica” organizada. Os textos que dela se ocupam foram publicados em jornais, sobretudo nos de Curitiba, revistas e catálogos de exposições realizadas pelo artista, mas continuam dispersos, embora seja possível encontrar indicações sobre esses textos em bibliografias de teses e dissertações sobre o artista. Livros sobre Poty são raros e, ainda assim, como os artigos, também tratam mais de sua vida do que de seu trabalho plástico, sem se aterem às críticas. Assim, é principalmente essa fortuna crítica que possibilita a compreensão da biografia estereotipada produzida sobre o artista.

São os artigos publicados em jornais e revistas, nos decênios de 1940 e 1950, a base dessa construção, pois, como se verá, são esses artigos retomados em publicações ulteriores, destacadamente nos impressos a partir do decênio de 1970. Reproduzidas, essas informações fixam lugares-comuns sobre Poty Lazzarotto, os quais, justamente por mostrarem as sortes da vida, preenchem catálogos e verbetes, mantendo-se, por isso, distantes da reflexão.

Duas dessas informações já se localizam em artigo do início do ano de 1942, publicado no *Diário da Tarde* de Curitiba: ao se noticiar a transferência de Poty para o Rio de Janeiro, o redator refere duas informações sempre presentes, o “Vagão do Armistício”, restaurante de propriedade dos pais de Poty, e a “Bolsa de Estudos” concedida ao artista pelo interventor federal no Estado do Paraná, Manoel Ribas:

Do “Vagão do Armistício” à Escola Nacional de Belas Artes

O governo do Estado resolveu encaminhar para o Rio de Janeiro, onde lhe custeará os estudos, uma das grandes esperanças da arte paranaense. Trata-se de um adolescente ainda, mas verdadeira revelação, cujas águas-fortes, frutos da vocação e do instinto causavam gerais surpresas sempre que eram mostradas aos homens de inteligência e cultura que frequentam o vagão do armistício, onde ele vivia ao lado de seu operoso pai. Uma das últimas pessoas a quem foram elas exibidas foi o Interventor Manoel Ribas que sentiu-se tão impressionado com a beleza das mesmas e num daqueles seus conhecidos impulsos de generosidade mandou-o que preparasse as malas, pois o governo subvencionaria seus

estudos na capital do país. E lá partiu Poty que, como aqui já está impressionando os meios artísticos.¹

O Vagão do Armistício, que funcionou de “1937 até meados dos anos 60”², é descrito no texto como local frequentado por “homens de inteligência e cultura” e, talvez, por isso mesmo, serve de palco para a montagem de duas cenas: a primeira exhibe a imagem do artista como gênio precoce e, a segunda, patética, expõe a comoção do interventor Manoel Ribas.

O lugar-comum da primeira cena é corrente em muitas biografias, escritas principalmente a partir do romantismo, o qual é utilizado ainda hoje para destacar a ideia de que o artista já nasce pronto, e para preencher vazios de biografias de artistas³, já que a história é entendida como positividade. No entanto, esse objeto que estofa as histórias já teve sentido diverso. Nas retóricas, esse lugar-comum é exemplo, mas, desterradas com a ascensão das estéticas, a partir do final do século XVIII, esse lugar que é engenho passa a ser utilizado pelos historiadores⁴ como “talento natural”, daí o gênio, o qual, kantianamente, “dá regra a arte”⁵, como em Poty: “revelação precoce”, hiperbolizada pelo periodista quando afirma serem as águas-fortes do pequeno “frutos da vocação e do instinto”⁶.

Plena de emoção é a composição da segunda cena, que apresenta o efeito produzido pelas mesmas águas-fortes de Poty no espírito do interventor Ribas que, comovido, decide, em nome do governo do Estado do Paraná, conceder uma bolsa de estudos ao jovem talentoso, mandando-o para o Rio de Janeiro. No entanto, as águas-fortes de Poty parecem lembrar as

¹ “Poty, uma das grandes esperanças da arte paranaense”, *Diário da Tarde*, Curitiba, 26.02.1942. Ver, anexo 1, p. IX.

² Aramis Millarch, “O Vagão do Armistício nos Trilhos da Memória”. *O Estado do Paraná*, “Almanaque”, 07.02.1990.

³ Em um estudo publicado originalmente em 1937, Ernst Kris e Otto Kurz, identificam e destacam muitos dos lugares-comuns que encontram em textos sobre artistas. Como observam estes autores, uma das matrizes de textos sobre artistas são as “Vidas”, de Giorgio Vasari. No entanto, apesar de identificar os lugares-comuns, referidos por eles como «estereótipos», não o entendem como tais pois, distantes dos preceitos retóricos que orientam a composição de textos como os de Vasari, leem estes como *anedotas*, assim como o faz também outro historiador da arte na primeira metade do século XX, Lionello Venturi. Sobre o assunto, vale lembrar o artigo de Marc Fumaroli no qual esse autor escreve sobre o gênero “Vidas”, explicitando as distinções existentes entre este e as modernas biografias. E. Kris & O. Kurz, *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie*. Paris : Rivage, 1987, pp. 29-31. Lionello Venturi. *Para compreender a pintura : de Giotto a Chagall*. Lisboa : Estudio Cor, 1972, p.22. Marc Fumaroli. “Des ‘Vies’ à la Biographie”. Paris : Diogenes, revue internationale des sciences humaines, n° 139, juillet-septembre, 1987, pp. 3-31.

⁴ Cf. nota anterior.

⁵ Em uma de suas conceituações sobre o gênio Kant escreve: “Gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: Gênio é a inata disposição de ânimo (ingenium) pela qual a natureza dá a regra à arte”. KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1995, p. 153.

⁶ Cf. “Poty, uma das grandes esperanças da arte paranaense”, idem.

uvas de Zeuxis⁷, pois iludem o autor do texto, uma vez que os trabalhos que o jovem fazia na época não eram gravuras, técnica que só irá aprender no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em meados de 1942, portanto, após a publicação do artigo.

Se nesse texto o Vagão é, sobretudo, palco da comovente encenação do episódio da bolsa de estudos, é em outro artigo, de 1950, que se entende o restaurante do sr. Isaac como local de importância social para a sociedade curitibana. Com o título “Vagão do Armistício”, publica-se em *O Jornal*, também periódico da cidade, uma pequena crônica sobre os negócios da família Lazzarotto. No início do texto lê-se que o nome dado a esse lugar é inspirado no “vagão de Armentiers”, local, conforme se escreve, onde foi assinada a “paz” entre os alemães e franceses e, na sequência, lê-se uma descrição edênica do restaurante:

Realmente o “Vagão” de Curitiba é bem um lugar que dá ao seu frequentador a impressão de que os homens vivem na mais perfeita harmonia. Lá não se discute, não se blasfema, não explodem rivalidades, não há fisionomias carrancudas, não há vaidades que constroem os mais modestos. Uma alegria se generaliza entre todos os presentes e por isso o “Vagão do Armistício” dá a ideia que ali vão todos fazer as pazes e esquecer ressentimentos.⁸

Essa descrição, que parece elevar o Vagão a um éden curitibano, cai por terra logo em seguida, quando se evidencia os desejos de seus frequentadores:

No “Vagão” de Isaac Lazzarotto vamos pouco a pouco conhecendo muitas das pessoas de Curitiba com as quais almejávamos travar relações, interessados em saber, sobretudo, da vida intelectual, artística e educativa do Paraná. E foi aí que também fizemos relações com industriais que nos proporcionaram conhecer estabelecimentos de

⁷ No livro XXXVI da *História Natural*, Plínio, o Velho, narra a disputa entre Zeuxis e Parrasius, destacando a habilidade do primeiro e a superação deste pelo segundo: “[5] Ele [Zeuxis] tinha como seus contemporâneos e emulos Timantes, Androcido, Eupompo e Parrasio. Este último propôs uma disputa a Zeuxis. Zeuxis apresentou então uvas pintadas com tanta verossimilhança que os pássaros vinham bicá-las; o outro pintou uma cortina tão naturalmente representada que Zeuxis, crente como os pássaros, pediu que tirassem a cortina para que se visse o seu quadro. Assim, reconhecendo sua ilusão, admitiu sua derrota com franca modéstia, entendendo que ele enganara os pássaros mas que Parrasio enganara a um artista, que era Zeuxis.”. Plinio, L’Ancien. *Histoire Naturelle*, Tome II, Livre XXXVI, 5. Traduction Émile Littré. Versão eletrônica consultada em: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/plineancien/index.htm>.

⁸ “O Vagão do Armistício”, *O Jornal*, Curitiba, 05.03.1950. Ver anexo 2 p. IX.

cerâmica, cujas instalações e produção nos atraem particularmente, dada a curiosidade que sempre mais se aviva em nós pelas artes aplicadas.⁹

Explicita-se, portanto, que frequentavam o Vagão, lugar de interesse para se travar almejadas relações, figuras ilustres da capital paranaense, destacando-se ainda, que, além destas, o restaurante era também frequentado por pessoas relacionadas ao artista, como Erasmo Piloto, na época “à testa da Secretaria de Educação e Saúde do Paraná”, e Guido Viaro, artista plástico paranaense, os quais, como Poty, eram colaboradores da revista *Joaquim*, já extinta naquele ano de 1950.

É com a mesma ênfase que o Vagão do Armistício é descrito em outros textos, como a exemplo dos que publicam o jornalista Aramis Millarch e a crítica Adalice Araújo, ambos no ano de 1974, e que, talvez por falta de documentação, ao escreverem sobre Poty preenchem lacunas de sua vida repetindo a história do Vagão.

Aramis pretendendo, certamente, destacar a importância do interventor, que determinou a concessão da bolsa de estudos ao artista, faz do interventor Ribas um cliente cativo, pois, afirma ser “um de seus mais fiéis frequentadores”¹⁰ e acrescenta: “que [ele] levava quase todas as noites ao restaurante do ‘seô Isaac’, os políticos e poderosos da época”¹¹. Adalice Araújo, por sua vez, atualiza os termos pois afirma que frequentar o local significava “status social”¹² e, para exaltar a importância do local e dos políticos, acresce à lista dos ilustres frequentadores do Vagão do Armistício não só o representante da república da época, Getúlio Vargas, como também do império, Dom Pedro de Orleans e Bragança.

⁹ Como se sabe, as artes aplicadas eram tema de discussão na época. No ano seguinte à publicação desse artigo funda-se em São Paulo o Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte, que, como escreve um de seus professores, representava “as principais ideias do Bauhaus”. Dedicada ao ensino do desenho industrial, essa escola tinha por finalidade formar os “artesãos do século XX”, encarregados de desenhar os objetos que seriam produzidos industrialmente, os quais “formam o ambiente em que vivemos diariamente”. Jacob Ruchti, “Instituto de Arte Contemporânea”. Revista *Habitat*, nº 3. São Paulo, 1951. No panfleto de divulgação da escola são resumidos os objetivos da instituição: “Em uma palavra o I.A.C., solicitando a colaboração definitiva da indústria, deseja incrementar a circulação de ideias novas, de novos empreendimentos no campo estético, erroneamente considerado como ‘torre de marfim’ para iniciados, generalizando o mais possível as conquistas da arte, da tradição e da cultura”. Instituto de Arte Contemporânea. Museu de Arte, São Paulo. (panfleto de divulgação). Ver anexo 3 p. X.

¹⁰ Aramis Millarch, “O Vagão do Armistício nos Trilhos da Memória”. *O Estado do Paraná*, “Almanaque”, 07.02.1990.

¹¹ *Idem, ibidem*.

¹² Adalice Araújo, “Poty: Mito e Realidade”, *Diário do Paraná*, 23.06.1974 ; “Poty exporá no Badep”, *Diário do Paraná*, 09.06.1974.

Passando às biografias impressas em catálogos, o Vagão é convertido em locomotiva, não como objeto, mas no texto, uma vez que a maior parte deles inicia a vida do artista a partir do restaurante. Conduzindo as demais partes que compõem a biografia estereotipada, o Vagão é sempre descrito como local frequentado por pessoas insignes, como o invariavelmente referido Manoel Ribas:

Outra grande influência em sua vida [Poty] seria o Vagão do Armistício, restaurante mantido por seus pais e frequentado por artistas, políticos e gente importante que passava pela cidade. É no Vagão do Armistício que o interventor Manoel Ribas descobre Poty, que em 1942 segue para o Rio como bolsista do Governo do Estado [...].¹³

E isto segue, com pouca variação, nos catálogos do decênio de 1980 e posteriores, como em “Poty 82”¹⁴ e “Poty, desenho e madeira gravada”¹⁵, ambos de 1982, “Poty, 40 anos de trabalho”¹⁶, 1983, “Poty Lazzarotto”¹⁷, 1994, e até mesmo no catálogo de exposição recente do artista: “Poty Lazzarotto: Gravuras”¹⁸, de 2009.

A outra referência que é estabelecida nas biografias do artista é a da Bolsa de Estudos a ele concedida pelo governo francês em 1946¹⁹. Sobre esta, há algumas informações. Duas delas são publicadas no número seis da revista *Joaquim*, no mesmo ano da partida de Poty: a primeira refere que o artista “partiu dia 26 de outubro para a França a bordo do ‘Désirade’ premiado pela divisão cultural da Embaixada da França no Brasil com uma bolsa de estudos”, e destaca que o artista “permanecerá em Paris durante um ano, dedicando-se às especializações técnicas das gravuras a ácido sobre metal, assim como a xilogravura e litografia, estudo de

¹³ “Poty – 50 anos”. Salão de Exposições do Badep, Curitiba 27 jun. a 20 jul. 1974. Ver anexo 4 p. XI.

¹⁴ Como se lê no início do texto desse catálogo: “Um fator importante para a sua formação cultural foi a convivência com artistas, intelectuais e políticos, que frequentavam o ‘Vagão do Armistício’ – conhecidíssimo restaurante em Curitiba mantido por seus pais. Foi precisamente neste ambiente que o interventor Manoel Ribas manteve os primeiros contatos com Poty e logo lhe concedeu uma bolsa de estudos para o Rio de Janeiro. Segue então em 1942 para a Capital da República como bolsista do Governo do Paraná [...]”. “Poty 82”, Salvador, Sala de Exposições Temporárias do Desenbanco, 29 de nov. 1982.

¹⁵ “Poty, desenho e madeira gravada”. Curitiba, Sala Miguel Bakun, 2 a 23 mai. 1982. Ver anexo 5 p. XII.

¹⁶ “Poty, 40 anos de trabalho”. Casa da Gravura Solar do Barão, Curitiba, 10 mar. 1982. Ver anexo 6 p. XIII.

¹⁷ “Poty Lazzarotto”. Museu Metropolitano de Curitiba, Sala Célia Neves Lazzarotto. 08 mar. a 17 abr. 1994. Ver anexo 7 p. XIV.

¹⁸ No catálogo dessa exposição lê-se, por exemplo, que: “A produtiva trajetória artística de Poty Lazzarotto (1924-1998) tem como marco o ‘Vagão do Armistício’, um restaurante frequentado por políticos e intelectuais, instalado no quintal da casa da família Lazzarotto, no bairro Capanema. Foi lá que o interventor Manoel Ribas conheceu o talento do jovem Poty, que ganhou uma bolsa de estudos”. In: “Gravuras – Poty Lazzarotto”. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 26 set. a 22 de nov. de 2009.

¹⁹ “Um paranaense distinguido com uma bolsa de estudos do governo Francês”. *Diário da Tarde*. Curitiba, 12.10.1946. Ver anexo 8 p. XV.

pintura e história da arte”²⁰; a outra, que é publicada nesse mesmo número da revista curitibana, enfatiza que Poty vai para a França com a finalidade de “fazer um curso especial de artes gráficas”²¹. Outra informação que o também gravador Orlando DaSilva traz, décadas depois, em livro no qual trata da obra gráfica de Poty, é que o artista “frequenta as aulas de gravura em metal com o professor Cami²², de xilogravura com Gallanis²³[sic] e de litografia com Jaudon^{24,25}”.

Esses textos, todavia, não avançam informações sobre a viagem do artista, e não tratam, do que foi possível verificar, de como eram concedidas as bolsas de estudos na cidade do Paraná. A maior parte dos artigos a referem como uma espécie de prêmio outorgado a Poty pelo governo francês em reconhecimento ao seu trabalho como gravador; no entanto, sendo esse argumento ficcional ou da ordem da valoração, pode-se supor que essa bolsa seja uma estratégia para defender interesses da modernização da capital paranaense, pois, como se sabe, na época era essa a intenção dos governos estaduais em consonância com a União²⁶. Corroboram, para essa hipótese, as informações escritas pelo articulista Aramis. Em artigo de 1974, Aramis Millarch elucida que a bolsa fazia parte de um Programa de Cooperação Técnica financiado por um grupo de empresários franceses, que mantinham negócios no Paraná. Esses empresários destinavam a verba ao Programa e cabia à direção da Associação Franco-Brasileira

²⁰ S.t. Joaquim: *Revista Mensal de Arte*, nº 6. Curitiba, nov. 1946, p. 6.

²¹ “Poty seguiu para a França”. Joaquim: *Revista Mensal de Arte*, nº6. Curitiba, nov. 1946, p. 13. Refere-se no artigo que este havia sido publicado pelo jornal *Democracia* em 20.10.1946. Ver anexo 9 p. XV.

²² Trata-se possivelmente de Robert Cami, gravador francês destacado como água-fortista e burinista. Cami ensina gravura em metal de 1932 a 1942 na Escola de Belas Artes de Bordeaux e, a partir de 1945, na Escola Nacional de Belas Artes de Paris. Sobressaindo-se como gravador de selos, *ex-libris* e como ilustrador, Cami exerce o cargo de vice-presidente do Comité Nacional do Livro Ilustrado da Biblioteca Nacional da França e ilustra, entre outras obras, *Encore un instant de bonheur*, de Henry de Montherlant, com 21 gravuras a buril, e *Othello*, de William Shakespeare, com 15 gravuras, também em buril. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*. Paris : Librairie Grund, 1976.

²³ Trata-se provavelmente de Démétrius Galanis, gravador e pintor grego naturalizado francês que trabalha em Paris no início de sua carreira como ilustrador de periódicos de humor – “L’Assiette au Beurre”, “Gil Blas”, “Le Rire”, nos quais trabalharam também muitos outros artistas e, anos mais tarde, torna-se um gravador muito requisitado por editores de publicações de luxo na França. Galanis ensina xilogravura na Escola de Belas Artes de Paris na época em que Poty frequenta as aulas de gravura nessa instituição. Galanis executa ilustrações para livros de muitos autores, principalmente de André Malraux, que começa a exercer a crítica de arte a partir de um artigo publicado sobre este artista. Como Cami, Galanis também foi vice-presidente do Comité Nacional do Livro Ilustrado.

²⁴ Trata-se possivelmente de René Jaudon, litógrafo francês que ensina essa técnica na Escola de Belas Artes de Paris a partir de 1938. Além do ensino de litografia ministrado na Escola, Jaudon ministra cursos sobre a mesma técnica em seu atelier a partir de 1939.

²⁵ Orlando DaSilva. *Poty : o artista gráfico*. Curitiba : Fundação Cultural de Curitiba, 1980.

²⁶ Ver: CAPELATO, Maria Helena, “O Estado Novo : o que trouxe de novo?”. In: FERREIRA, Jorge ; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil Republicano : o tempo do liberalismo excludente : da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Vol. 2. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2006, pp. 110-142.

desse Estado, à qual o programa estava vinculado, escolher o beneficiário do montante. Poty é, segundo Millarch, o primeiro entre esses beneficiados²⁷, aliás, o único artista contemplado, uma vez que a maior parte dos que receberam a mesma bolsa eram engenheiros. Além disso, como escreve Millarch, na época da concessão da bolsa para Poty, era “diretora-geral da entidade” Helene Garfunkel, esposa do engenheiro e homem de negócios Paul Garfunkel²⁸, francês radicado em Curitiba nos idos de 1930 para montar uma indústria de produção de embalagens. Como o referido programa objetivava melhorias tecnológicas para a cidade, ou mesmo inovações, é possível supor que a bolsa para Poty objetivasse seu aprendizado de técnicas de gravura ligadas à indústria, a exemplo, a litografia, esta ainda muito ligada às artes gráficas: confecção de periódicos, embalagens, rótulos, anúncios, enfim, artes ligadas ao comércio. Neste sentido, Poty não só poderia vincular seu aprendizado ao trabalho que já realizava, como o de ilustrador de jornais, mas também auxiliar na indústria de embalagens da cidade. Hipótese plausível, considerando-se que nesses anos de 1940, há tentativas de melhorias na indústria gráfica do país.

Nessa mesma linha de informações genéricas, tais como a bolsa ou os nomes dos professores, encontram-se outras. No entanto, há uma que, embora pouco explorada, traz informação de importância: a que trata sobre o ensino na França, contada pelo próprio artista. Em depoimento publicado quando de seu retorno ao Rio de Janeiro em 1948, Poty compara o ensino da escola francesa ao da Escola Nacional do Rio de Janeiro. No depoimento, afirma que achou “os métodos de estudo bastante superiores ao rançoso academismo daqui, de vez que os ateliers funcionam como uma oficina livre”²⁹. Possivelmente, ao destacar a liberdade concedida pela instituição francesa, Poty opõe-se às práticas ainda vigentes na Escola do Rio de Janeiro, tais como a de se ter de copiar pranchas de desenhos de “mestres antigos”, desenhar a partir de modelos de gesso ou de frequentar sessões de modelo vivo. Como se sabe, essa prática era criticada não só por Poty mas também por outros alunos da ENBA, a exemplo do pintor Gianfranco Bonfanti que, aliás, chega a publicar artigo na revista *Joaquim* em 1946, para

²⁷ Cf. Aramis Millarch, “Quem já estudou em Paris”, *Estado do Paraná*, “Almanaque”. Curitiba, 17.09.1974. Segundo o autor, nos anos seguintes a mesma bolsa será destinada a outros profissionais curitibanos, sobretudo a engenheiros. Ver anexo 10 p. XVI.

²⁸ Além de suas atividades industriais, Garfunkel se dedica ao desenho e à pintura de aquarelas, com a qual conquista alguma notoriedade no Paraná no final do decênio de 1950.

²⁹ “Poty em Paris”, entrevista por Dalton Trevisan. *Joaquim: Revista Mensal de Arte*, nº 17. Curitiba, mar. 1948.

criticar os tais métodos de ensino desta escola. Neste artigo, cujo título “De como não ensinar pintura”³⁰ já demonstra sua crítica, Bonfanti afirma:

[...] tal aprendizado artístico dura cerca de 4 anos, ao fim dos quais o academismo, de meio que era para educar a vista e aprender-se a pintar, se tornou fim em si mesmo; e esses moços formados pela E.N.B.A. passarão o resto de sua vida a pintar os milhões de quadros, cheios de azuis e verdes, de flores e barcos de pescaria, que andam pelas lojas, concebidos do mais pedestre e anti-artístico objetivismo.³¹

Mas se, nesses anos de 1940, Poty, tal como Bonfanti, opõe-se ao que chamam de “academismo”³² da ENBA – termo equivalente ao ensino artístico da época e não, como correntemente se encontra, a uma “escola” ou a um “programa estético” –, anos mais tarde, reconsiderando seu aprendizado, Poty julga importante sua formação nessa Escola, pois, como afirma, foi a disciplina exigida nas aulas de desenho que lhe permitiu “poder distorcer uma figura com autoridade”³³. Aliás, segundo sua opinião de artista, com a qual trabalha, sem formação “você acaba distorcendo [... a figura] de maneira lógica”³⁴, o que não é arte.

Essa formação na ENBA, ou o que Poty dela entendia, é pouco considerada nos escritos sobre o artista, e menos ainda seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Possivelmente, esses voos elementares da crítica não preveem paragens, pois estas exigem trabalho de levantamento, ponderações sobre a época, entre outros estudos muita vez demorados e exaustivos. Assim permanecem os lugares-comuns, daí apenas citarem o título Liceu de Artes e Ofícios e sua frequência às aulas de Carlos Oswald. Ora, evidenciar essa formação traz pouco brilho ao artista, que deve ser destacado, afinal, o Liceu destinava-se à formação técnica e profissional. No entanto, é esse aprendizado que possibilita fazer ponderações sobre a estada de Poty na França.

³⁰ Gianfranco Bonfanti, “De como não ensinar pintura”. *Joaquim: Revista Mensal de Arte*, nº 7, Curitiba, 1946. p. 3. Ver anexo 11 p. XVII.

³¹ *Idem, ibidem*.

³² Em outros textos publicados nessa época o “academismo” é entendido como termo equivalente ao ensino artístico ministrado na ENBA. Sobre o assunto, consultar o artigo de Percy Deane: “Arte clássica e moderna contra o academismo”, *Revista da ENBA*, nº 1. Rio de Janeiro, ago.-set. 1942 [Ver anexo 12 p. XVIII], e também os depoimentos do mesmo Deane, de Maurício Roberto e de José Moraes, reproduzidos no catálogo: “Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro”, Galeria de Arte BANERJ. Rio de Janeiro dez. 1986.

³³ Miguel Sanches Neto. “O Poder de Infiltração”, entrevista com Poty Lazzarotto, 12.10.1995 in : *A reinvenção da província : a revista Joaquim e o espaço de estreia de Dalton Trevisan*. Universidade de Campinas. Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária, 1998, p. 278. (Tese de Doutorado)

³⁴ *Idem, ibidem*.

Como se sabe, durante os anos em que faz o curso de pintura da ENBA também frequenta o atelier de gravura no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, onde aprende gravura em metal sob a orientação de Carlos Oswald³⁵. Certamente, nessas classes noturnas do Liceu, vizinho à escola oficial de arte, Poty pode experimentar várias técnicas e elaborar seus trabalhos sem as restrições da academia. Além disso, é no Liceu que se pode aprender gravura, uma vez que essa arte ainda era considerada como aplicada, arte, portanto, a serviço de alguma coisa, como a da confecção de periódicos. Aliás, é de se mencionar que um curso de gravura só será aberto na ENBA posteriormente³⁶. Assim, considerando-se o interesse de Poty pela gravura, não seria de se estranhar o depoimento em que o artista afirma: “Fiz todo o curso de pintura mas, na realidade, eu passava as noites fazendo gravuras no Liceu de Artes e Ofícios. Pintura mesmo eu nunca pratiquei, eu não gosto da pintura a óleo. Cheguei até a tirar medalha e participar de salão mas, na realidade, eu sempre me realizei na gravura”³⁷. Tanto assim que na maior parte das exposições que participa expõe gravuras. Além disso, já desde sua época de estudante, Poty procura integrar-se às atividades ligadas à divulgação da gravura como arte, afastando-se, note-se, da ideia de gravura como reprodução, a exemplo, participando na organização da Sociedade Brasileira de Artes Gráficas³⁸ do Rio de Janeiro. Corroborar para essa ideia de “gravura-arte” a fala de Poty relativamente às ilustrações que faz para *Joaquim*, quando afirma que seu trabalho “não era uma reprodução, era original, assim como a gravura”³⁹.

³⁵ Sempre que se refere ao curso do Liceu, Carlos Oswald destaca, entre seus principais alunos, Poty. Carlos Oswald, “A Oficina de Gravura a Água-Forte”. Revista *Vozes*. Petrópolis, mai.-jun., 1955, p. 258. OSWALD, Carlos. *Como me tornei pintor*. Petrópolis: Editora Vozes, s.d.

³⁶ Não há uma data que precise o início do ensino de gravura na ENBA. Segundo refere Carlos Oswald, o curso de gravura da Escola começa a funcionar em 1953. “A Oficina de Gravura a Água-Forte”. Revista *Vozes*. Petrópolis, mai.-jun., 1955. Já o gravador Adir Botelho, afirma que em 1951 “Raimundo Cela, que aprendera a gravar na Europa, foi indicado pela Congregação da Escola Nacional de Belas Artes para a regência do curso de gravura de talho-doce, água-forte e xilografia, dando início, afinal, ao ensino oficial de gravura no país”. Depoimento de Adir Botelho. *Gravura Brasileira Hoje : depoimentos*. vol. II. Rio de Janeiro : Oficina de Gravura do SESC Tijuca, 1996, p. 28.

³⁷ Miguel Sanches Neto. “O Poder de Infiltração”, *op. cit.* p. 278.

³⁸ Uma das primeiras iniciativas, de que se tem notícia no Brasil, de divulgação da gravura de «arte», a Sociedade Brasileira de Artes Gráficas era presidida por Carlos Oswald e de seu conselho consultivo participavam: Aníbal Machado, Manuel Bandeira e Augusto Rodrigues. De acordo com o que se refere no artigo, Poty encarregara-se de organizar um “núcleo” dessa Sociedade no Paraná. “Sociedade Brasileira de Artes Gráficas”, Curitiba, 23.07.1946. Ver anexo 13 p. XIX.

³⁹ Além das gravuras originais que Poty exhibe nessa revista o artista vale-se dessa mesma técnica para realizar as ilustrações da publicação; nesse trabalho, reaproveita os clichês que iam ser descartados pelos jornais em que trabalhava como ilustrador no Rio de Janeiro, empregando-os na elaboração de novas imagens, trabalho este que é destacado por Quirino Campofiorito como responsável pela “feição artística” da revista. Quirino Campofiorito, “Os ilustradores de Joaquim”. *Joaquim: Revista Mensal de Arte*, nº 10. Curitiba, mai. 1947.

Todas essas atividades de Poty, ligadas à gravura, bastariam para se entender que a bolsa para a França poderia estar relacionada a objetivos desenvolvimentistas ou outros, como se afirmou, pois sua formação dispensaria um aprendizado de gravura na capital francesa, exceto o da litografia e, possivelmente, a possibilidade de conhecer o trabalho de ilustrador com seus professores, uma vez que, para Poty, um desenho impresso, como se viu, é uma gravura. Em Paris, Poty dedica-se ao aprendizado da litografia e, evidentemente, do olhar. No Brasil, como se sabe, poucas eram as oportunidades de se ver originais de pintores europeus e, naqueles anos, as obras que eventualmente eram reproduzidas em revistas ou livros, ainda que importados, tinham pouca qualidade técnica; consequentemente, assim como para outros artistas⁴⁰, ir para a Europa poderia implicar, sobretudo, no exercício da observação:

Em Paris não tive quase tempo para pintar. Ah, Paris, meu amigo! Passava os dias todos nos museus, nas galerias infindáveis, vendo exposições de artistas de todo o mundo, entrando em contato com a gente francesa, conversando, discutindo, procurando aprender o mais que podia no pequeno espaço de tempo que dispunha. Foi mais um período de observação, não posso dizer de estudos propriamente. Observação, sim.⁴¹

Certamente, Orlando DaSilva teve acesso a esse artigo de Péricles Leal pois, como escreve, para o gravador: “o estudo na França [...] foi mais voltado para a observação, a anotação, do que para a realização”, acrescentando, ao lembrar dos estudos do artista com Carlos Oswald, que os “conhecimentos básicos de como lidar com as pontas, a tinta, o papel, o ácido, os vernizes e ceras Poty já tinha”⁴².

Sendo de importância a observação, não menos o é escrever sobre ela, objetivando facultar informações para seu público da *Joaquim*. Por isso, em Paris, Poty escreve artigos nos

⁴⁰ Marcello Grassmann, que aprendeu litografia com Poty, lembra, em depoimento, a importância de se estar formado ao viajar para o exterior para poder aproveitar a oportunidade de ver obras originais: “Em Paris vi muita coisa. Naquela época era importante que a pessoa sáisse do Brasil já formada, pelo menos artesanalmente, para poder aproveitar. Imagine se eu tivesse de chegar e aprender o que era a técnica da litografia e da água-forte! Já tinha conhecimento suficiente para poder trabalhar, e também usufruir do contato com gravuras originais, que só conhecia de livros e reproduções”. In: “Arte Moderna no Salão Nacional 1940-1982”. Rio de Janeiro, MEC/Sec. da Cultura, Funarte, 2 dez. - 6 de jan. 1984. Edith Behring, gravadora que estuda em Paris com Johnny Friedlaender, afirma que mais importante que a formação recebida na França foi a possibilidade de visitar seus museus: “Visitei os melhores museus do Velho Mundo. Os do Novo Mundo eu não conheço”. Depoimento de Edith Behring. *Gravura Brasileira Hoje: Depoimentos*. Vol. II. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura do SESC Tijuca, 1996, pp. 40-41.

⁴¹ Péricles Leal, “Chegam os de 45”, *Revista da Semana*, nº41, Rio de Janeiro 09.10.1948. Ver anexo 14 p. XX.

⁴² Orlando DaSilva, *op. cit.*

quais divulga as exposições que lá vê, do mesmo modo como havia feito para divulgar a arte da gravura antes de sua viagem, e como fará após seu retorno com a litografia. Entre os artigos que escreve na Europa, todos publicados em 1947, encontra-se um no qual evidencia a precariedade de informações que chegavam até o Brasil, tanto assim que escreve que as obras de Georges Rouault foram vistas “[...] pela primeira vez, em 1945, na Exposição de Arte Francesa⁴³ no Brasil através de reproduções mais ou menos ruins de Cristos e marinhas”⁴⁴. Embora não avance com ponderações artísticas sobre o artista conhecido por reproduções, nesse mesmo artigo Poty comenta outras exposições, como a de Van Gogh, a de pintores da chamada “Nova Escola de Paris”⁴⁵ – entre os quais destaca Francis Tailleux, Pierre Tal Coat, Edouard Pignon, Leon Gischia, Gabriel Robin e Alfred Manessier – e, sobre a exposição “Paisagens da Itália”, na qual vê obras de Poussin, Turner e Canaletto ao lado das de Monet, Corot e Degas. Em um outro artigo para a mesma *Joaquim*, Poty escreve sobre a “Exposição Internacional do Surrealismo”⁴⁶, realizada em uma galeria⁴⁷ de Paris, na qual observou obras de Salvador Dalí, Yves Tanguy e Alexander Calder⁴⁸. Destes, como se sabe, apenas Tanguy integrava a exposição de arte francesa de 1945 referida, na qual, como muitos artistas dessa importante mostra para os brasileiros, teve apenas uma obra apresentada⁴⁹.

Sem dúvida, a ideia de aprimoramento técnico, a partir de viagem ao estrangeiro, atende muito mais à noção de que para se tornar artista era necessário ir à Europa, do que às necessidades mesmas de Poty. Poty já era apto quando seguiu para a França, faltava-lhe, como

⁴³ Poty refere-se à exposição “Peintres Français D’Aujourd’hui – Arts Décoratifs” [Ver anexo 15 p. XXI], realizada no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1945, e levada também para Galeria Prestes Maia em São Paulo no mesmo ano. Nota-se, pela relação das obras constantes no catálogo da exposição de São Paulo, que os artistas eram representados por poucos trabalhos; no caso de Rouault, comentado por Poty nesse artigo, expõe-se uma litografia: *Le Christ*, e três quadros: *Mère et Enfant*, *La guerre* e *Parc à la Française*; isso, evidentemente, não permitia dar ao espectador uma visão da obra do pintor. Poty fala dessa mesma exposição em uma entrevista publicada no número 1 da Revista *Joaquim*: “Poty e a Prata da Casa”, entrevista por Erasmo Piloto. *Joaquim: Revista Mensal de Arte*, nº 1. Curitiba, abr. 1946, p. 7.

⁴⁴ Potyguara Lazzarotto, “Rouault, Van Gogh e os Novos”. *Joaquim: Revista Mensal de Arte*, nº 9, Curitiba, mar. 1947.

⁴⁵ Esses artistas haviam sido apresentados ao público brasileiro na mesma exposição de arte francesa de 1945 mas, como Rouault, com poucos trabalhos: de Francis Tailleux, expôs-se, *Nature Morte au Poisson*, *Le Chardon* e *La Vache*; de Pierre Tal Coat, *Le Bouquet de Feuillage*, *La Batterie de Cuisine* e *Soldats Couchés*; de Edouard Pignon, *La femme en bleu* [reproduzida no catálogo], *Les poissons sur fond rouge*, *Le tapis rouge* e *Dessin*; de Gabriel Robin, *La guerre* [reproduzida no catálogo], *Paysage du Var* e *Femme nue*; de Leon Gischia, *La maternité* e *Nature morte à la coupe de fruits* e, de Alfred Manessier, *Figure de Pitié*, *Le calvaire* e *Dessin*.

⁴⁶ Potyguara Lazzarotto, “Joaquim em Paris”. *Joaquim: Revista Mensal de Arte*, nº 13. Curitiba, 1947.

⁴⁷ Segundo Poty, a Exposição Internacional do Surrealismo é realizada na Galerie Maeght, aberta em 1936 em Cannes e em Paris em 1946.

⁴⁸ Segundo Frederico de Moraes, a primeira exposição de Alexander Calder no Brasil realizou-se em 1949, dois anos após a publicação do artigo de Poty. Frederico de Moraes. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 206.

⁴⁹ Segundo consta do catálogo da exposição “Peintres Français D’Aujourd’hui – Arts Décoratifs”, de Yves Tanguy é exposto somente o quadro *Jour de Lenteur*.

a todos os seus colegas da época, ver: “Se antes me faltava uma ideia geral sobre pintura, agora pude vê-los [os pintores] quase todos nos museus da França, Itália e Espanha. Pude compreender um pouco melhor a obra de alguns contemporâneos, que me era ainda obscura”⁵⁰.

Ao retornar da Europa, Poty instala-se novamente no Rio de Janeiro e, a partir de 1949, começa a ministrar cursos de gravura em diversas cidades do país. Por serem apenas citados em periódicos ou conhecidos por depoimentos, não é possível entender a importância que esses cursos tiveram, uma vez que foram ministrados em uma época em que, além do pouco prestígio⁵¹ da gravura no incipiente meio artístico brasileiro⁵², eram escassas as escolas dedicadas a seu ensino. Do que foi possível levantar até hoje, nessa época, a capital do país contava com o curso oferecido pelo Liceu de Artes e Ofícios que, a partir de 1947, passa a ser conduzido pelo filho de Carlos Oswald, Henrique Bicalho Oswald. Naturalmente havia outros, mas, dos poucos que se tem notícia no Brasil, todos visavam à formação técnica e não artística. É certo, entretanto, que algumas tentativas de ensino de gravura como arte ocorreram, a exemplo do curso organizado por Tomás Santa Rosa, na Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro, em 1946, que durou pouco tempo, e dos cursos oferecidos pelo próprio Carlos Oswald, em seu ateliê particular ou mesmo no Liceu de Artes e Ofícios, quando possível. Aliás, foi no Liceu que Poty teve a primeira oportunidade de informar o que havia aprendido sobre litografia na França. Sobre essa passagem, relembra Marcello Grassmann, ouvinte do curso de Bicalho

⁵⁰ Dalton Trevisan, “Poty em Paris”. *Joaquim: Revista Mensal de Arte*, ano III, nº 17, Curitiba, mar. 1948. Nessa mesma entrevista, indagado por Dalton sobre as exposições visitadas, Poty responde que viu “desde os velhos italianos até os mais recentes quadros de Braque. E os novos da chamada Escola de Paris. Dos últimos penso que são artistas de talento, mas de uma originalidade apenas de conjunto, onde nenhum se destaca com maior personalidade. Dos novos, da geração de trinta anos, não há nenhum que faça o que Picasso, por exemplo, não tenha feito ou não possa fazer. Nos temas não há preferência de uns sobre os outros. Apenas na maneira, que é uma procura de decorativismo. Houve Van Gogh, numa grande exposição, com o já clássico cordão de isolamento das exposições do grande holandês. Depois, a inauguração do Museu dos Impressionistas, de Arte Moderna. As exposições de Rembrandt, de Braque, a exibição de parte do museu de Viena em Paris, etc.”.

⁵¹ Em um depoimento publicado em 1950 Lívio Abramo afirma: “No Brasil, a gravura é pouco cultivada e nada apreciada” e acrescenta, sobre o ensino dessa arte, que: “Não temos escolas [de gravura] adequadas; a única que conheço [de xilogravura] é a da Casa da Moeda, cujo ensinamento artesanal é ótimo mas carece totalmente de orientação estética”. Lívio Abramo, “As Possibilidades da Gravura não foram suficientemente exploradas”, *Folha da Manhã*, 08.10.1950. Sobre o mesmo assunto, Marcello Grassmann, em uma entrevista publicada em 1975, afirma: “Hoje já é uma das artes no Brasil. Há vinte anos a coisa era considerada ilustração, meio marginalizada. Hoje existem gravadores como existem desenhistas”. *Cidade de Santos*, 31.08.1975.

⁵² Como se sabe, é no fim do decênio de 1940 que os primeiros museus dedicados à arte chamada “moderna” surgem no Brasil, entendendo-se que o país era “artisticamente” representado, sobretudo, por Rio de Janeiro e São Paulo. Galerias de arte, como as que Poty frequenta em Paris, não existem no país e as primeiras que se dedicam ao comércio de obras de arte começam a se estabelecer somente no decênio de 1960, havendo raras exceções antes desse período. Geraldo Ferraz escreve sobre a criação dos museus de arte moderna, de São Paulo e do Rio de Janeiro, em seu livro de memórias, *Depois de Tudo*. Sobre o mercado de arte, é útil a leitura do livro de José Carlos Durand, *Arte, privilégio e distinção*, no qual o autor escreve sobre o funcionamento do meio artístico brasileiro da primeira metade do século XX.

em 1949, que Poty levou para lá “4 ou 5 pedras [litográficas]”⁵³ e, com “instruções de como fazer litografia”⁵⁴, começaram a aprender juntos⁵⁵. É certo que Poty forneceu informações sobre litografias no curso de Bicalho, no entanto, como se trata de memórias, é possível que as noções sobre litografias que foram passadas na época sejam sobre o zinco, uma vez que, do que se sabe sobre o Liceu do Rio de Janeiro, não havia prensa para pedra litográfica no local e só em anos posteriores encontram-se litografias de Grassmann feitas a partir de pedras. Além disso, é de se lembrar que a maior parte das litografias da época, destinadas aos jornais, eram realizadas a partir do zinco, e Poty, em 1949, já trabalhava para jornais no Rio de Janeiro.

Além dessas informações elementares sobre litogravura, a partir desse ano, Poty começa a divulgar essa arte em cursos que oferece em cidades do Brasil. O primeiro que se tem notícias é o da Escola Livre de Artes Plásticas. Porém, não se pode comprovar se o mesmo foi levado a termo. Sabe-se, somente, que essa Escola Livre foi idealizada por Flávio Motta e criada com o apoio do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que havia sido fundado um ano antes. No panfleto de divulgação da Escola, que começa a circular em meados do ano de 1949, são destacados, sob a rubrica “Cursos em Funcionamento”⁵⁶, os de Publicidade, Desenho e Pintura e o de Escultura, e anunciada a organização de um curso de gravura, “água-forte, ponta-seca, xilografia, monotipia, litogravura e linóleo”⁵⁷, “a cargo de diferentes professores”, sendo que o primeiro desses cursos, previsto para durar três meses, ficaria a cargo de Poty. Contudo, o curso da Escola de Flávio Motta parece não ter excedido esse prazo. É possível, portanto, que Poty não tenha ensinado nessa escola qualquer das técnicas tidas hoje como tradicionais da gravura, pois, como também se pode encontrar em periódicos, o “1º Curso de Gravura”⁵⁸ de arte da

⁵³ Segundo Grassmann: “Poty apareceu, com 4 ou 5 pedras, no Liceu, onde estávamos fazendo gravura em metal, e ele disse: ‘Olha, eu recebi de um impressor, de um litógrafo, umas instruções de como fazer litografia’, o resultado foi que aprendemos o básico para pequenas tiragens e ele ficou muito encabulado porque não conseguiu tiragens grandes”. In: “Marcello Grassmann - 40 anos de Gravura”. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1984.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Em outro depoimento, sem precisar data e local, Grassmann afirma: “Fiz litografia com Poty, que estava aprendendo e ensinava o que aprendia.” In: Luiz Ernesto, “Um grande artista expõe no CCBEU”. *A Tribuna*, Santos, 17.08.1975.

⁵⁶ Entre os cursos em funcionamento são relacionados, no panfleto de divulgação da Escola, os seguintes: “Publicidade”, a cargo de Danilo Di Prete e Waldemar Amarante, “Desenho e Pintura”, a cargo de Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Waldemar da Costa e Nelson Nóbrega e o de “Escultura”, ministrado por Victor Brecheret, Bruno Giorgi e Rafael Galvez.

⁵⁷ Sobre o curso de gravura, afirma-se no panfleto de divulgação que: “A Escola já ultimou a organização de um curso de Gravura, em várias classes e a cargo de diferentes professores. Os alunos nesse curso terão a oportunidade de realizar trabalhos de água-forte, ponta-seca, xilografia, monotipia, litogravura, linóleo, etc. As aulas de gravura serão dadas no período da manhã ou no período noturno. A primeira dessas classes terá a duração de três meses e estará a cargo do ilustrador e gravador Poty”. Ver anexo 16 p. XXII.

⁵⁸ Observe-se que no ano seguinte à publicação do panfleto de divulgação do curso de gravura do Masp, um artigo publicado na revista *Habitat*, editada pelo próprio Museu, refere-se a este curso como “a primeira escola regular de gravura”. Revista *Habitat*, nº 2. São Paulo, jan.-mar. 1951. Ver anexo 17 p. XXIII.

cidade de São Paulo foi oferecido nas dependências do Museu de Arte e, aí sim, Poty ensinou gravura.

Desse curso no Museu de Arte, como então era designado o Masp, que começa a ser divulgado em 1950, pode-se confirmar o ensino de Poty no local, não só por depoimentos de artistas, como também pelos artigos publicados na revista *Habitat*⁵⁹. Lê-se no panfleto que divulga os cursos oferecidos pelo Masp que o de gravura será “sobre as diversas técnicas de gravar”⁶⁰, inclusive a litografia:

A litografia é, como o nome indica, um desenho sobre pedra. Primeiro reservada à impressão de textos de música e impressos comerciais, serviu desde logo à reprodução de desenhos. O processo geralmente empregado é o da pedra granitada, onde o artista faz seus desenhos com um lápis especial, os quais serão fixados pelo impressor com uma mistura de goma e ácido. O pintor, desenhista e caricaturista francês Daumier empregou a litografia em grande escala para reprodução de seus desenhos satíricos nos jornais da época. “Rue Transnonain” [Litografia reproduzida no panfleto], um de seus trabalhos mais conhecidos.⁶¹

O destaque dado ao curso de litografia se deve, provavelmente, ao fato de que esta técnica era utilizada no Brasil, como se mencionou, para atender demandas comerciais e não como possibilidade artística. Sobre isso, comenta Darel Valença, gravador que também se dedica ao ensino da litografia em anos seguintes aos cursos de Poty, que na “década de 40 a litografia era o que se estampava nas revistas *O Malho* e *A Semana*. Era o offset da época. Era usada não como trabalho artístico, mas na imprensa”⁶². Marcello Grassmann, que fez suas primeiras experiências com litografia no final do decênio de 1940, lembra que, naquela época,

⁵⁹ A revista *Habitat*, de São Paulo, divulga em artigo que: “O curso de gravura do Museu de Arte, com trinta alunos, a primeira escola regular de gravura do Brasil, procura interessar nos processos de gravura, mesmo indiretamente, um número muito maior de pessoas, publicando álbuns de estampas originais de aquisição fácil ; apesar da repetição de provas, o primeiro passo é fazer ver ao público a diferença entre a estampa original, gravada e impressa pelo artista, e a reprodução mecânica. É o que o Museu se propõe, partindo do curso ora em funcionamento”. Revista *Habitat*, nº 2. São Paulo, jan.-mar. 1951. Outra menção ao curso do Museu de Arte é feita no número seguinte da revista, sob a rubrica “Ensino”. Revista *Habitat*, nº 3. São Paulo, 1951.

⁶⁰ “O Museu de Arte de São Paulo, considerando o interesse manifestado entre nós, pelo estudo da gravura, dará um curso livre sobre as diversas técnicas de gravar. O curso estará a cargo do gravador Poty”. Panfleto de divulgação do Curso de Gravura do Museu de Arte de São Paulo, setembro de 1950. Ver anexo 18 p. XXIV.

⁶¹ *Idem, ibidem*.

⁶² Depoimento de Darel Valença. In: *Gravura Brasileira Hoje : Depoimentos*, vol. II, p. 34. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura do Sesc Tijuca, 1996.

as pedras eram usadas na impressão de rótulos de produtos comerciais, e distingue esse emprego industrial do que ele e Poty faziam no Liceu de Artes do Rio de Janeiro:

Era todo um outro processo, que não é o processo artístico de você riscar uma pedra e fazer uma prova, que é o que nós [Grassmann e Poty] fazíamos; fazíamos quatro ou cinco provas e pronto. E para aquela gente não interessava isso, eles faziam para tirar 10.000 cópias, fazer um rótulo, que era transferido de pedra para pedra. Era um negócio industrial, uma outra problemática. Tanto é que, quando eles olhavam para o que fazíamos, diziam que eram barbaridades [...].⁶³

Esse novo uso da litografia, ao menos para o Brasil, Poty não só divulga em São Paulo, no Museu de Arte, como também em outras cidades brasileiras, como em Salvador, Curitiba e Recife. Aproveitando sua passagem pela Bahia⁶⁴, onde se encontrava em gozo do prêmio de viagem ao país, conferido no Salão Nacional de Belas Artes de 1949, Poty aceita o convite da Secretaria de Educação do Estado⁶⁵ para ensinar gravura na capital baiana. Instala-se no ateliê de Mario Cravo Júnior e inicia os interessados “nos caminhos da água-forte, da litografia, das águas-tintas, do verniz mole e todos os macetes do ofício de gravador”⁶⁶, como lembra Carybé, que na ocasião era um dos alunos de Poty. Ainda no decênio de 1950, Poty ministra curso de gravura em sua cidade natal, com o qual, segundo escrevem, “marca o ensino de gravura no Paraná”⁶⁷. Aliás, do que foi possível levantar, é a partir desse curso que se funda o Centro de Gravura da cidade, dedicado ao ensino da gravura artística. Além desses cursos, tem-se notícia de um outro ministrado por Poty, esse na Escolinha de Arte do Recife, em 1954⁶⁸. De acordo com a documentação que se localizou, posteriormente, Poty não mais se dedica ao ensino da gravura, talvez, pelo excesso de compromissos que tem, principalmente os ligados à ilustração e a editoração de livros ilustrados.

⁶³ Marcelo Grassmann, “40 anos de Gravura”. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1984.

⁶⁴ “Ensino”, *op. cit.*

⁶⁵ José Valadares, “As Gravuras de Poty”, *Diário de Notícias*, fev. 1950.

⁶⁶ Depoimento de Carybé impresso no catálogo da exposição, “Poty, desenhos, gravuras, tapeçarias e madeira entalhada”. Salvador, Núcleo de Artes do Desenbanco, 1982.

⁶⁷ “A Gravura em Madeira”, BADEP, Curitiba, 8 ago.-5 set., 1979. [Catálogo de Exposição]

⁶⁸ O curso ministrado por Poty na Escola que era dirigida por seu amigo Augusto Rodrigues, ocorre entre outras atividades programadas para a “Exposição de Gravuras” que lá se realizava. Como se lê no catálogo dessa exposição, esta havia sido organizada com a preocupação de divulgar a gravura de arte no Recife. “Exposição de Gravuras” (Coleção Abelardo Rodrigues). Escolinha de Arte do Recife, Departamento de Documentação e Cultura. Recife, fev. 1954.

Ainda que seja possível localizar, na dispersa fortuna crítica do artista, informações que permitam entender um pouco mais sobre sua trajetória artística, os autores que escrevem sobre Poty recorrem sempre às mesmas fontes, pouco tratando de suas artes, menos ainda da ilustração. Assim, lê-se biografia estereotipada, como se afirmou, modelada principalmente em artigo publicado em 1974, “Poty: Mito e Realidade”⁶⁹, de Adalice Araújo, historiadora e crítica de arte curitibana. Além dos lugares-comuns já tratados, destaquem-se outros a partir de seu artigo:

Napoléon Potyguara Lazzarotto, internacionalmente conhecido pelo pseudônimo de Poty é o mais criativo artista plástico paranaense de sua geração. Sua obra de caráter inconfundível, tanto no campo da ilustração, desenho e mural é a mais vasta já produzida até hoje por um artista paranaense. Os Estados do Sul que nenhuma influência direta receberiam da Semana de 22 de São Paulo, devem a Poty e Dalton Trevisan com a revista “O Joaquim”, o marco inicial do “Movimento de Integração” que se espalharia aos demais Estados, revigorando inclusive São Paulo, através dos cursos ministrados por Poty, verdadeiro bandeirante da chamada “geração de 45”.⁷⁰

Para enfatizar a importância do artista paranaense, Adalice propõe que Poty teria sido um dos líderes do assim chamado “Movimento de Integração”, título que a autora utiliza em texto anterior, sobre o gravador Guido Viaro⁷¹, para falar da importância deste último artista, não só como educador, mas também como produtor. Talvez, ao observar essa mesma integração em Poty, Adalice repropõe a ideia, mas, possivelmente, sem perceber que a integração proposta pelos chamados Modernistas é da ordem da arte e da arquitetura, a autora afirma ser esse “Movimento de Integração da Arte Paranaense” de importância não só para o Paraná, numa tentativa de elevar esse movimento à noção que hoje se divulga sobre a Semana de 22. Não se sabendo, portanto, a proposta da historiadora, parte-se aqui da *Joaquim*, justamente para evidenciar a posição de Poty frente a ideias defendidas na revista, na qual, conforme o artista, “Intelectualmente eu nunca interferi”.

⁶⁹ Adalice Araújo. “Poty : Mito e Realidade”. *Diário do Paraná*, 23.06.1974. Ver anexo 19 pp. XXV-XXVI.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ ARAÚJO, Adalice. *Guido Viaro - Pioneiro da Pintura Moderna do Paraná*. Curitiba, 1971.

Ainda que contribuísse com artigos de divulgação sobre exposições que via no Rio e, depois, em Paris, Poty afirma que “apenas desenhava e servia como ponte entre Curitiba e o Rio de Janeiro”⁷². Sempre segundo o artista, quando ele foi convidado a participar da publicação dirigida por Dalton Trevisan e Erasmo Piloto, todo o projeto da revista já havia sido definido⁷³, e esclarece: “O nervo motor de tudo isso era o Dalton. Ele é que redigia, escrevia e propunha as ideias”⁷⁴. Uma dessas ideias, divulgada em um manifesto⁷⁵ publicado na *Joaquim*, 1947, é a de combate à chamada “arte do passado”, posição assumida por Dalton, e por outros colaboradores da publicação, como o próprio Poty, do contrário não se dedicaria a comentar sobre artistas europeus ou exposições que viu em Paris ou no Rio de Janeiro.

Valendo-se da ideia de combate à “arte do passado”, Adalice escreve que: “os jovens do Joaquim [que] insurgem-se contra a ‘arte do raio de luar’, estão conscientes que com eles inicia-se a arte paranaense”⁷⁶ e, generalizando essa posição, a estende a Poty. Se, eventualmente, sob a rubrica “arte paranaense” a autora pretendeu colocar outra, a “arte paranista”⁷⁷, novo equívoco, uma vez que Poty nunca se serviu de símbolos que o reduzissem a ideologias: pinheiros paranaenses, ou seus pinhões, não ocupam os murais de Poty, menos ainda sua gráfica. Além disso, do que foi possível levantar sobre o artista, sabe-se que na época da *Joaquim* ele não divisava com os métodos de ensino da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, o que não significa que ele condenasse artistas de séculos passados, e defendesse a arte

⁷² Miguel Sanches Neto, “O Poder de Infiltração”, *op.cit.* p. 277.

⁷³ Segundo Poty: “Eles já tinham a idéia de como ia ser, como iriam agir e essas coisas todas. Eu não me misturava porque não tenho, vamos dizer, cultura para participar de um movimento”. *Idem*, *ibidem*.

⁷⁴ *Idem*, p. 278.

⁷⁵ “A Geração dos Vinte Anos na Ilha”. *Joaquim: Revista Mensal de Arte*, nº 9. Curitiba, mar. 1947, p. 3.

⁷⁶ Adalice Araújo, *op. cit.*

⁷⁷ O paranismo, como se sabe, é ideologia divulgada principalmente a partir dos decênios de 1930 e 40 e os símbolos que o representava “artisticamente” eram o pinheiro paranaense e os pinhões. Cf. BUENO, Luciana Estevam B. O Paranismo e as Artes Plásticas. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Linha de Pesquisa em História, Teoria e Crítica da Arte; do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2009.

Embora o termo paranista provenha do século XIX, é com Romário Martins que o mesmo assume papel de defensor do Estado: “Quem introduziu esse vocábulo entre nós foi Domingos Nascimento, em 1906, ao retornar de uma viagem ao norte do estado, onde notara que ninguém nos chamava de “paranaenses”, e sim “paranistas”. (...) A população de nossas terras do setentrião era, na sua quase unanimidade, constituída de paulistas, e estes, por natural aproximação com o nome dado aos naturais do seu Estado, designavam os paranaenses de “paranistas”. Domingos Nascimento (...) viu na palavra não somente a beleza mas também que no sufixo “ista” encerrava significava de cultor de alguma coisa: - de paranaense devotado, defensor de sua terra, por exemplo. Quando de volta, anunciou e exaltou o achado em artigo na “A Notícia.” (...) O vocábulo assim caminhou através dos anos, com um significado que a nossa gente não paranaense sempre antipatizou. Em 1927, isto é, vinte e um anos depois do seu aparecimento nessa capital, pus-me à frente de um movimento por uma aceção nova do termo paranista e procurei criar em Curitiba um centro paranista. Dessa aceção nova é que sou o autor.” (MARTINS, Romário. *Paranística. A divulgação*. Curitiba, fev-mar 1948, pp. 37.). In: CAMARGO, Geraldo L. V. de. *Paranismo: Arte, Ideologia e Relações Sociais. 1853-1953*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, 2007.

paranaense. Por isso, talvez, afirme Poty em depoimentos: “Eu apenas dava a minha contribuição. Eu me limitava a fazer aquilo de que gostava. Era só isso, não havia intenção de lutar contra quem quer que fosse. Eu sabia muito bem o que estava fazendo, não me envolvi no lado intelectual da coisa”⁷⁸.

Fixada na construção da imagem do artista, “um mito” segundo ela, Adalice prossegue expondo outras ideias e, como se pode notar, a maior parte delas localizáveis em artigos publicados anteriormente ao seu. Assim, reaparecem no texto de Adalice as que foram utilizadas para construir o Vagão do Armistício como lugar de encontro de pessoas da sociedade e as que serviram para descrever as bolsas de estudos para elevar o artista. Além da imagem de Poty, a crítica também se preocupa em construir uma direção para a obra do artista. Para tanto, propõe uma divisão das obras objetivando classificá-las em “fases”; no entanto, não se entende o que ela quer dividir, uma vez que a autora não trata da produção do artista, referindo, somente, os desenhos da série “A Guerra”, os quais classifica como pertencentes aos trabalhos da fase “Fantástica” de Poty. Sempre sem referir as obras, a autora prossegue com suas fases: a “Fase do Realismo Social”, consequente, segundo ela, da convivência do artista com os “humildes trabalhadores” do “proletário bairro do Cajuru”, onde Poty nascera; a “Fase Religiosa”, resultante da crença de Poty na “pureza primitiva” da religião, e a “Fase Nativista”, que, como não poderia deixar de ser, ocorre quando do retorno de Poty à terra natal:

... em sua volta ao Brasil acentua-se a descoberta da brasilidade em suas fontes originais, principalmente norte e nordeste, ao que é levado em parte graças às ilustrações que realiza para muitos entre os maiores autores brasileiros como Guimarães Rosa e Dinah Silveira de Queiroz. Apenas sua experiência em histórias em quadrinhos poderá explicar a coerência temática que conserva quando mergulha nas raízes folclóricas e na terra.⁷⁹

A “descoberta da brasilidade” é lugar-comum inaugurado por Adalice em textos sobre Poty. Também é de se notar, nesse mesmo trecho do texto, o desprezo da autora para as obras, inclusive as ilustrações, pois, se as “fontes originais” de Poty forem o norte e o nordeste do Brasil para ilustrar Guimarães Rosa ou Dinah Silveira de Queiroz, sua afirmação não se sustenta, uma vez que a obra de Poty não requer o objeto. Não se tratando, portanto, de obra de

⁷⁸ Miguel Sanches Neto, *op. cit.*, p. 280.

⁷⁹ Adalice Araújo, *op. cit.*

observação, ou de cópia da natureza, a afirmação de Adalice serve para preencher vazios ou para distorcer o olhar de quem tenta ver imagens, uma vez que fixa a obra de Poty na ideia de um olhar o real.

Como já destacado, nesse seu artigo de 1974, a autora resume a maior parte das informações que podem ser encontradas em textos publicados anteriormente sobre Poty, principalmente nos jornais de Curitiba dos decênios de 1940 e 1950⁸⁰. São poucas as variações encontráveis no artigo de Adalice em relação a esses artigos, podendo-se supor que, para a montagem do mesmo, a autora deles se serviu, não como objeto de pesquisa, e sim como verdades, utilizando-os, portanto, por apropriação. Entre eles, parece o preferido, o intitulado “Poty e a Glória de sua Carreira”⁸¹, artigo publicado em 1950 e assinado por “Tuan”, talvez porque nele já se encontre um resumo de informações sobre o artista. Evidencie-se, ainda, que Adalice monta seu artigo seguindo o mesmo roteiro do de Tuan.

Um dos exemplos está na passagem na qual a autora repropõe os lugares-comuns presentes no artigo de Tuan, o da revelação precoce do talento artístico de Poty e o de seu aprendizado inicial. Escreve Adalice:

Desenhando desde os 5 anos de idade tem em seu pai que também era ‘fundidor artístico’ seu primeiro mestre, amigo e incentivador. Cursa o primário no Grupo Conselheiro Zacarias, onde sua professora dona Alva Villanova Artigas compreendendo seu talento precoce chega a procurar seus pais para aconselhá-lo. Em seguida Poty passa a frequentar o Colégio Estadual do Paraná onde em 41 conclui o curso secundário.⁸²

Esses mesmos lugares-comuns podem ser lidos no texto de 1950, com a diferença apenas de que o articulista, Tuan, imprime maior dramaticidade ao seu relato, consoante, talvez, ao gosto dos leitores da época:

Seu primeiro mestre foi seu pai, Isaac Lazzarotto. Prosseguindo seus estudos, completou o curso primário no Grupo Escolar Conselheiro Zacarias, de nossa Capital, onde uma boa Mestra, soube compreendê-lo.

⁸⁰ A maior parte desses artigos pode ser consultada no Acervo Poty Lazzarotto, em Curitiba.

⁸¹ Tuan, “Poty e a Glória de sua Carreira”. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 1950. Ver anexo 20 pp. XXVI-XXVII.

⁸² Adalice Araújo, *op. cit.*

Soube incentivar e dirigir. Soube aconselhar. Prof. Da. Alva Villanova Artigas, sua mestra no curso primário, anjo bom que soube orientá-lo. Que soube aconselhar sabiamente os pais do menino Napoleão Potyguara Lazzarotto. Que lhe abriu de par em par, as portas do mundo que ele um dia havia de conquistar... Em 1941, o menino do bairro do Cajurú completava no Colégio Estadual do Paraná seu curso secundário. Em casa auxiliava sua família e desenhava. Desenhava sempre.⁸³

Outro exemplo de apropriação que, aliás, complementa os referidos lugares-comuns, é o da origem humilde do artista, que Adalice utiliza para explicar a “Fase do Realismo Social” da obra de Poty, segundo ela, resultante da “simpatia que sente [Poty] pelos pobres diabos: humildes trabalhadores, ferroviários e operários, estigmatizados pela opressão e dor. Gente com quem na meninice e adolescência mantém contato no proletário bairro do Cajurú”⁸⁴.

O mesmo lugar é encontrado no texto de Tuan, com a diferença de que este articulista não se esquece de completar a cena referindo também a “superação dos mestres”, com a qual o artista obtém, posteriormente, glória e reconhecimento, tal como na vida de Giotto escrita por Giorgio Vasari⁸⁵:

O menino pobre do bairro do Cajurú, em plena adolescência, precisava agora de novos estudos. Precisava de novos mestres. Mas como consegui-los? Só havia um meio: ingressar na Escola Nacional de Belas Artes. Sonho quase irrealizável, porque o nosso herói, era um menino pobre do bairro do Cajurú.⁸⁶

Apesar de ser montado a partir do reaproveitamento de outros textos, ou talvez justamente por isso, é o artigo que Adalice publica, em 1974, que serve a muitos outros articulistas, mas, sobretudo, para escritos de catálogos. Já nesse mesmo ano ele serve para catálogo de exposição organizada em Curitiba, por Domício Pedroso, em comemoração aos 50 anos de Poty. Modificando-se a ordem das informações que constam do artigo de Adalice, lê-

⁸³ Tuan, “Poty e a Glória de sua Carreira”, *op. cit.*

⁸⁴ Adalice Araújo, *op. cit.*

⁸⁵ Trata-se da vida de Giotto escrita por Giorgio Vasari, onde esses lugares-comuns são pressupostos pelo gênero “Vidas”, em que a obra é escrita. VASARI, Giorgio. *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*. Texto em francês traduzido do italiano por Léopold Leclanché e comentado por Jeanron e Léopold Leclanché. Tomo I. Paris: Just Tessier Editeur – Libraire-Éditeur, 1839.

⁸⁶ Tuan, “Poty e a Glória de sua Carreira”, *op. cit.*

se, no início do texto impresso neste catálogo, a mesma passagem sobre a infância do artista, entre outras. É de se supor, portanto, que o artigo de Adalice não passe de artigo-de-divulgação da referida mostra, portanto, artigo escrito a partir do texto de Domício. Sendo assim, pode-se dizer que Domício é quem reaviva os lugares-comuns encontráveis em textos de decênios anteriores e que, ainda hoje, perduram nas biografias de Poty, ainda que seja o nome de Adalice o mais evidenciado em escritos sobre o artista.

Lendo-se textos sobre Poty publicados após estes de 1974, nota-se que a maior parte deles repete as mesmas informações. Mas, as repetições que não excedem qualquer desses lugares ocorrem principalmente nos textos impressos em catálogos de exposições. Assim, mesmo ao se ler os catálogos⁸⁷ impressos nos decênios de 1980, 1990 e 2000, encontram-se as mesmas referências: a infância do artista, o Vagão do Armistício, as bolsas, os cursos e assim sucessivamente. Variações existem, mas, geralmente, ocorrem apenas devido ao engenho – no caso ficções – de cada autor, pois as referências são as mesmas⁸⁸. Porém, como se tratam de textos posteriores, evidentemente, lê-se relações de exposições mais extensas e, como publicados em decênios que a ilustração já era objeto de comentários ou, ao menos, de citação, Poty é indicado com regularidade sob essa insígnia. Símbolo que o distingue ao lado de nomes de autores, como os de Dinah e Guimarães, pois na maior parte das vezes sequer o título da obra ilustrada é mencionado, menos ainda sobre o que é ser um ilustrador.

É certo que sua obra de ilustrador, gravador, ou mesmo de muralista encontra pouca ressonância na fortuna crítica, enquanto análise; no entanto, existem textos anteriores aos da dupla Domício-Adalice que referem o ilustrador Poty. Já em 1947, em artigo para a revista *Joaquim*, Quirino Campofiorito produz um texto para comentar as ilustrações veiculadas pelo

⁸⁷ “Poty – 50 anos”. Salão de Exposições do Badep, Curitiba 27 jun. a 20 jul. 1974. “Poty 82”, Salvador, Sala de Exposições Temporárias do Desenbanco, 29 de nov. 1982. “Poty, desenho e madeira gravada”. Curitiba, Sala Miguel Bakun, 2 a 23 mai. 1982. “Poty, 40 anos de trabalho”. Casa da Gravura Solar do Barão, Curitiba, 10 mar. 1982. ⁸⁷ “Poty Lazzarotto”. Museu Metropolitano de Curitiba, Sala Célia Neves Lazzarotto. 08 mar. a 17 abr. 1994. “Gravuras – Poty Lazzarotto”. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 26 set. a 22 de nov. de 2009.

⁸⁸ No catálogo da exposição “Poty, 40 anos de trabalho”, Ennio Marques Ferreira escreve, de acordo com Domício [Adalice], que de “seu contato [Poty] com ferroviários, operários, gente simples do lugar, surgiu o tema preferido do artista que se iniciava”. “Poty, 40 anos de trabalho”. Solar do Barão, Curitiba, 10 mar., 1983. (Texto de Apresentação do Catálogo). Em texto para a exposição “Poty Lazzarotto” realizada no decênio de 1990, lê-se que: “O Vagão do Armistício local frequentado pela intelectualidade paranaense e onde o interventor Manoel Ribas reconhece o talento do jovem Poty, concedendo-lhe uma bolsa de estudos no Rio de Janeiro”. “Poty Lazzarotto”. Museu Metropolitano de Curitiba, Sala Célia Neves Lazzarotto. Curitiba 08 mar. – 17 abr. 1994. E o mesmo segue, como dito, em catálogo de exposições realizadas até o decênio de 2000. No catálogo da exposição “Gravuras – Poty Lazzarotto”, de 2009, lê-se: “A produtiva trajetória artística de Poty Lazzarotto tem como marco o Vagão do Armistício, um restaurante frequentado por políticos e intelectuais, instalado no quintal da família Lazzarotto, no bairro Capanema. Foi lá que o interventor Manoel Ribas conheceu o talento do jovem Poty, que ganhou uma bolsa de estudos”. “Gravuras – Poty Lazzarotto”, Museu Oscar Niemeyer. Curitiba, 26 set. – 22 nov. 2009.

periódico e destaca que para Poty a ilustração é como uma gravura. Escreve o crítico: “O conhecimento que possui [Poty] da gravura à ‘água-forte’ ou diretamente à ponta de aço, lhe permite nessa série de magníficas ilustrações para a *Joaquim*, toda uma vibrante expressão sem jamais afastar-se de um sentido realmente plástico, do preto e do branco”⁸⁹. Dois anos depois, Raul de Lima anuncia a fundação do Clube dos Glifófilos⁹⁰, sociedade que objetivava difundir a gravura artística, da qual Poty também participa. No artigo “Gravuras e Ilustrações”⁹¹, artes gráficas às quais Poty se dedica desde sua chegada ao Rio em 1942, enquanto anuncia, o autor elogia a iniciativa, devido, como escreve, ao desinteresse dos artistas pela arte da gravura, ao mesmo tempo em que indica a indiferença relativamente à ilustração, pois, ainda segundo o autor, “a arte da ilustração não se pode dizer que esteja florescente”. Para enfatizar o seu anúncio e, possivelmente, objetivando hiperbolizar a obra de Poty, acrescenta que, no Rio de Janeiro, em virtude do pouco interesse em se realizar ilustrações, esse mercado é “quase exclusivo do mestre Santa Rosa”⁹², e que, somente em outros Estados do país “é que andam aparecendo magníficos lápis como os do grupo da revista Joaquim – Poty à frente”.

De 1949 até 1956 não se localizam artigos que mencionem a obra de ilustração do artista, mas, neste último ano, embora não seja um artigo, antes uma propaganda, Poty é destacado por esse seu ofício. Três anos antes, o artista começa a produzir ilustrações para obras literárias publicadas pela Livraria José Olympio Editora e, nesse ano, é apresentado como ilustrador da Casa⁹³, em texto estampado nas orelhas do segundo volume da recém editada obra de João Guimarães Rosa, *Corpo de Baile*. O texto começa destacando a ilustração como uma “tradição de felizes encontros”, pois entendem que o ilustrador é “aquele que nos abre a primeira porta para um novo mundo”, capa, e que entre autor e ilustrador há “identidade de objetivos e [...] mútua compreensão”. Exemplificando o entrelaçamento, lê-se: “Seria o caso, por exemplo, de um Santa Rosa ou de um Luís Jardim, nomes ligados quase umbilicalmente a toda uma admirável floração de romancistas e contistas [...]”. Após essa exaltação, que serve para saber

⁸⁹ Quirino Campofiorito, “Os ilustradores de Joaquim”. *op. cit.*

⁹⁰ Como consta do panfleto de divulgação, o Clube dos Glifófilos tinha como sede a Galeria Calvino, do Rio de Janeiro. Essa sociedade destinada à divulgação da gravura artística contava com a adesão não só de gravadores mas também de pintores que àqueles se articularam a fim de vulgarizar, como se dizia, a arte da gravura no Brasil. Entre os artistas que colaboraram com a sociedade estavam, Poty Lazzarotto, Carlos Oswald, Santa Rosa, Percy Lau, Livio Abramo, Fayga Ostrower, Hans Steiner e Candido Portinari. “Clube dos Glifófilos”. Panfleto de divulgação, *s.d.*

⁹¹ Raul de Lima, “Gravuras e Ilustrações”. “Movimento Literário”, 1949.

⁹² Na época, Santa Rosa se distinguia como ilustrador, e muitos eram os pedidos por ele atendido. Acerca desse excesso, escreve Raul de Lima: “Pois em quase tudo quanto é livro, revista e até suplementos de jornais o que se vê é desenho de Santa Rosa, em geral excelentes, mas com os males dessa abundância, esse perigo de saturação”. *Idem, ibidem.*

⁹³ Nome pelo qual também era conhecida a editora de José Olympio.

que Jardim e Rosa, o Santa, são os preferidos da Casa, o publicista escreve que a “esses mestres” somar-se-á Poty: “esse paranaense que chegou, desenhou e está vencendo com um talento enorme e original, como facilmente se comprova pela capa deste *Corpo de Baile*”⁹⁴. Apesar de a editora já trabalhar com ilustrações há mais de uma década, ao se considerar o escrito das orelhas, nota-se que o editor, ou os seus sócios e os propagandistas da livraria, entendem que ilustração deve ser tradutora do real. Pode-se dizer que, do mesmo modo como alguns críticos que escrevem sobre Guimarães Rosa creem que suas obras mostrem a realidade, sugere-se que Poty também traduza o observável nas capas dos dois volumes de *Corpo de Baile*, visto que, como se lê, para realizá-las o artista foi “apresentado ao Buriti, a palmeira totêmica” do autor, “visitando espécimes no Jardim Botânico”. Ora, o passeio de Poty ao Jardim Botânico pode ter rendido uma anotação, nunca uma fixação de imagem segundo os manuais botânicos. Não bastando esse realismo, o mesmo é exacerbado, quando o texto, sugerindo tratar-se de mais uma publicação regionalista, incorpora à apresentação da obra de Guimarães a descrição do buriti extraída do livro de contos de Afonso Arinos, *Pelo Sertão*. Anos depois, quando da publicação de *Em Memória de João Guimarães Rosa*, os editores escrevem que a escolha desse texto foi do próprio Guimarães Rosa. É possível, contudo, que, se de fato foi escolha do autor, não foi sua a de fixar no texto de orelhas a noção de regionalismo. Tal estratégia ganha ênfase ao final do texto quando Rosa e Poty tornam-se, finalmente, regionalistas-realistas ou vice-versa: Guimarães Rosa “entusiasmou-se com Poty e sonha levá-lo um dia ao sertão, às boiadas, aos campos-gerais, às veredas, na busca de croquis e desenhos”.

O destaque ao regional, bem como as referências ao sertão, possibilita formular a hipótese de que se tratasse também de uma estratégia da editora para obter sucesso na venda de seus livros que seriam lançados naquele ano. Como se sabe, a publicação da obra de Guimarães Rosa é anunciada no final do mês de fevereiro e, já no mês seguinte, onze artigos assinados por críticos, escritores e jornalistas são publicados em jornais do Rio de Janeiro para comentar a obra, o autor e o sertão de Guimarães. No mesmo mês da publicação do livro de Guimarães Rosa publicava-se também, pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, um dos capítulos do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Para esta edição, dos amigos de Raymundo Ottoni de

⁹⁴ Nesse ano de 1956, além das capas para as obras *Corpo de Baile*, *Sagarana* e *Grande Sertão : Veredas*, de João Guimarães Rosa, Poty ilustra as de outros autores publicados pela José Olympio como, *As Três Marias*, de Rachel de Queiroz, *Vila dos Confins*, de Mário Palmério, *A Lua Vem da Ásia*, de Campos de Carvalho, entre outras.

Castro Maya, intitulada *Canudos*⁹⁵, Poty realiza 32 águas-fortes, as quais são impressas no livro. O Sertão de Euclides, o de Rosa e o de Arinos, citado nas orelhas, certamente importam para os editores, pois, ao se despertar a atenção pelo agreste, podem prosseguir nele, como de fato o fazem, tanto assim que, ainda naquele mesmo ano de 1956 é publicado *Grande Sertão: Veredas*, do mesmo Rosa, com capa assinada pelo mesmo Poty.

Outra hipótese plausível é a de que, ao se destacar a ilustração e o ilustrador, a editora José Olympio reafirma sua posição diferenciada frente às outras editoras do eixo Rio-São Paulo, ao menos desde o decênio de 1940, por reunir importantes ilustradores: já nesses anos, a editora produz cuidadosas edições ilustradas dos romances de Fiódor Dostoiévski, em dez volumes, ilustrados pelo graziense Axl Leskoscheck, artista formado em escola de artes gráficas de Viena, e pelo pessoense Santa Rosa, um dos principais ilustradores do Rio de Janeiro daqueles anos⁹⁶, entre outros. No decênio seguinte, essas obras são reeditadas e outros romances de escritores europeus também recebem o mesmo cuidado gráfico, como o do engenhoso Miguel de Cervantes y Saavedra, *Dom Quixote*. No entanto, nesse decênio, outras editoras, como a Livraria Martins de São Paulo, começam a dar mais atenção à gráfica de seus livros, incentivando a produção de edições ilustradas. Portanto, destacar Poty, artista conhecido na época principalmente por suas gravuras e ilustrações e ligá-lo ao já consagrado Guimarães Rosa, afastando da cena o outro Rosa e Luís Jardim, não parece acaso. Embora não se possa pensar a propaganda da época como a publicidade de hoje, é certo que os irmãos Olympio conheciam estratégias e, por documentos, sabe-se que eles cuidavam da imagem da Editora, o que implica em acordos, dinheiro e propaganda. Por isso, seguem valorizando seus ilustradores, ainda que sempre os divulguem enlaçados a romances.

Além das obras ilustradas para a José Olympio, e dos trabalhos feitos como ilustrador e editor⁹⁷ da Sociedade de Castro Maya, Poty recebe encomendas para ilustrar livros de outras

⁹⁵ Sobre os livros editados pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil consultar: EL BANAT, Ana Kalassa. A imagem gravada e o livro: as publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, aproximações às poéticas brasileiras entre os anos 40 e 60. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 1996. MONTEIRO, Gisela Pinheiro. Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil – Acervo Digital. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

⁹⁶ Como se sabe, Tomás Santa Rosa já era um destacado ilustrador desde o final do decênio de 1930. Inclusive, em 1940, o artista pronuncia uma comovedora conferência “Sobre a Arte da Ilustração” na qual pretende promovê-la. Ainda no decênio de 1940, é Santa Rosa quem organiza o primeiro curso de “Artes Gráficas” no Rio de Janeiro, ministrado na Fundação Getúlio Vargas, objetivando a formação de profissionais na área. Tomás Santa Rosa, “Sobre a Arte da Ilustração”, Revista *Vamos Ler*. Rio de Janeiro, 18.07.1940.

⁹⁷ A partir da edição de *Canudos*, Poty será mantido como diretor de edição de gravuras da Sociedade até o final de 1959. Cf. EL BANAT, Ana Kalassa. *op cit.* p. 42.

editoras brasileiras que também começavam a investir em seus projetos gráficos. Porém, no intervalo entre esses anos de 1950 até a primeira metade do decênio de 1970, período em que se concentra a maior parte da produção de livros ilustrados por Poty⁹⁸, não se localizam informações sobre seu trabalho como ilustrador. Referências podem ser encontradas em textos que começam a ser publicados em meados do decênio de 1970, mas, é principalmente a partir do decênio de 1980 que o artista passa a ser destacado por essa sua atividade. Entretanto, na maior parte dos textos impressos em catálogos de exposições e em periódicos, o artista é apenas designado como ilustrador, de importância, e sempre, como previsível, tem seu nome ligado aos de autores. Mesmo em textos publicados em 1988, ano em que se organiza a primeira exposição que destaca seu trabalho de ilustração, exceto a mesa redonda organizada para se debater o assunto, com a presença de Poty e de escritores, pouco se comenta sobre esse ofício na imprensa, aliás, ainda hoje objeto de poucos estudos.

No texto de apresentação dessa exposição, “Poty Ilustrador”⁹⁹, Cassiana Carollo trata, inicialmente, das ilustrações que Poty faz para periódicos do Rio de Janeiro, na época em que ainda era estudante da Escola Nacional de Belas Artes. Segundo a coordenadora da mostra, essa experiência é de importância para o artista, pois, a partir dela, Poty passa a trabalhar com textos, sobretudo os literários. Sem dúvida, nesses anos de 1940, vários jornais publicam suplementos literários, nos quais são impressos trechos traduzidos de obras de autores pouco conhecidos no Brasil, estes, quase sempre acompanhados de ilustrações. Poty ilustra várias dessas traduções, inclusive as de autores da chamada literatura “fantástica”, como Franz Kafka e Edgar Allan Poe. Indicando que Poty ilustra os dois últimos autores citados a autora acrescenta que essa prática em trabalhar com texto e imagem já pode ser observada nos trabalhos que o artista faz para *Joaquim*. Acrescente-se a este comentário que, no caso da revista *Joaquim*, entre seus números, repletos de ilustrações de Poty, há um em que, além de ilustrar, o artista também faz a tradução de trechos de obra literária.

Do comentário sobre a ilustração de periódicos, Carollo passa ao de algumas obras literárias ilustradas por Poty, as quais evidencia, a partir de conjuntos, módulos, como os denomina, que lhe facultam pensar a diversidade do artista. Sob o módulo denominado “Imagens da Brasilidade” coloca as ilustrações realizadas por Poty para autores do chamado

⁹⁸ Para um criterioso levantamento dos livros ilustrados por Poty Lazzarotto consultar: FONTANA, Carla Fernanda. O Trabalho de Poty Lazzarotto como Ilustrador. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

⁹⁹ “Poty Ilustrador”. Centro Cultural Leão Júnior. Curitiba, 25 mai. – 18 jun. 1988.

regionalismo literário, classificação abrangente sob a qual estão incluídas obras de escritores que vão desde Euclides da Cunha até Jorge Amado. Comentando-as, a autora observa que o artista não se fixa na descrição do “meio social”, da “paisagem” ou do “conflito político”, características que entende como próprias dessas obras. Esse afastamento da descrição deve-se ao fato de que Poty, como escreve a autora, para a elaboração dessas ilustrações, procura “captar o efeito dos planos da narrativa”. Com isso, indica uma característica que singulariza o trabalho do ilustrador: a da leitura como necessária para realizar ilustração. Procurando destacar esse modo de operar, trata das ilustrações de Poty para obra de José Candido de Carvalho, *O Coronel e o Lobisomem*¹⁰⁰, na qual, como escreve, o artista procura trabalhar suas ilustrações de modo a “captar o conflito de um homem rústico para reproduzir o ridículo das criaturas”. Do que é possível entender, já que é a própria Cassiana quem escreve que o cenário “de Campos” não é o objeto de Poty, o interesse do artista é o de caracterizar a personagem como oposição: Coronel, que se julga importante x ignorância do sem civilidade = insignificância humana. Nesta divisão, “Imagens da Brasilidade”, a autora finaliza sua breve exposição, afirmando que as diversas soluções que se encontram nas obras ilustradas por Poty, resultam de seu ponto de partida: a “especificidade do texto”.

Nesta mesma direção, ao comentar as ilustrações de Poty para *Sagarana*, de João Guimarães Rosa, Cassiana afirma que estas são sugeridas “pelo texto rosiano”. Apesar de propor, para estas, uma “unidade à parte” na mostra, sua afirmação não distingue o trabalho realizado pelo ilustrador para o livro de Rosa dos demais que o artista realiza, por exemplo, para autores regionais. Ora, se, como ela mesma considera, o artista parte sempre das especificidades dos textos, é natural pensar que seja mesmo o texto de Guimarães Rosa que sugira as soluções para as ilustrações de Poty. Como a autora não determina o que entende como específico em cada texto, é possível supor que, a sugestão do “texto rosiano” a que se refere, seja a da visualidade produzida pelo autor em seus contos: Poty encontraria nessa visualidade o suporte para realizar as ilustrações. Prosseguindo com suas considerações sobre as ilustrações para *Sagarana*, a autora afirma que: “há que se valorizar a simplificação decisiva que orienta os desenhos retrabalhados reforçando o desaparecimento de detalhes e do cenário”. Ao destacar estes desenhos retrabalhados, os quais são as ilustrações que Poty faz para a edição de 1970 de *Sagarana* – aqui denominadas de segunda versão – é possível supor que Cassiana

¹⁰⁰ A edição ilustrada por Poty da obra de José Candido de Carvalho, é publicada em 1970 pela José Olympio Editora.

os entenda como mais próximos à linguagem literária de Guimarães Rosa, pois, como ela mesma observa, não se fixam em descrições, como o próprio Guimarães.

Essa ideia de que, para ilustrar, Poty parte sempre da especificidade de cada obra, é defendida pela autora ao longo de todo seu texto, podendo-se afirmar que este é o modo como ela entende todo o trabalho de Poty ilustrador. Tanto assim que, em um debate organizado em torno da mesma exposição, “Poty Ilustrador”, Cassiana, que dele participa, insiste que “essa ideia de leitura como ato permanente na criação de Poty” é fundamental. Esse argumento, que, apesar de defendido, não é desenvolvido por ela, é considerado também por outros debatedores, como Valêncio Xavier. O escritor, que na ocasião já havia publicado dois livros em parceria com Poty, ao comentar suas experiências de trabalho com o ilustrador, afirma que o seu processo de ilustrar implica sempre na leitura, o que considera importante para um ilustrador: “é preciso que ele [o ilustrador] receba um recado do texto, é preciso que ele saiba ler”¹⁰¹.

A mesma importância atribuída por Cassiana e Valêncio à leitura para o trabalho de Poty como ilustrador é também observada por Orlando Villas-Boas que, após referi-la, acrescenta sua visão sobre a ilustração: “não é a figura, apenas. É ler, interpretar e criar o que ela vem a ser realmente: uma contribuição fantástica para o conhecimento do texto”. Ainda que não desenvolva esse seu ponto de vista, a consideração do sertanista, que também teve livros ilustrados por Poty, importa, pois sugere um outro modo de se pensar a ilustração do artista, ainda que este também tenha origem na leitura. Ao descartar a hipótese da ilustração como ornamento do texto, Villas-Boas propõe uma primeira articulação entre o texto e a imagem, uma vez que considera a ilustração como algo que contribui para o “conhecimento do texto”. A partir de sua afirmação, é possível pensar, por exemplo, que a ilustração, ao menos a de Poty, seja composta como signo do texto, articulando-se com algum conteúdo presente nele.

Uma outra proposta de articulação entre imagem e texto é apresentada por Fernando Sabino, autor que também participa do debate. Para Sabino a ilustração de Poty é um trabalho de “completamento” do texto, que leva “às últimas consequências a atividade literária através de sua projeção visual”. Das considerações que faz este autor, podem-se extrair duas proposições, que parece interessante destacar: a primeira delas é a ideia de que a ilustração, supostamente, complementa algo que não é dito pelo texto, ou que nele não está explícito, o que pressupõe o trabalho de interpretação do ilustrador e também o de sugestão da ilustração; a

¹⁰¹ Depoimento de Valêncio Xavier. In: “Mesa Redonda Poty”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 26.06.1988.

segunda, que pode ser pensada em correlação à afirmação de Villas-Boas, é a de que a ilustração projeta visualmente algo que está presente no texto. Além destas duas ideias – as de que a ilustração figura uma ausência e também uma presença nos textos – a fala de Sabino neste debate sugere uma terceira: ao considerar que as ilustrações feitas por Poty não apenas enfeitam ou complementam a obra ilustrada, Sabino afirma que elas dão uma “nova dimensão” à narrativa. Com isto, o autor parece sugerir a hipótese do ilustrador como intérprete que apresenta uma nova leitura do texto ilustrado. Talvez seja com este sentido que se deva entender uma outra afirmação do autor: a de que Poty não ilustra “no sentido literal da palavra [...] não retrata propriamente situações nem personagens”. Estas três ideias sobre a ilustração de Poty – a da figuração de algo ausente do texto (complemento do texto), a da figuração de algo presente no texto (projeção visual do texto) e a da ilustração como interpretação – são sintetizadas na fala final de Sabino que considera que Poty, com suas ilustrações, “dá uma dimensão muito mais subjetiva, muito mais abrangente e que permite ver também aquele desenho de acordo com a sua interpretação, com o seu teor de conhecimento e de sensibilidade para com a obra literária que ele está lendo”.

As considerações feitas pelos debatedores sobre a importância da leitura para o trabalho do artista como ilustrador são admitidas pelo próprio Poty, que, lamentavelmente, pouco participa das discussões, mas que em suas falas curtas e por vezes elípticas, insinuam direções de interesse. Ao ser indagado sobre seu processo de trabalho, Poty é enfático: “Em primeiro lugar, a leitura”. Poty afirma que, caso o texto lhe interesse, ele tenta entender melhor o texto, procurando, muita vez, tentar traduzir sua “atmosfera”, uma ideia geral que lhe interessa. Outras vezes, ainda segundo ele, concentra-se nas personagens, ou em alguma “situação” da narrativa, evidentemente da obra que está ilustrando. A hipótese, levantada por Sabino, sobre a ilustração como interpretação, encontra eco na fala do artista, e pode ser exemplificada por seu relato a respeito do trabalho que então elaborava para obras de Machado de Assis. Ao comentar as ilustrações que fazia para uma das obras deste autor, Poty diz que em certa página havia uma cena de uma senhora lendo uma carta e que a mesma vinha de um filho que estava na guerra do Paraguai. Poty relata que para ilustrar essa passagem do livro, ao invés de tentar reproduzi-la visualmente, optou por desenhar “um oficial brasileiro fazendo continência para uma granada lá na Guerra do Paraguai”, e justifica a opção afirmando que a “ilustração só da senhora lendo seria banal”. É importante destacar essa passagem de seu depoimento, pois ela ilustra não só o seu trabalho de interpretação do texto, mas também a ideia da ilustração como sugestão de algo diverso do texto. Além disso, serve também de índice de como funciona o imaginário do artista.

O texto, como neste caso de Machado de Assis, é o ponto de partida para o ilustrador, mas nele o artista divisa outras possibilidades de figuração. Neste sentido, destaque-se que, para o artista, existem textos que possibilitam mais esse trabalho, como os de autores da chamada literatura fantástica, aos quais Poty demonstra predileção, justamente pelo fato de que esses textos abrem possibilidades às ilustrações ou, como explica o artista, dão “mais chance para expandir o desenho, ampliar, modificar. Não se fica tão preso na cena em si”¹⁰².

Apesar de importante, como o artista mesmo destaca, a leitura nem sempre é um fator que condiciona o seu trabalho, pois o inverso é possível: exemplos são os livros que realiza com Valêncio Xavier – *Curitiba de Nós* ou *A propósito de figurinhas* –. Ainda que considerados pelo autor como trabalhos de ilustração, nos dois casos é o texto que “ilustra” as imagens, uma vez que são as imagens que dão direção a Xavier para escrevê-los. Às vezes, o artista parte da observação mesma, como no caso das ilustrações que fez para livros de Orlando e Cláudio Villas-Boas. Mas, neste caso, é preciso salientar que esta observação não deve ser entendida como reprodução, ou cópia do natural, como é sugerida por um dos participantes do debate, que se refere a estes trabalhos como “desenhos etnográficos”. Sobre isso, Poty esclarece que, do conjunto de desenhos que fez durante o período que permaneceu no Xingu, em companhia dos irmãos sertanistas, alguns, como os de objetos de cozinha e instrumentos, foram feitos por ele com a preocupação de conhecê-los e, por isso, afirma que procurava os desenhar “rigorosamente como eram”. No entanto, sobre os desenhos que lhe serviram posteriormente para elaborar as ilustrações para os livros dos irmãos Villas-Boas, distingue esse trabalho dizendo: “Passei anos e anos desenhando modelos vivos na Escola de Belas Artes. Então, para mim, no Xingu, como finalidade não servia mais”, e esclarece que os desenhos feitos a partir da observação lhe serviam para “depois poder fazer o que quisesse, deformar, modificar o que fosse”. Outras vezes, as ilustrações são resolvidas em conversas com os autores. Nesse sentido, Poty lembra que, para fazer as primeiras ilustrações para a obra *O Coronel e o Lobisomem*, conversava com José Candido de Carvalho enquanto “ia fazendo as ilustrações”. Há casos também, em que motivos ou temas figurados por ele, são sugeridos pelos autores, como os mapas que fez para a segunda edição de *Grande Sertão: Veredas*. Sobre estes, Poty comenta que foram feitos a pedido de Guimarães Rosa, e de acordo com suas sugestões: “[Guimarães Rosa] pedia realmente essas figuras: um leão com uma coroa na cabeça e uma vela na mão [...] a questão era com ele, eu fazia e pronto. Naquele mapa há o que ele queria [...]”¹⁰³. Isso, no

¹⁰² Depoimento de Poty Lazzarotto. In: “Mesa Redonda Poty”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 26.06.1988.

¹⁰³ Idem.

entanto, não quer dizer que o autor interferisse nas soluções plásticas encontradas pelo artista para realizá-lo.

De uma maneira geral, Poty considera que para realizar as ilustrações nunca há uma “tachação”¹⁰⁴, uma direção preestabelecida: “Eu leio e escolho um ou outro ponto que me pareça significativo no romance ou no texto”. E mesmo estas escolhas, conforme o artista, não determinam as soluções para as ilustrações, pois estas soluções são encontradas por ele no momento da execução do trabalho. Poty não partilha da ideia da criação espontânea, do jorro do gênio, ao contrário, para ele, sempre há uma ideia inicial que, ao ser trabalhada, vai possibilitando novas direções: “botando os primeiros traços, você vai ampliando, ocorre uma coisa ou outra. Aí, às vezes acaba totalmente diverso do que você tencionava”¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ Idem.

Capítulo 3

As Ilustrações Para *Sagarana*: Relações Entre Texto e Imagem.

Não é possível afirmar de quem partiu a ideia de se ilustrar o primeiro livro de Guimarães Rosa, o único livro do autor ilustrado com sua concordância. Pela documentação existente no acervo da Livraria José Olympio Editora¹, disponibilizada parcialmente na época da realização desta pesquisa, sabe-se que, em geral, cabia aos dois irmãos, principalmente a Daniel Pereira, a decisão de inserir ilustrações nos livros editados por ele e por José Olympio Pereira. De acordo com correspondências localizadas neste acervo², Daniel é o responsável, por exemplo, pelas edições ilustradas das obras de Fiódor Dostoiévski, de Miguel de Cervantes e de José Alencar, publicadas no decênio de 1940, entre outras. É ele também quem assina a maior parte das correspondências com escritores da editora, nas quais trata, entre outros assuntos, dos relativos à parte gráfica dos livros, nisto as ilustrações. Há casos, entretanto, em que os artistas propõem ilustrações para livros, como indica carta de Luís Jardim³, um dos principais ilustradores da editora, que propõe a José Olympio a realização de uma edição ilustrada de *Fogo Morto*, de José Lins do Rego. Em outros casos, os escritores escolhem os artistas para ilustrarem ou comporem as capas de suas obras, como indica Aramis Millarch⁴ ao afirmar que Mário Palmério “fez questão” que fosse Poty o capista e o ilustrador de seu livro *Chapadão do Bugre*. É possível, uma vez que no acervo da José Olympio encontra-se uma carta de Mário Palmério⁵ a Daniel Pereira, na qual o autor aprova, com elogio, os desenhos de Poty para sua obra e encomenda outros desenhos do mesmo artista para figurarem no capítulo final de seu livro.

¹ Acervo Livraria José Olympio. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

² Embora se encontre poucas correspondências sobre as edições da José Olympio, nas que puderam ser localizadas três evidenciam a importância de Daniel Pereira nas decisões sobre as coleções e as ilustrações a serem utilizadas pela Casa nas referidas obras. Em um bilhete de José Olympio dirigido a Daniel lê-se que caberia a ele a decisão de se editar ou não o “Dicionário” de Laudelino Freyre e a “História do Brasil” de Pedro Calmon. Como escreve José Olympio ao irmão: a decisão cabe “a você que inventou o Alencar, o D. Quixote, o Dostoiévski, a Pequena Enciclopédia, coleções que tem ajudado a Casa a viver a vida da Casa”. Em outra correspondência, Daniel encomenda ao crítico Otto Maria Carpeaux uma apresentação para a coleção das obras de Dostoiévski, afirmando que esta coleção seria a “primeira coleção ilustrada de livros do autor russo”. E é o mesmo Daniel que, em carta dirigida a Gilberto Freyre, recomenda ao sociólogo desenhos feitos por Eugênio Hirsch para ilustrar a sua obra.

³ Carta de Luís Jardim a José Olympio Pereira, 28.09.1954. Acervo José Olympio, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

⁴ Aramis Millarch, “Palmério, o autor dos confins”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18.11.1984. O autor baseia sua afirmação em falas de Célia, esposa de Poty, que sempre contava que Mário Palmério “fez questão que não só a capa e as ilustrações [de *Chapadão do Bugre*] fossem feitas pelo seu amigo Poty, como também exigiu do editor José Olympio que fosse utilizada a mesma gráfica, os mesmos profissionais que haviam produzido industrialmente o seu primeiro livro, *Vila dos Confins*.”.

⁵ Carta de Mário Palmério a Daniel Pereira, s.d. Acervo José Olympio. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Enquanto a hipótese acima acerca da exigência de Palmério baseia-se em documentos pertencentes ao arquivo da editora, sobre Guimarães Rosa nada pode se supor a partir do mesmo material, uma vez que sequer os acordos do autor com o editor puderam ser encontrados no referido arquivo. No que se refere à documentação do autor, fotografias, correspondências, artigos, cadernos de estudos, cadernetas de anotações, estudos para obra, datiloscritos de *Sagarana*, entre outros documentos do Fundo João Guimarães Rosa, pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP, também nada se encontra relativamente à correspondência entre o autor e Poty que trate das ilustrações de *Sagarana* ou qualquer outro escrito que indique a apreciação de Rosa sobre a obra do artista.

Entre os motivos iniciais para o levantamento da documentação primária sobre a editora e os dois autores, Guimarães Rosa e Poty Lazzarotto, estava o de se tentar entender a razão pela qual um título é ilustrado somente doze anos após o seu lançamento. Todavia, não foi possível elucidar a questão, apesar dos vários acervos consultados. Entretanto, a questão permanece, mesmo porque, já em 1946, poucos dias após a publicação do primeiro livro de Rosa, Alceu Amoroso Lima envia uma carta ao autor propondo a publicação de uma edição ilustrada de *Sagarana* pela editora AGIR:

Prezado Senhor. Estando a nossa Editora interessada em lançar uma edição ilustrada do livro *Sagarana*, de autoria de V. S., vimos solicitar-lhe a fineza de, caso esteja de acordo, marcar por um dos telefones [...] dia, local e hora em que um representante nosso poderá procurar V. S. para assentar os pormenores indispensáveis. Gostaríamos de poder apresentar um trabalho gráfico bem cuidado, enriquecido por numerosas ilustrações, à altura, consequentemente, do mérito da obra de V. S. Certos da aquiescência de V. S. a essa nossa solicitação, antecipamos os nossos melhores agradecimentos⁶.

Certamente, a proposta de Amoroso Lima não prosperou, mesmo porque as edições seguintes de *Sagarana* permanecem sem ilustrações: três anos mais tarde, 1949, Álvaro Lins, um dos primeiros autores a escrever sobre *Sagarana*, propõe a Guimarães Rosa uma

⁶ Carta de Alceu Amoroso Lima a João Guimarães Rosa, 23.04.1946. Acervo João Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Amoroso Lima se identifica nesta carta como “consultor literário” da editora. Já Lawrence Hallemwell afirma que Lima era um dos “fundadores” da Artes Gráficas Indústrias Reunidas, Editora AGIR do Rio de Janeiro. Cf. HALLEWELL, L. “Livreria Agir e Edições ‘O Cruzeiro’”, in: *O Livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 494.

nova edição da obra. Em carta datada de 07 de setembro de 1949⁷ Lins escreve a Rosa que após conversa com o editor José Olympio, este o autorizou a negociar com ele a publicação de uma edição de *Sagarana* pela editora. Desta proposta resulta a publicação da terceira edição da obra, em 1951, também sem ilustrações.

A primeira e a segunda edições de *Sagarana* saem pela Editora Universal em 1946 com capa desenhada por Geraldo de Castro, sendo uma colorida e outra monocromática, exceto a indicação “2ª EDIÇÃO”, em vermelho. A primeira edição publicada pela José Olympio, a terceira da obra, como dito, é lançada com desenho de capa feito por Santa Rosa.

Capa de Geraldo de Castro 1ª Edição, 1946	Capa de Geraldo de Castro 2ª Edição, 1946	Capa de Tomás Santa Rosa 3ª Edição, 1951

Somente a 4ª edição de *Sagarana*, lançada pela José Olympio em 1956, terá capa desenhada por Poty Lazzarotto. Mas, é na orelha do segundo volume de *Corpo de Baile*, também editado nesse ano e com capa de Poty, que o artista, embora novo na Casa, é apresentado a Guimarães Rosa pela própria Editora José Olympio. Certamente, esse texto que, além de Rosa, também eleva Poty, visava a divulgação do recente artista da editora, tanto assim que um articulista do periódico carioca *Última Hora* estranha o fato e escreve⁸:

Geralmente costuma-se fazer, na orelha de um livro, a apresentação da obra ou de seu autor. Não é o caso, porém, da bela edição do último livro de Guimarães Rosa – *Corpo de Baile*, recentemente lançado pela José Olympio. Em seu primeiro volume, o autor – ou a

⁷ Carta de Álvaro Lins a João Guimarães Rosa, 07.09.1949. Acervo João Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

⁸ Ver o que se discutiu no segundo capítulo relativamente à ação publicitária da José Olympio quando do lançamento de *Corpo de Baile*.

editora – transcreve a página famosa de Afonso Arinos – ‘Buriti Perdido’ – e no segundo volume, **isto inédito na nossa praxe editorial**, apresenta o artista ilustrador – que leva os leitores à descoberta de Poty⁹.

Ainda que seja estratégia de divulgação, o que importa destacar é que as três obras de Guimarães Rosa publicadas em 1956, *Sagarana*, *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, têm capas desenhadas pelo artista, assim como todas as edições seguintes dessas obras editadas pela Casa, até ao menos o início do decênio de 1980.

Como se sabe, é a 5ª edição de *Sagarana*, 1958, a primeira editada com ilustrações de Poty e concordância de Guimarães Rosa. No entanto, quer na fortuna crítica do autor, quer na do artista, localizam-se poucas referências acerca dessas ilustrações. Nos artigos que tratam do lançamento da obra, tanto a da primeira edição ilustrada, quanto a da segunda, possivelmente 1970, além de raras menções às ilustrações do livro, encontra-se apenas um artigo escrito na época da primeira edição ilustrada, no qual se lê que: “Pela primeira vez, aliás, os contos de João Guimarães Rosa aparecem **completados pelo desenho**, o que confere a essa 5ª edição um autêntico sabor de coisa nova”¹⁰. Depois disto, somente em 1988 encontram-se referências a elas, ainda que genéricas, feitas por Cassiana Carollo. É no texto “Poty Ilustrador”, escrito para apresentar uma exposição do artista, como se viu, que a autora afirma que para realizar essas ilustrações Poty parte de sugestões dos “textos rosianos” de *Sagarana*. Sem explicitar seu raciocínio, Carollo compara as duas versões das ilustrações realizadas por Poty para *Sagarana* e relaciona a grafia ao gráfico por uma ideia qualquer de simplificação, vislumbrada pela autora, certamente, na segunda versão, a qual considera mais próxima da escrita de Guimarães Rosa.

Além disso, sabe-se que a primeira versão de ilustrações feitas por Poty para *Sagarana* não tem repercussão, visto que a crítica que trata da obra de Rosa a destaca não por ter ilustrações, mas sim por ser, como consta no verso do olho do livro, a “Forma Definitiva” de *Sagarana* – a edição anterior era a “Versão Definitiva”. Anos depois, 1970, a José Olympio reedita esse livro com outras ilustrações de Poty e, como ocorreu com a primeira edição ilustrada, não se localizam críticas sobre elas. Apesar da pouca atenção a estas ilustrações, as

⁹ “Prancheta: Corpo de Baile. Apresentação do Ilustrador”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 02.04.1956. – grifo meu. Ver anexo 1, p XXVIII.

¹⁰ “A Quinta Edição de Sagarana”. *O Diário*, Belo Horizonte, 27.05.1958. – grifo meu. Ver anexo 2, p. XXIX.

soluções gráficas encontradas pelo artista parecem firmar uma identidade visual para o artista, tanto que imagens com soluções próximas a elas passam a figurar em folhinhas, em capas de outros livros, em murais e outras tantas obras: formas que são “Poty”.

A suposição de que a segunda versão das ilustrações tenha sido publicada somente em 1970 resulta da comparação entre as edições de 1967, 1968 e 1969, todas idênticas entre si e à edição de 1958, ainda que se encontrem textos nos quais se lê que a segunda versão das ilustrações é de 1967 ou é de 1969: Cassiana Carollo, organizadora da exposição de 1988, afirma que a segunda versão das ilustrações para *Sagarana* é publicada na 11ª edição da obra, em 1969. No catálogo da exposição “Poty e o Livro”, de 1997, afirma-se que a segunda versão das ilustrações é publicada na 9ª edição da obra, em 1967. Note-se que, embora os organizadores dessas mostras reproduzam trecho de carta de Guimarães Rosa para o escritor Paulo Dantas, base para suas afirmações, a referida carta, na qual Rosa pergunta ao amigo o que ele achou das ilustrações de Poty, data de 25 de maio de 1958¹¹.

Exceto por algum equívoco gráfico da impressão consultada de 1969 – erro de data – como se pode observar nas reproduções abaixo, a única diferença entre a edição de 1958 e a de 1969 é a diagramação:

Na primeira edição ilustrada de *Sagarana* encontram-se sessenta e quatro desenhos de Poty, distribuídos entre capa, contracapa, vinhetas e ilustrações. As composições da capa e da contracapa seguem os modelos das que haviam sido feitas por Poty para a quarta edição

¹¹ ROSA, João Guimarães. *Sagarana Emotiva*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. p. 85-87. Ver anexo 3, p. XXX.

da obra, a de 1956. Nesta edição, ainda sem ilustrações, além dos elementos textuais – nome do autor na parte superior, título da obra ao centro e nome da editora na parte inferior – também compõe a capa três manchas retangulares amarelas distribuídas irregularmente nas quais figuram: na do canto direito inferior, uma cabeça de touro, na da esquerda, uma copa de uma palmeira e, na da parte superior, no canto direito, uma cabeça de homem com chapéu, possivelmente um vaqueiro. Na contracapa estão distribuídas sobre o plano quatro manchas amarelas nas quais figuram: na do canto direito inferior, a cabeça de um burro e o símbolo do infinito em desenho ínfimo; na da esquerda, um pouco mais acima da anterior, perfis que sugerem homem conduzindo carro-de-bois; na segunda mancha da direita, que tende à parte superior, um perfil de rosto masculino que lembra o de um negro e, na mancha superior, um desenho de homem, que sugere um vaqueiro, cortado na altura do ombro, empunhando uma vara de ferrão diante de um touro.

Na capa e na contracapa da primeira edição ilustrada, de 1958, as manchas retangulares são substituídas por manchas circulares e as imagens figuradas são outras: na do canto direito inferior da capa, uma caveira de touro, em cujo chifre, desenhado em posição transversal, pousa uma ave; na da esquerda, uma cabeça de burro que assoma da metade mais luminosa de um globo, a outra metade é escurecida por hachuras e, na da parte superior, no canto direito, está um berrante em cujo ponto mais baixo de sua curvatura está uma corda enrolada, pendurada, sob a qual, tangenciando o berrante, está uma vara de ferrão transversal, da esquerda para a direita. Nas quatro manchas também circulares da contracapa figuram: na do canto direito inferior, uma copa de palmeira que lembra a figurada na capa da edição anterior; na da esquerda, um pouco mais acima que a anterior, rompem o círculo da esquerda para a direita dois antebraços com mãos espalmadas, nas quais estão dois cavaleiros montados, cada qual em uma direção; na segunda mancha da direita, tendendo à parte superior do retângulo da contracapa estão, no canto esquerdo inferior do círculo duas figuras de costas, hachuradas, em oposição à posição do rosto de homem que está parcialmente escondido por um campanário; na quarta mancha, a superior, figuram quatro pequenos carros-de-bois, cada qual puxado por quatro duplas de bois, dispostos em locais diversos do círculo.

A segunda edição ilustrada por Poty, a que se supõe ser de 1970, segue padrão semelhante à da capa e contracapa da edição de 1958: a forma, redonda, e a distribuição das manchas lembram a anterior; no entanto, no que se refere à distribuição das letras pelo espaço da capa e a escolha dos tipos, estes são totalmente diversos. Quanto à figuração das

manchas amarelas, embora tenham os mesmos motivos, as soluções são distintas: enquanto na primeira edição ilustrada as imagens tendem a lembrar o referente, as da segunda são sígnicas.

<p>Capa e contracapa de Poty para a 4ª edição de <i>Sagarana</i>, 1956</p>	<p>Capa e contracapa de Poty para a 5ª edição de <i>Sagarana</i>, 1958.</p>	<p>Capa e contracapa de Poty para a 21ª edição de <i>Sagarana</i>, 1978.</p>

Essas diferenças relativamente às capas e contracapas podem ser observadas também quanto às ilustrações do miolo do livro e, a partir destas, várias são as hipóteses que permitem estabelecer relações entre imagens e textos. Entre elas, decidiu-se por se reunir as imagens que Poty fez para *Sagarana* sob três delas: na primeira, reúnem-se as ilustrações capazes de sugerir uma ideia de uma passagem e também aquelas que sugerem terem sido desenhadas a partir de mais de uma passagem do conto; na segunda, além das ilustrações que traduzem uma “atmosfera do conto”, no dizer de Poty¹², há aquelas que sugerem relação não com o sentido geral, mas sim com um subtema tratado no conto e, na terceira, as

¹² Debate “Poty Ilustrador”. Curitiba, Sesc da Esquina 8 e 13 jun. 1988. Parte deste debate foi publicada no jornal *O Estado do Paraná*, edição de 26.07.1988.

ilustrações que nada especificam do conto no qual estão inseridas. Na segunda e na terceira hipóteses também se incluem as vinhetas que, no entanto, são destacadas e analisadas após as demais ilustrações, pois, segundo Poty, elas seguem orientações de Rosa, evidentemente, as da primeira versão.

Ressalte-se que as alterações formais das ilustrações da primeira para a segunda versão ilustradas implicam, em alguns casos, mudanças da relação que as imagens estabelecem com os textos, por isso, as análises são feitas a partir da primeira versão comparada à segunda versão, objetivando-se, com isso, evidenciar as mudanças que por vezes ocorrem entre as ilustrações e o texto na segunda versão.

Pertencem à primeira hipótese ilustrações dos contos “O Burrinho Pedrês”, “Minha Gente” e “São Marcos”. Do primeiro, destaque-se a ilustração que pode ser relacionada com a passagem final do conto, que é a da travessia do burrinho Pedrês.

Na passagem final deste conto, Badú, uma das principais personagens da novela, atravessa, bêbado, a enchente do córrego da “Fome” agarrado na crina do burrinho Pedrês: “Se Badú estivesse um pouco menos bêbado, teria sido mais prudente: seu a seu, porém, sentindo o frio duro nas coxas, apenas se agarrou, com força, ao burrinho. – Eh, aguão!... Pendeu demais, seguras as mãos na crina. Cabeceou e molhou a cara. Cuspiu. Vai, vai, que o burrinho avançava.”¹³. Ao fim desta mesma passagem é revelado ao leitor que, além de Badú, Francolim Ferreira, outra personagem desta narrativa, também havia feito a travessia agarrado ao burro: “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

¹³ ROSA, João Guimarães. *op. cit.* p. 69.

Francolim Ferreira, e a coisa movente era o rabo do burrinho pedrês”¹⁴. Na primeira versão da ilustração, que ocupa duas páginas do livro, Poty parece elevar uma ideia do segundo trecho destacado, figurando um homem agarrado ao rabo de um animal. É certo, entretanto, que esta imagem da primeira versão também poderia ser entendida sob a terceira hipótese, uma vez que a água do córrego não aparece, embora por sugestão do conto e a partir de um olhar ligeiro poder-se-ia inferir que a água é sugerida pela intensificação das hachuras nos dois terços inferiores da imagem. Se assim fosse entendida, esta ilustração poderia estar em qualquer outro conto do livro, ou mesmo fora dele, pois a imagem poderia sugerir a ideia de um cavalo em disparada com alguém tentando detê-lo. Já na segunda versão da ilustração o artista parece operar uma síntese de toda a passagem destacada, podendo-se supor que as duas figuras humanas ao fundo sejam representações das duas personagens, Badú e Francolim Ferreira. Observe-se ainda que nesta segunda versão, reduzida a uma página, a água do córrego é figurada pela mancha preta, a qual só é entendida como água por ter a imagem de uma mão que sugere pessoa se afogando, a de um animal coberto até a altura do pescoço e as de duas figuras também cobertas até o pescoço.

Corroborar para a ideia de síntese da passagem o fato de que a mão figurada no primeiro plano pode ser tanto a mão de qualquer um dos vaqueiros que se afogam durante a travessia, como a mão que no texto metaforiza os galhos e as folhas arrastados pela correnteza: “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 coisama!”¹⁵.

Outra ilustração que pode ser incluída nesta hipótese encontra-se em “Minha Gente”.

¹⁴ Idem. p. 72.

¹⁵ Idem, p. 70.

De modo semelhante ao que ocorre com a ilustração anterior, nesta ilustração de “Minha Gente” também se eleva uma ideia de passagem do conto. Esta, localiza-se no trecho em que é narrada a cavalgada do protagonista, o Primo, em direção à fazenda de seu tio, junto das personagens Santana e José Malvino. Com a primeira versão da ilustração, Poty parece elevar a cena que descreve um cavaleiro avistado pelas três personagens durante a cavalgada: “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 corado de um resplendor carmesim”¹⁶. Porém, se esta imagem for observada fora do conto, nada nela indica ser a visão de um São Jorge, ainda que se considere a luz que envolve o cavaleiro, destacando-o.

Considerada a segunda versão da ilustração, observa-se que nem todos os elementos compositivos coincidem com os da primeira: o “tope do outeiro”, sugerido no desenho da primeira ilustração, desaparece na mancha chapada da segunda versão. Além disso, nesta segunda versão os elementos compositivos, vara, sol etc, são sugeridos por mancha preta compacta, sendo que, com a mancha que desenha a vara, encontra-se outra, côncava e raiada, e ambas formam uma foice. Se esta imagem for admitida, poder-se-ia inferir que a imagem refere não só o trecho do encontro das três personagens como também o trecho no qual uma outra personagem é assassinada com uma foice.

Ainda nesta primeira hipótese inclui-se uma ilustração do conto “São Marcos”.

¹⁶ Idem, p. 190.

Na primeira versão desta ilustração, figura-se um bambuzal e uma figura humana que escreve no caule de uma delas. Ao figurar a ação da escrita na ilustração, o artista precisa o momento em que o protagonista, após ler uma quadra gravada em um gomo de bambu, propõe um desafio poético ao autor da quadra: “E eu, que vinha vivendo o visto mas vivendo estrelas, e tinha um lápis na algibeira, escrevi também, logo abaixo...”¹⁷. O que grafa a personagem no bambu é o poema do “rol de reis leoninos”, destacado no primeiro capítulo deste trabalho, e a ilustração de Poty parece aludir exatamente este momento da cena. Na segunda versão desta ilustração a ação da escrita é eliminada e o homem supostamente em pé da primeira, na segunda versão parece estar na espreita ou se escondendo. Estas modificações eliminam a literalidade da cena tornando, em consequência disso, a ilustração uma sugestão da passagem referida ou de toda a passagem que trata do bambuzal.

Também nesta hipótese inclui-se outra ilustração do conto “O Burrinho Pedrês”, que indica passagens nas quais a personagem Badú enfrenta o touro “zebuno” da narrativa.

Badú, por traição de seu companheiro, o vaqueiro Silvino, é deixado, desmontado, frente-a-frente com o touro: “O touro estacou. Era zebuno e enorme. O vaqueiro, a pé, não lhe inspirava o menor respeito”. Além do vaqueiro e do animal, passagens seguintes a esta cena sugerem outros elementos que parecem ser aproveitados na composição da ilustração, a saber, o instrumento usado pelo vaqueiro para se defender do touro e o espaço físico em que a cena se desenrola. A ilustração exhibe todos eles – o vaqueiro, o touro, a vara e o local da

¹⁷ Idem, p. 249.

cena – e sugere o estado de imobilidade da personagem diante do touro. O momento de tensão é construído em outra cena da narrativa: “Hora de não olhar o imenso vulto montanhoso, máquina de trem-de-ferro – terra tremendo e ar tremendo – para não ver a cabeça, vertiginosa, que aumenta de volume, com um esboço giratório e mil maldades na carranca. Olhar para a ponta da vara, apenas...”¹⁸. Na segunda versão, os elementos compositivos que integram a composição são próximos aos da anterior, no entanto, o artista faz um cavaleiro montado, o que não se encontra nas aludidas passagens do texto. Por isso, esta segunda versão da ilustração poderia ser considerada como pertencente à terceira hipótese proposta.

Consideradas todas as ilustrações presentes no livro, as que se encaixam nesta primeira hipótese são poucas. Além das comentadas, nela se inserem outras seis imagens: as das páginas 46-47 do conto “O Burrinho Pedrês”, as das páginas 166 e 176 do conto “Duelo”, as das páginas 204 e 223 do conto “Minha Gente” e a da página 377 do conto “A Hora e Vez de Augusto Matraga” (da primeira edição ilustrada). Destaque-se que, embora estas ilustrações sugiram ou elevem uma ideia de passagens dos textos, tanto as da primeira quanto as da segunda versão nunca estão impressas ao lado das passagens a que se referem. Às vezes, elas são impressas antes, outras, depois, e há casos, inclusive, como uma das ilustrações de “São Marcos”, em que o trecho destacado, o poema, tem ao seu lado outra ilustração, isto na primeira versão, pois na segunda nada se estampa.

¹⁸ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1958, pp. 37-38.

Das ilustrações que se inserem na segunda hipótese proposta – as imagens que traduzem uma “atmosfera”, um sentido geral do conto, ou de um subtema que nele é tratado – destaque-se inicialmente as que são inseridas em “Conversa de Boi”.

<p>p.320 1ª versão</p>	<p>p.335</p>	<p>p. 323</p>
<p>p. 305 2ª versão</p>	<p>p. 321</p>	<p>p. 313</p>

A maior parte das ilustrações inseridas neste conto alude as personagens principais da narrativa: os bois. No texto, estes são humanizados, pois lhes é atribuída a capacidade de pensar, personagens construídas por Rosa justamente para se oporem aos bois animais irracionais, os bois soltos. A humanização implica em paixões, como medo e tristeza, e em deveres humanos, como trabalho. Tanto as paixões como os deveres são julgados negativamente pelos animais racionais, que lamentam: “O medo é uma pressa que vem de todos os lados [...]. As coisas ruins são do homem: tristeza, fome, calor – tudo, pensado é pior...”¹⁹, ou, “É porque temos de viver perto do homem, temos de trabalhar... Como os homens... Por que é que tivemos de aprender a pensar?...”²⁰. Julgando negativo o sentido que os humaniza, os bois presos valorizam o sentido inverso: a irracionalidade dos bois soltos

¹⁹ Idem, p. 307

²⁰ Idem, ibidem.

que vivem em liberdade. Rosa monta essa tensão, enquanto Poty não a destaca, exceto se o observador inferir que a ilustração da p. 335 apresenta esse confronto pela oposição das posições dos dois objetos da composição: carro-de-boi carregado, figurado lateralmente e cara de boi, frontal. Também é de se observar que as ilustrações distribuídas ao longo do texto não referem qualquer passagem do conto, uma vez que dele só retêm a ideia geral: os bois de carros-de-bois e os bois soltos. E o mesmo ocorre na segunda versão.

Além destas ilustrações de “Conversa de Bois” pode ser inserida na mesma hipótese que sugere uma ideia geral do conto uma ilustração de “São Marcos”.

Uma das poucas ilustrações que, em *Sagarana*, ocupam duas páginas inteiras na primeira edição ilustrada – há apenas cinco delas ao longo de todo o livro. Esta ilustração de “São Marcos” não indicia qualquer cena ou passagem do conto, antes, como se afirmou, o seu sentido geral. No primeiro plano da composição, à direita, está figurado um homem tocando sanfona; no intermediário, à esquerda, um grupo de pessoas cuja disposição sugere que dançam ao redor de uma fogueira. Um pouco mais atrás do plano intermediário estão dois outros grupos de figuras humanas e, ao fundo, um casarão resolvido por traços que definem seu contorno, fazendo-o branco. O céu noturno é sugerido por hachuras que contrastam com o casarão, a fogueira, cuja fumaça sobe em volutas “brancas”, e as sombras projetadas no chão das figuras na roda. A composição, por esses contrastes e projeções, indicia a noite do conto, que pode ser entendida como metáfora da cegueira do protagonista, traduzindo, para se servir de termo de Poty, o clima geral do texto. Mais ainda, considerando-se a época em que as ilustrações foram impressas, pode-se inferir que a fogueira é alusão à feitiçaria, assunto de importância para a construção do conto. A segunda

versão da ilustração, apesar da diferença compositiva é síntese da primeira, o sanfoneiro, o grupo que dança, a fogueira e as projeções das sombras são signos que permanecem. Portanto, as duas versões nada fixam, apenas sugerem ideia geral do conto.

Outra ilustração que se inclui nesta segunda hipótese encontra-se no conto “Duelo”.

Considerados o conto e a ilustração, nota-se que esta última não eleva qualquer passagem do primeiro, pois, ainda que nele se leia sobre uma “faquinha de picar fumo e tirar bicho-de-pé”, a figuração é a de uma arma branca. Neste sentido, seria possível propor que a primeira versão da ilustração sugere uma ideia, ainda que vaga, do tema que estrutura a narrativa: a vingança. Turíbio Todo, o protagonista da narrativa, após descobrir que é traído pela mulher com Cassiano Gomes – “ex-anspeçada” do batalhão da força pública –, tenta deste se vingar. No entanto, sua tentativa de vingança fracassa, uma vez que, ao tentar matar o rival com um tiro, Turíbio acerta, por engano, o irmão do ex-soldado. Deste engano resulta que Turíbio, da posição de vingador, passa a ser objeto de vingança, pois perseguido por Cassiano por quase todo o enredo do conto. Cassiano, que sofre do coração, tem de interromper essa caçada em razão desse seu mal, do qual morre. Turíbio, após saber do ocorrido, resolve retornar para reencontrar sua mulher, sem imaginar que, antes de morrer, Cassiano Gomes encarregou seu compadre, o capiau “Vinte-e-Um”, de consumir a vingança. A segunda versão dessa ilustração, ainda que distinta da primeira, também indica uma arma. Ainda que nesta Poty tenha suprimido a lâmina que a constitui, o observador

pode pressupô-la pela figuração de sua empunhadura. Deste modo, a sugestão da trama da vingança, exposta pela primeira versão da ilustração, se mantém também nesta segunda.

É possível incluir nesta segunda hipótese uma ilustração do conto “Corpo Fechado”.

O protagonista do conto Manuel Fulô narra ao “doutor” – personagem que seria seu padrinho de casamento –, *estórias* sobre os valentões do arraial de “Laginha”. Um destes valentões é Targino, personagem que, apenas mencionado no início do conto, reaparece no final da narrativa afirmando que possuiria a noiva de Manuel Fulô antes deles se casarem e intimidando o protagonista com a ameaça de matá-lo caso este não ficasse quieto. Para enfrentar o valentão e impedir que este cumprisse a ameaça, Manuel Fulô recorre ao feiticeiro Toniquinho das Pedras, o Toniquinho das Águas, para que este feche seu corpo antes do combate. Feito isso, Fulô enfrenta Targino e o mata, assumindo, consequentemente, o posto de valentão do arraial. Interposta a esta narrativa, há outra, na qual o protagonista relata ao mesmo interlocutor sua experiência de viver junto a um grupo de ciganos, com o qual aprendera a domesticar e a negociar cavalos.

As duas versões da ilustração podem, eventualmente, destacar o subtema acima, quando Manuel Fulô se envolve com a gente que conserta “fundo de tacho” e tem “jeito de roubar” cavalos, pois figuram homem ao lado de tacho e homem carregando tacho, consecutivamente, barracas e cavalos.

Como no caso da ilustração anterior, a que sugere uma boiada, impressa entre as páginas do conto “O Burrinho Pedrês”, é ilustração ligada ao subtema da narrativa, uma vez

que a boiada referida neste conto é um tema secundário se comparado ao da vingança do vaqueiro Silvino contra o vaqueiro Badú, principal para a trama narrativa.

Embora a boiada seja descrita por suas cores, pelagens e chifres, é o movimento dos animais, por vezes intensificados em cenas diversas, tais como a que descreve a posição que os bois procuram ocupar durante a marcha, que Poty sugere na composição da primeira versão: bois que sobem, angularmente, pela direita da página, desenhados em diversas posições. “(...) quando sempre alguns disputam a colocação na vanguarda, outros procuram o centro, e muitos se deixam levar, empurrados, sobrenadando quase, com os mais fracos rolando para os lados e os mais pesados tardando para trás, no coice da procissão.”

Quanto à segunda versão, esta pode lembrar o alvoroço construído na passagem do início do conto, no qual as mais diversas formas de chifres se emaranham, sugerindo, metaforicamente, “meia-lua”, “puãs de caranguejo”, “liras sem cordas”, “ornatos de satanaz”.

Obviamente, se esta ilustração estivesse sendo vista distante desta análise, o leitor poderia entendê-la como pertencente a outro conto ou contos do livro, ainda que as significações dos chifres sugeridas por esta passagem fossem perdidas, uma vez que a ilustração não deixaria de indiciar uma boiada. Mais ainda, esse modo sintético de Poty trabalhar imagens passa a ser sua marca, principalmente após o lançamento da segunda edição ilustrada de *Sagarana*, tanto assim que, já no decênio de 1970, localizam-se desenhos, gravuras, anotações do artista que lembram os chifres da parte superior da ilustração referida.

Enquanto as ilustrações pertencentes às duas hipóteses tratadas anteriormente sugerem algum tipo de relação com os textos de *Sagarana*, as da terceira, a última proposta, são a eles alheios. Entre estas, destaque-se uma das que se localizam no conto “Traços Biográficos de Lalino Salãthiel ou A Volta do Marido Pródigo”.

Nesta ilustração não há nada que possibilite estabelecer uma relação entre a imagem e alguma passagem ou algum tema tratado no conto, a menos que se proponha que a lagoa possa sugerir alguma relação com os “sapos”, reiteradamente referidos em “A Volta do Marido Pródigo”, ou então que a lagoa aluda ao lugar de origem – “Em-Pé-na-Lagoa – da personagem principal, Lalino Salãthiel. A primeira hipótese, entretanto, não se sustenta, sabendo-se que nada na paisagem indica os astutos e ardilosos anfíbios; tampouco a segunda, pois, Em-Pé-na-Lagoa é um topônimo, já que do lugar não se encontra qualquer descrição. Além disso, pode-se supor que Poty ao realizar as imagens pertencentes a esta terceira hipótese optou por não dirigir o olhar do observador, pois, como se sabe, uma imagem como a da lagoa, que não fixa qualquer lugar do texto, pode ter mais proximidade à direção do trabalho de Rosa. E o leitor fica a imaginar.

Dentro desta mesma hipótese de ilustrações que não especificam relação com o texto inclui-se uma ilustração que se encontra no último conto do livro, “A Hora e Vez de Augusto Matraga”.

Como se sabe, o que é central nesta narrativa são os episódios que compõem o final da vida do decadente coronel Augusto Esteves, o Matraga da *estória*. Endividado, abandonado pela mulher e pela filha, traído por seus próprios capangas, que passam a trabalhar para o Major Consilva, resta a “Nhô” Augusto a vingança contra a mulher e contra o Major. Matraga decide começar a desforra pelo Major, mas não chega a se vingar da mulher pois, antes disso, é espancado e quase morto pelos capangas de Consilva. Após a surra, que marca uma reviravolta importante para a construção da trama do conto, o protagonista é encontrado por um humilde casal de pretos que dele passa a cuidar. Uma vez recuperado, Matraga se arrepende das más ações praticadas no passado, buscando repará-las por meio de sua devoção à prática de boas ações, pelas quais é destacado pelo narrador até o final do conto. Ao se considerar a ilustração, observa-se que nada nela parece permitir uma relação com os episódios finais da vida de Matraga, tampouco com o texto de um modo geral. Como a imagem da lagoa, esta ilustração não fixa qualquer lugar do texto. Talvez, por isso, esta imagem seja suprimida na segunda edição ilustrada do livro.

Uma outra ilustração que se insere nesta hipótese é a que se encontra entre as páginas do conto “Minha Gente”, a qual, assim como as anteriores, nada especifica do texto em que está inserida.

O jogo é central para a construção do conto “Minha Gente”; tanto assim que Guimarães Rosa o apresenta a partir de três perspectivas distintas: a do jogo amoroso, configurado por meio da relação entre o protagonista “Primo” e a personagem Maria Irma; a

do jogo político, representado no texto pela disputa política travada entre as personagens Tio Emílio e Juca Soares, e a do jogo propriamente dito, apresentado sob a forma de uma partida de xadrez da qual participam o mesmo Primo e a personagem Santana. Esta partida ocorre durante a cavalcada que estas duas personagens fazem em direção à fazenda do Tio Emílio em companhia do capataz José Malvino. Malvino, que é apresentado inicialmente como um peão analfabeto, é revelado, no andamento do texto, um profundo conhecedor da vida sertaneja, e é por meio de sua fala que se pode inferir a única ideia de uma boiada presente no conto: “Estou vendo sinal de passagem de um boi arribado. [...] Deve de ter passado uma boiada. O boi fujão espirrou, e os vaqueiros decerto não deram fé...”²¹. A inferência, no entanto, ínfima no contexto do conto, não parece o bastante para que se afirme que a ilustração a ela esteja relacionada. Considerada a segunda versão da ilustração, na qual os bois são reduzidos metonimicamente às cabeças, a ilustração se afasta ainda mais do texto. Deste modo, ambas as ilustrações podem ser entendidas como alheias ao conto: imagens genéricas que podem ser até mesmo admitidas fora do livro, como de fato o são, se consideradas duas gravuras em metal que, certamente, são pautadas pelas referidas ilustrações:

É certo, entretanto, que qualquer ilustração pode existir fora de um livro, como imagem, assim como também pode-se pensar imagens externas às ilustrações motivadas por elas. Exemplifica esta última afirmação entalhes em madeira que se encontram no Museu Casa Guimarães Rosa, em Cordisburgo, que indiciam vinhetas da segunda versão das ilustrações de Poty para *Sagarana*.

²¹ ROSA, João Guimarães. *op. cit.*, p. 190.

Propôs-se analisar as vinhetas do livro *Sagarana* após a análise das demais ilustrações uma vez que delas se localizam referências acerca da interferência do autor no trabalho do ilustrador. Sabe-se que desde os primeiros trabalhos de Poty para obras de Rosa, o artista discutia com o autor, por telefone, detalhes sobre os desenhos para as capas de suas obras. Em nota publicada no volume póstumo, *Em Memória de João Guimarães Rosa*²², escrevem os editores que para realizar as capas de *Corpo de Baile* – publicada em dois volumes na primeira edição – Poty ficou sete horas ao telefone discutindo-as com Guimarães Rosa. Aramis Millarch²³, que também refere a interlocução entre o artista e o autor, afirma que para realizar a capa da segunda edição da mesma obra, Poty e Rosa ficaram quinze horas ao telefone discutindo seus detalhes. O mesmo com os mapas que figuram nas orelhas da segunda edição de *Grande Sertão: Veredas*, sobre os quais Fernando Bini²⁴ afirma que foram feitos durante uma conversa de oito horas, “um narrando outro desenhando”, possivelmente, por telefone. No que se refere às vinhetas, é o próprio Poty quem relata acerca das intervenções de Rosa, não só relativamente aos desenhos que nela deveriam estar, como também à forma²⁵. Por

²² *Em Memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

²³ Aramis Millarch, “Poty e Cordisburgo”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 27.03.1974.

²⁴ Fernando Bini, “Poty, o ilustrador de Guimarães Rosa”. *Jornal da APCA*, nº 13, out. 2007.

²⁵ “Ele exigia, por exemplo, que a imagem de um sapo fosse colocada dentro de um círculo”. Cf. Glenda Mezzaroba, “O parceiro das letras”. *Revista Veja*, 28.01.1998.

vezes, como fala Poty em depoimento para seu amigo Valêncio Xavier, ele mesmo não entendia o que autor pretendia com alguns desenhos que Rosa lhe pedia ou mostrava, pois o autor nem sempre os explicava²⁶. Aliás, a primeira edição ilustrada de *Sagarana* abre-se com uma vinheta cujo desenho é semelhante ao que se encontra em uma das cadernetas de Guimarães Rosa²⁷. Nestas também se encontram outros desenhos feitos pelo autor, alguns dos quais podem ser anotações para indicar direções para as ilustrações de seus livros.

Na primeira edição ilustrada quase todos os contos são abertos e fechados com vinhetas e, alguns deles, também possuem vinhetas distribuídas entre as páginas, a exemplo: “O Burrinho Pedrês”, “A Volta do Marido Pródigo”, “Sarapalha”, “Minha Gente” e “Corpo Fechado”. Já na segunda versão todos os contos são abertos e fechados com vinhetas e todos possuem vinhetas entre as narrativas. Quando comparadas as referidas edições várias são as modificações na diagramação: a vinheta final de “A Hora e Vez de Augusto Matraga” da primeira edição passa a figurar como vinheta que antecede o primeiro conto da segunda edição, e a que antecede os contos da primeira edição, na segunda, integra o conto “Corpo Fechado”, entre outras. Além disso, as imagens utilizadas no desenho da capa e da contracapa da obra são inseridas, como vinhetas, entre os contos de *Sagarana*. Seria possível supor que tais modificações decorrem do novo formato do livro, que passa de 13,7 x 23 cm, primeira edição, para 13,5 x 18 cm, segunda edição ilustrada; no entanto, o formato não é determinante, uma vez que o “novo” formato é utilizado já na 11ª edição da obra, de 1969, na qual as ilustrações seguem a mesma disposição da primeira edição ilustrada.

Como se propôs, as vinhetas podem ser divididas entre a segunda e a terceira hipóteses levantadas. Pertencem à segunda, as vinhetas que se relacionam com algum sentido dos textos, normalmente, com o geral, e à terceira, pertencem as vinhetas que não especificam nenhum tipo de relação com as narrativas, como se especificou acima.

Entre as vinhetas pertencentes à segunda hipótese inclui-se a de abertura do conto “Minha Gente”.

²⁶ “Nas vinhetas algumas coisas tinham explicação, outras não: ‘Eu [Rosa] quero a coisa assim e assado’. Não dizia o porquê”. Cf. XAVIER, Valêncio. *Poty: trilho, trilhas e traços*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994. p. 118.

²⁷ Na caderneta número 5 – doc. 33 - de Guimarães Rosa, encontra-se o mesmo desenho que figura como vinheta de abertura da primeira edição ilustrada de *Sagarana*. Acervo João Guimarães Rosa. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Como dito, o jogo é a trama deste conto, composto por jogos: o jogo de xadrez, disputado entre Santana e a personagem identificada como “Primo”, que ocorre em vários momentos do conto, e os dois jogos evidenciados em sentido figurado, o político, travado entre Tio Emílio e Juca Soares, e o amoroso, encadeado por Primo e Maria Irma, os protagonistas, e Ramiro Gouveia e Armanda, personagens secundárias.

A importância do jogo de xadrez para a trama de “Minha Gente” é explicitada no desfecho do conto. Primo deixa a fazenda do tio Emílio, pois, Maria Irma, sua prima, não cede a seus apelos amorosos; mas, após receber uma carta de Santana, por meio da qual retomam um jogo de xadrez interrompido durante uma cavalgada, Primo retorna à fazenda, retomando o outro jogo: encerra o assunto amoroso com Maria Irma e casa-se com Armanda. Este jogo entre os pares é o que sugere a primeira versão da vinheta, na qual figura-se parte de um tabuleiro de xadrez em cujas casas brancas estão perfis: dois femininos e dois masculinos, alternados. A inclinação deles sugere um movimento circular: o perfil masculino da direita é desenhado olhando para o feminino da parte superior da vinheta; este, por sua vez, é desenhado de modo a dirigir seu olhar para o perfil masculino que está na parte esquerda do tabuleiro, o qual, por sua vez, olha para o perfil feminino da parte inferior e, assim, por homologia, este para o primeiro aqui destacado.

Na segunda versão da vinheta, apesar da figuração também indicar jogo de xadrez, os perfis não seguem a mesma circularidade sugerida pelo olhar dos perfis da primeira versão, tampouco se alternam, uma vez que compõe a segunda versão três perfis femininos e um masculino. Assim, embora a trama amorosa do conto seja descartada, a trama enquanto jogo permanece.

Seguindo a mesma hipótese pode-se entender duas outras vinhetas inseridas no conto “São Marcos”, as quais, na primeira versão ilustrada, estão posicionadas no início e no final do conto.

Neste conto a visão é o sentido privilegiado pelo protagonista da narrativa que em suas tardes de domingo se dirige ao mato das “Três Águas” para contemplar a natureza. Para chegar até o mato, a personagem toma um atalho que ladeia a casa do feiticeiro João Mangolô, outra personagem da narrativa, de quem zomba constantemente por não acreditar em feiticeiros. Porém, em um de seus passeios o protagonista fica cego repentinamente e, sem saber a causa de tal cegueira, tenta sair do mato recorrendo a seus outros sentidos: primeiro ao tato, depois à audição e, em seguida, ao olfato. Sem nada conseguir por meio destes, vê-se obrigado a valer-se da feitiçaria, recorrendo à reza-brava de “São Marcos”, por meio da qual consegue, enfim, sair das “Três Águas”. Ainda privado da visão, o protagonista segue em direção à casa de Mangolô, a quem atribui a causa de sua cegueira. Lá chegando, aplica uma surra no feiticeiro até que este desfaça o feitiço, após o que pode novamente se entregar à contemplação.

As duas versões da vinheta de abertura sugerem a oposição entre a visão e a cegueira do protagonista. Na primeira versão, na metade esquerda da vinheta, mais escura, figura-se o perfil de um rosto masculino; na metade direita da mesma, mais clara, vê-se, na área inferior, o desenho de uma lamparina e, na superior, o desenho de uma coruja. As oposições que constituem a vinheta, o perfil meio iluminado e meio escurecido, a lamparina com a chama acesa e a coruja, ave noturna, sugerem a referida oposição que constitui a trama central do

conto. Na segunda versão das vinhetas mantém-se a mesma oposição entre visão e cegueira, a trama do conto. Entretanto, diferentemente da primeira versão, em que esta oposição é sugerida por meio das hachuras, na segunda versão ela é exposta pelo contraste do preto das figuras com o fundo branco que as destaca.

A vinheta final do conto, na primeira versão ilustrada, parece reiterar a ameaça da cegueira que afeta o narrador, uma vez que nela são figurados perfis que sugerem os “reis assírios” que, no texto, são descritos como aqueles que “gostavam de vazar os olhos de milhares de vencidos”. A posição da vinheta dos “reis assírios” – ou “reis barbudos”, como também são nomeados no texto – é alterada na segunda versão, passando a ocupar posição intermediária no conto. No entanto, esta modificação não interfere na relação que a vinheta estabelece com o texto, permanecendo, portanto, o destaque à ameaça assíria.

Como no caso das duas vinhetas anteriores, as que são interpostas ao longo da narrativa “A Volta do Marido Pródigo” podem ser entendidas sob a mesma hipótese.

Estas vinhetas podem ser entendidas como alusivas ao caráter do protagonista do conto, Lalino Salãthiel, que no texto é, inclusive, relacionado aos anfíbios. Ardiloso, Lalino, que “era da grei dos sapos”, nega sua condição de simples trabalhador braçal para afirmar, sobre esta, seu universo fabular. Por isso, Lalino rejeita seu trabalho e faz com que seus colegas trabalhem por ele. Consegue favores de seu patrão, mesmo com seus atrasos e sua

indisposição para trabalhar e elege o gozo como seu princípio: Lalino sonha montar e representar peça de teatro, viajar para o Rio de Janeiro, se entregar ao amor de muitas mulheres. Os ardis de Lalino, sempre engendrados por meio da palavra, estabelecem paralelo com a conhecida anedota do sapo, que é inserida como intertexto no conto: a aventura do sapo e do cágado que se escondem na viola do urubu para irem à festa no céu e que, lá chegando, são descobertos por São Pedro. Por não pertencerem à família dos animais alados, aos quais a festa se destinava, o santo resolve enxotá-los, começando pelo cágado; vendo que neste momento o sapo ria de seu cúmplice, Pedro pergunta ao sapo o motivo, ao que este responde: “Estou rindo, porque se o meu compadre cágado soubesse voar, como eu sei, não estava passando por tanto aperto”. Zangado, São Pedro decide levá-lo à terra para jogá-lo na água ou no fogo. Por meio da palavra, tal como Lalino Salãthiel, o sapo se safa, clamando ao santo para que não o atire na água uma vez que, como afirma, não sabia nadar. O santo, então, lança o sapo em um poço d’água, no qual o ardiloso anfíbio mergulha e desaparece. Talvez, por serem as artimanhas do sapo comparáveis às que Lalino engendra, Poty, por sugestão ou não de Rosa, evidencia os anfíbios nas vinhetas como humanizados – um está no trapézio, outro toca flauta e os dois primeiros, ainda que não humanizados, saltam de máscaras, espetáculo, tal qual o que pretende encenar Lalino.

Outra vinheta que pode ser inserida nesta segunda hipótese é a que se encontra em “Conversa de Bois”.

No conto, já comentado, os bois dos carros-de-bois, protagonistas da narrativa, são humanizados por meio da capacidade de pensar e, deste modo, construídos como oposição aos bois soltos, irracionais. Nas ilustrações distribuídas ao longo do conto esta oposição não é explicitada. Já nestas vinhetas, a cabeça de boi é figurada atrás de um livro, o que sugere os bois pensantes do texto. Assim entendidas, as vinhetas figuram a oposição que estrutura a

trama narrativa.

Ainda nesta segunda hipótese inserem-se as vinhetas localizadas no conto “A Hora e Vez de Augusto Matraga”.

<p>1ª versão – p. 339, 5ª ed.</p>	<p>2ª versão – p. 324, 21ª ed.</p>
<p>1ª versão – p. 352, 5ª ed.</p>	<p>2ª versão – p. 336, 21ª ed.</p>
<p>1ª versão – p. 387, 5ª ed.</p>	<p>SAGARANA</p> <p>2ª versão, p.1, 21ª ed.</p>

Como já observado, neste conto são narrados os episódios finais da vida do coronel Augusto Esteves, o protagonista do conto. O desenvolvimento da narrativa é cadenciado por enunciados que gradativamente anunciam ao leitor a chegada do fim da vida de Augusto Matraga. Ao longo do texto localizam-se sete sentenças que marcam este compasso: “Cada um tem seus seis meses” (p.340), “Cada um tem sua hora e vez: você há de ter a sua.” (p.355), “Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há-de ter a sua” (p.358), “Isso sim... cada um tem a sua vez, e a minha hora há-de chegar!” (p. 360), “... o meu dia há-de

chegar!... A minha vez...” (p. 362) etc. O sino figurado na vinheta de abertura pode ser entendido como figuração desse anúncio da chegada da hora final de Matraga que, como se sabe, morre no final do conto em um duelo com o bandoleiro Joãozinho Bem-Bem. O tempo²⁸, diferentemente trabalhado nas narrativas de *Sagarana*, neste conto é tema de importância para a construção de sua trama, tanto assim que os anúncios sobre “A Hora e Vez de Augusto Matraga”, acima destacados, introduzem distintos momentos da vida do protagonista. Essa repetição indicia o desfecho do conto, daí, possivelmente, a indicação do tempo a partir da figuração de um sino, talvez, por sugestão do próprio escritor.

Na segunda vinheta inserida entre a mesma narrativa figura uma bússola, quer na primeira, quer na segunda versão, cujo ponteiro, evidentemente, indica o norte, referindo, de certo, a posição da localização do protagonista – “o sertão do Norte” –, em seu período de purgação. É desse ponto, que serve de orientação aos viajantes, que Matraga parte sem rumo, deixando-se conduzir: ”Aonde o jegue quiser me levar, nós vamos, porque estamos indo com Deus!...”. E assim, Matraga é conduzido para o destino desta sua viagem, seu norte, o arraial Muricí, onde viveu, para nele morrer.

Na primeira versão ilustrada de *Sagarana* o tempo volta a ser sugerido pela vinheta final de “A Hora e Vez de Augusto Matraga”, na qual está figurada uma ampulheta e uma esfinge, referências que podem indicar ao leitor a ideia de tempo, o que passa e o que é eterno. Embora seja o tempo central na estrutura do conto, a imagem não o é, pois esta indica genericamente a ideia de tempo, diferentemente da vinheta anterior, a qual pode pertencer a qualquer outro conto do livro. Talvez por isso, quando da publicação da segunda edição ilustrada, a vinheta com esfinge e ampulheta é deslocada para o início do livro, indiciando, certamente, a noção de tempo que Guimarães Rosa propõe para o leitor.

Dentro desta terceira e última hipótese podem ser entendidas as vinhetas localizadas nos contos “Corpo Fechado”, “Duelo”, “A Volta do Marido Pródigo” e “O Burrinho Pedrês”, as quais, como proposto, não estabelecem relação com os contos onde se localizam. A vinheta abaixo, impressa na primeira versão ilustrada entre o conto “Corpo Fechado”, é deslocada, na segunda versão, para o conto “A Hora e Vez de Augusto Matraga”, terminando-o.

²⁸ Nos contos de *Sagarana*, o tempo é geralmente indicado pelas estações do ano ou marcado pela época das chuvas. Sobre uma de suas concepções do tempo, Rosa escreve em suas notas de estudos: “Clara noção do que é o tempo, de grande importância. Tempo – dom de Deus, dádiva de Deus ao homem. Daí a necessidade de valorizá-lo. Cada instante de nossa vida deve ser vivido conscientemente. O instante presente. Não estar preso ao passado (ninguém pode recuperar o tempo perdido). Nem ao futuro, que não existe. Seguir, seguir sempre. Isso fizeram os santos, sua visão clara do tempo: caminho fases para a eternidade”. Acervo João Guimarães Rosa. Série: Estudos para Obras, Anotação datada de 12 de 1945.

Tal deslocamento já bastaria para evidenciar que não há uma relação direta entre a imagem e o texto. Esta hipótese é confirmada, aliás, por um depoimento de Poty no qual o artista afirma, pautado por indicação do próprio Guimarães Rosa, que a imagem figurada na vinheta representaria uma “marca de abrir porteira”²⁹. Irônica ou não, a afirmação de Poty evidencia a generalidade da mesma, o que permite que ela figure em outro conto do livro na segunda versão ilustrada.

Essa marca de abrir porteira, na interpretação de Poty, parece importar, pois, decênios mais tarde, o projetista da capa e da folha de rosto da edição especial do conto “A Hora e Vez de Augusto Matraga”, desenha a mesma imagem proximamente à solução encontrada pelo artista, ainda que invertida.

²⁹ “(Valêncio) E esse pássaro se atirando de cabeça no punhal, estranho. O que é? (Poty) – É marca de abrir porteira. (V.) E esse peixe chovendo nos fios de luz? (P.) – Ah, não sei. (V.) E você não perguntou para ele? (P.) – Não, nem ele daria explicações.”. XAVIER, Valêncio. *Poty: trilhos, trilhas e traços*. Curitiba: Prefeitura Municipal. 1994, p. 118.

No mesmo depoimento acima referido, Poty explicita a interferência de Rosa na elaboração de outra vinheta de *Sagarana*, a que está no final do conto “Duelo”, a qual também se inclui entre as vinhetas analisadas nesta terceira hipótese.

Em entrevista concedida a Valêncio Xavier, amigo e parceiro de Poty em alguns trabalhos³⁰, o artista afirma nada saber sobre o significado da vinheta acima destacada. Quando indagado por seu entrevistador sobre o motivo de não ter pedido esclarecimentos ao autor acerca do significado da imagem, Poty responde a Valêncio que Rosa não costumava lhe dar explicações sobre as imagens que sugeria para figurarem em seus livros. Em uma outra entrevista, Poty afirma: “há certos desenhos que fiz para ele que nem eu sabia o que era”³¹. As direções dadas por Rosa para a elaboração dos desenhos para suas obras podem ser exemplificadas por outros depoimentos do artista, como o depoimento em que Poty fala sobre os desenhos para as capas e contracapas da primeira edição de *Corpo de Baile*³², ou então o depoimento em que o ilustrador refere o processo de elaboração dos mapas estampados na segunda edição de *Grande Sertão: veredas*³³. Sobre os primeiros, Poty diz que Rosa lhe enviara um telegrama contendo indicações sobre as imagens que desejaria que estivessem nas capas e contracapas da obra; já relativamente aos mapas, o artista afirma que tudo foi realizado juntamente com o escritor, que frequentemente lhe telefonava sugerindo modificações nos desenhos³⁴.

³⁰ Entre outros trabalhos, Poty realizou com Valêncio Xavier os seguintes livros: *Curitiba de Nós*, 1975, e *A propósito de figurinhas*, 1986.

³¹ Depoimento de Poty Lazzarotto a Adélia Maria Lopes, em: “Poty de nós e de além dos limites físicos”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 29.05.1988.

³² Idem.

³³ Depoimento de Poty Lazzarotto publicado parcialmente em: “Mesa Redonda Poty”. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 26.06.1988.

³⁴ Idem. “Plateia – Nos textos mais longos, entre os que você mencionou, é você quem escolhe que tipo de episódio vai ser desenhado? // Poty – Eu leio e escolho um ou outro ponto que me pareça

A ilustração do conto “Duelo”, de acordo com depoimento de Poty, foi desenhada a partir das sugestões de Rosa; daí, certamente, resultar a figuração de peixe preso em fios de alta-tensão.

À primeira vista a vinheta nada sugere sobre o tema principal deste conto, a vingança; no entanto, considerando-se que a vinheta é sugerida pelo próprio escritor, pode-se supor que Rosa a tenha proposto considerando a epígrafe impressa no início do conto, na qual narra-se um desafio entre uma piranha, uma arraia, e um gimnoto, espécie de peixe elétrico, no qual este último ameaça os dois primeiros³⁵.

Assim, indiretamente, a vinheta poderia ser entendida como referente a esta epígrafe e, por meio dela, ao texto, o que possibilitaria a proposição de um outro modo de relação entre imagens e textos, como a de imagens que se relacionam indiretamente com as narrativas.

Outra vinheta que se inclui na terceira hipótese é a de abertura do conto “A Volta do Marido Pródigo”.

Assim como as duas vinhetas comentadas anteriormente, a de abertura deste conto não parece expor ideia descrita no texto. Como já se destacou, o conto enfatiza a personagem Lalino, suas peripécias e, principalmente, seu caráter. O equilíbrio, a igualdade e a ponderação, sentidos possíveis de serem atribuídos à imagem da balança, nada sugerem do

significativo no romance ou no texto. Não há, nunca, uma taxação de tal ou tal ponto, eu mesmo escolho. Guimarães Rosa, acho que se divertia tanto quanto eu! Em ‘Grande Sertão Veredas’, em que ele pediu aquela série de mapas, modificava no dia seguinte, queria um cavalo mais acima, um fuzil mais abaixo (...).”

³⁵ “E grita a piranha cor de palha, irritadíssima: // - Tenho dentes de navalha, e com um pulo de ida-e-volta resolvo a questão!... // - Exagêro... - diz a arraia - eu durmo na areia, // de ferrão a prumo, // e sempre há um descuidoso // que vem se espetar. // - Pois amigas, - murmura o gimnoto, mole, carregando a bateria - nem quero pensar no assunto: // se eu soltar três pensamentos elétricos, // bate-poço, poço em volta, // até vocês duas // boiarão mortas... // (conversa a dois metros de profundidade.)” ROSA, Guimarães. *Sagarana*. 21ª ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1978. p. 141.

caráter da personagem, tampouco de qualquer episódio do texto; ao contrário, tudo no conto parece se opor a estes sentidos, tanto que Lalino, já no início da narrativa, abandona sua situação estável, assentada no trabalho e na vida conjugal, para lançar-se na incerteza das possíveis aventuras que poderia viver no Rio de Janeiro. Mesmo quando retorna ao arraial, de onde partira em direção à capital, não é com a pretensão de restabelecer o equilíbrio de sua vida e sim o contrário. Portanto, se fosse imprescindível propor algum tipo de relação entre a vinheta e o texto, esta só poderia ser de contraste, pois oposta ao sentido do conto.

Por fim, tratar-se-á de uma das vinhetas que, do que foi possível verificar, é bastante conhecida e significativa para se entender Guimarães Rosa, a vinheta de abertura do primeiro conto do livro, “O Burrinho Pedrês”.

Na primeira versão desta vinheta figura-se um burro que sustenta, sobre o lombo, um fardo cuja forma simula a do símbolo do infinito, acima do qual está desenhado o animal. Essa hipérbole desaparece na segunda versão da vinheta. A figuração do animal induz o leitor a lembrar, inevitavelmente, da personagem do conto, e permite até mesmo que se proponha uma relação entre este e a ilustração, mesmo porque o fardo figurado sobre o burro pode ser interpretado como o peso dos anos do animal.

Ainda que esta vinheta não especifique uma passagem ou a ideia geral do conto, tampouco pode ser incluída em qualquer das outras duas hipóteses levantadas, considerando-se que esta ilustração excede o próprio livro: este símbolo pode ser visto na capa do *Grande Sertão: Veredas*, publicado contemporaneamente a *Sagarana*, em livros posteriores, como em *Primeiras Estórias*, e em outros trabalhos produzidos por Poty, como os que homenageiam o escritor, a exemplo do entalhe que se encontra no Museu Casa Guimarães Rosa, acima reproduzido, e a da cédula encomendada pelo Banco Central do Brasil.

O símbolo do infinito, caro ao autor³⁶, é alusão à ideia de tempo, sempre presente em seus textos; além disso, parece resumir o projeto de Rosa: fazer da língua um sem fim, um “lugar” de possibilidades ilimitadas. O símbolo do infinito, como se sabe, também sugere a circularidade de textos do escritor, como em contos de *Sagarana*³⁷, cuja circularidade, em sentido diverso, também está na “Forma Definitiva”, que não se alcança, pois seguida da “Versão Definitiva”.

Na obra do artista não se encontra a figuração do símbolo do infinito com frequência, no entanto, Poty, interlocutor e companheiro de trabalho de Rosa, parece deste se aproximar quando o ilustra, pois as análises propostas não são fixas, uma vez que, como se viu em algumas considerações, as ilustrações podem ser entendidas a partir de mais de uma das hipóteses levantadas. Imagens que, podendo circular, pertencem ao campo da sugestão, terreno da ficção.

³⁶ O símbolo do infinito é um dos desenhos que se encontra entre as cadernetas de Guimarães Rosa, a de número sete, depositadas no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Curiosamente, o IEB, mesmo diante de documento que asseguraria a reprodução da folha com o referido desenho apenas para fins acadêmicos, vetou essa possibilidade, alegando que, para a reprodução do mesmo, seriam necessárias as autorizações dos herdeiros.

³⁷ A exemplo, uma das vinhetas do conto “Traços Biográficos de Lalino Salãthiel ou A Volta do Marido Pródigo”, na qual sapos saltam de uma máscara cuja a forma simula, como a do fardo do burro, o referido símbolo.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA SOBRE POTY LAZZAROTTO

LIVROS

CASILLO, Regina de Barros Correia. *Poty: o Lirismo dos Anos 90*. Curitiba: Solar do Rosário, 2000.

DA SILVA, Orlando. *Poty, o Artista Gráfico*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba: 1980.

GUITIERREZ, Sônia. *A História Mágica dos Desenhos de Poty*. Curitiba: Fundação Poty Lazzarotto, Museu Oscar Niemeyer, Imprensa Oficial do Paraná, 2005.

NICULITCHEFF, Valêncio Xavier. *Poty: Trilhos, Trilhas e Traços*. Curitiba: Prefeitura Municipal, 1994.

PILOTO, Erasmo. *O Mural Redondo*. Curitiba, 1987.

PERIÓDICOS

ARAÚJO, Adalice. "Poty Exporá no Badep". *Diário do Paraná*, Curitiba, 09 jun.1974.

_____. "Poty, Mito e Realidade". *O Estado do Paraná*, Curitiba, 23 jun.1974.

BARATA, M. "Poty – Arte Contra a Guerra". *Revista do Brasil*, nº 2, Rio de Janeiro, 1984.

BINI, Fernando. "Poty, Ilustrador de Guimarães Rosa". *Jornal da APCA*, n.13. ago. 2007.

BENITEZ, Aurélio. "A Arte Sisuda de Poty". *O Estado do Paraná*, Curitiba, 30 jun.1974.

BRAGA, Rubem. "O Ilustrador Poty". *O Estado do Paraná*, Curitiba, 11 jun.1988.

CAMPOFIORITO, Quirino. "Artes Plásticas: Poty". *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 31 out.1946.

_____. "Os Ilustradores de Joaquim". *Joaquim: Revista Mensal de Arte*, nº 10, mai. 1947.

"CANUDOS, de Euclides da Cunha, com ilustrações de Poty Lazzarotto, mais uma louvável iniciativa da Sociedade dos Cem Bibliófilos". *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1956.

- CANDIDO, Antonio. "Joaquim – a Irreverente e Heróica". Revista *Joaquim*, nº 3, Curitiba, jul.-1946.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda. "Poty, Nosso Maior Artista". s.l., 29 mai.1988.
- _____. "O Ilustrado Poty". *Nicolau*, Curitiba, 29 jun.1988.
- CASILLO, Regina. "Poty, o poeta do traço". Revista *Iátrico*, nº 22, Curitiba, jan.-mar., 2008.
- "COM a Palavra, o Sr. Poty". *O Estado do Paraná*, Curitiba, 11 nov. 1974.
- "CONTA o Brasil Apenas Meia Dúzia de Gravadores". *Diário da Noite*, São Paulo, 12 jul.1946.
- "CURITIBA e a Infância de Todos Nós". *O Estado do Paraná*. Curitiba, 15 mar.1978.
- "CURITIBA no Ano em que Poty Nasceu". Revista *Iátrico*, n.22, p.9. Publicação Científico-Cultural do Conselho Regional de Medicina do Paraná, Curitiba, 01 mar. 2008.
- "CURSO de Gravura". Revista *Habitat*, n.2, São Paulo, 01 mar.1951.
- "CURSO de Gravura no Museu de Arte de São Paulo". *Diário da Noite*, São Paulo, 04 abr. 1951.
- DA SILVA, Orlando. "Poty, o Artista Gráfico". *A Gazeta do Povo*, Curitiba, 10 mar.1983.
- "ENSINO". Revista *Habitat*, n.3, São Paulo, 1951.
- "A EUROPA Sob os Olhos de um Artista". *Gazeta do Povo*, Curitiba, 20 abr.1949.
- "EXPRESSIVOS trabalhos de um Jovem Artista que já Honra o Paraná". *Gazeta do Povo*, Curitiba, 12 nov.1942.
- "FOI Premiado um Grande Artista Paranaense". *Diário da Tarde*, Curitiba, 12 set.1949.
- FRAGUAS, Luciana. "Poty". *Jornal do Estado*, Curitiba, 17 mar. 1996.
- GARFUNKEL, Helena. "Nota à Margem". *Joaquim: Revista Mensal de Arte*, nº 10, mai. 1947.
- "A GERAÇÃO dos Vinte Anos na Ilha". *Joaquim: Revista Mensal de Arte*, nº 9, Curitiba, mar. 1947.

“GRAVURAS de Poty”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 mai.1949.

HOFFMANN, O. H. “Salão Ferroviário”. S.l., 1956.

LAZZAROTTO, Potyguara. “Apontamentos a Três por Quatro sobre Augusto Rodrigues”. *Joaquim: revista mensal de arte*, nº 3, Curitiba, jul. 1946.

_____. “Um Artista, um Amigo dos Artistas e um Bom Cidadão – Conversa com Arthur Kaufmann”. *Joaquim: revista mensal de arte*, nº 5, Curitiba, out. 1946.

_____. “Rouault, Van Gogh e os Novos”. *Joaquim: revista mensal de arte*, nº 9, Curitiba, mar. 1947.

_____. “História Contemporânea”. *Joaquim: Revista Mensal de Arte*, nº 10, mai. 1947.

_____. “Museu de Arte Moderna”. *Joaquim: Revista Mensal de Arte*, nº 12, Curitiba, ago. 1947.

_____. “Joaquim em Paris”. *Joaquim: Revista Mensal de Arte*, nº 13, Curitiba, set. 1947.

LEAL, Péricles. “Chegam os de 45”. *Revista da Semana*, n. 41, Rio de Janeiro, 09 out.1948.

LIMA, Raul de. “Gravuras e Ilustrações”. S.l. 1949.

LOPES, Adélia Maria. “Poty de Nós e Além dos Limites Físicos”. Adélia Maria Lopes. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 29 mai.1988.

MATTOS, Elisa. “Um documento da arte editorial”. Curitiba, 1988.

MENDES, Graciela U. “Poty Lazzarotto, das ilustrações aos grandes murais”. *Atlantica*, Curitiba, abr. 1989.

“MESA Redonda Debate Extensão da Obra de Poty Lazzarotto. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 10 jun.1988.

MILLARCH, Aramis. “Panorama - Poty & Cordisburgo”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 27 mar. 1974.

_____. “Poty, meu Compadre”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 29 mar.1974.

- _____. “Mundo Plástico”. Aramis Millarch. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 16 jun.1974.
- _____. “Poty/50 anos”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 26 jun.1974.
- _____. “Uma data: o MAC e Poty”. Aramis Millarch. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 29 jun. 1974.
- _____. “Quem já Estudou em Paris”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 17 set. 1974.
- _____. “O quem é quem da escultura popular”. Aramis Millarch. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 27 dez.1980.
- _____. “Desenhos de Poty para os meninos de Antonio”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 10 jan.1984.
- _____. “Revistas de Qualidade”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 24 jul.1984.
- _____. “Poty, o Capista do Grande Rosa”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 26 ago.1984.
- _____. “Palmério, autor dos confins”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 18 nov.1984.
- _____. “Agora, o painel de Poty no Curitibano”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 12 fev.1986.
- _____. “Amizade em cores de Scliar e Poty”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 16 out.1986.
- _____. “Um livro com aquilo que nosso Poty não escreveu”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 20 jan.1987.
- _____. “Aonde estão as gravuras que foram doadas ao MNG”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 08 mar.1988.
- _____. “As muitas faces da sensibilidade”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 22.05.1988.
- _____. “Poty o ilustrador, evento para 1988”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 22 mai.1988

- _____. "Luz e movimento em suas imagens". *O Estado do Paraná*, Curitiba, 26 mai.1988.
- _____. "Poty e Valério em busca da Curitiba dos outros tempos". *O Estado do Paraná*, Curitiba, 10 jan.1990.
- _____. "O Vagão do Armistício nos trilhos da memória". *O Estado do Paraná*, Curitiba, 06 fev.1990.
- _____. "Poty vai à Suíça para mostrar seus desenhos". *O Estado do Paraná*, Curitiba, 19 ago.1990.
- _____. "Mesmo com a crise há ainda livros de arte". *O Estado do Paraná*, Curitiba, 05 jan. 1991.
- _____. "Os 60 anos da José Olympio". *O Estado do Paraná*, Curitiba, 15 jan. 1992.
- MILLIET, Sergio. "Artistas do Paraná". *A Gazeta*, Curitiba, 19 fev.1948.
- NÉSPOLI, Beth. "Poty, O Ilustrador dos Maiores Clássicos da Literatura". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 mai.1998.
- NETO, Miguel Sanchez."O Desenhista da Literatura". *Revista Bravo*, ano 1, n.9. jul. 1998.
- PANIAGO, Paulo. "A Hora e a Vez dos Loucos por Arte". *Jornal de Brasília*, Brasília, 07 set. 1997.
- PILOTO, Erasmo. "Poty e a Prata da Casa". *Joaquim*, Curitiba, n.1, p.7. mai.1946.
- "POTY, as Imagens e a Cidade". *O Estado do Paraná*, Curitiba, 14 mar. 1975.
- "POTY e São Lucas". *Revista Iátrico*, n.22, p.32. Publicação Científico-Cultural do Conselho Regional de Medicina do Paraná, Curitiba, 01 mar. 2008.
- "POTY em Paris". *Democracia*, Rio de Janeiro, 17 nov.1946.
- "POTY, o Poeta do Traço". *Revista Iátrico*, n.22, p.13. Publicação Científico-Cultural do Conselho Regional de Medicina do Paraná, Curitiba, 01 mar. 2008.
- "POTY seguiu para a França". *Joaquim: Revista Mensal de Arte*, nº 6, Curitiba, nov. 1946.

- "POTY, uma das Grandes Esperanças da Arte Paranaense". *Diário da Tarde*, Curitiba, 26 fev.1942.
- "A PROPÓSITO de Poty, o Ilustrador". *O Estado do Paraná*, Curitiba, 26 jun.1988.
- SILVA, Quirino da. "Pontas Secas e Monotipias". São Paulo, 02 jul.1946.
- "SOCIEDADE Brasileira de Artes Gráficas". Curitiba, 23 jul.1946.
- TREVISAN, Dalton. "Poty em Paris: Entrevista por Dalton Trevisan". *Joaquim: Revista Mensal de Arte*, nº 17, Curitiba, mar. 1948.
- TUAN. "Poty e a Glória de sua Carreira". *Gazeta do Povo*, Curitiba, 1950.
- "UM DESTACADO Artista Paranaense". *Gazeta do Povo*, Curitiba, 25 fev.1944.
- "UM JOVEM Artista Paranaense que Triunfa no Rio. Napoleão Potyguara Lazzarotto Figura no Salão deste Ano". *Gazeta do Povo*, Curitiba, 06 ago.1942.
- "UM PARANAENSE Distinguido com uma Bolsa de Estudos do Governo Francês". *Diário da Tarde*, Curitiba, 12 out.1946.
- VIARO, Guido. "De Como Não Ensinar Pintura". *Joaquim: Revista Mensal de Arte*, nº 7, Curitiba, dez. 1946.
- "WAGÃO do Armistício". *O Jornal*, Curitiba, 05 mar.1950.
- WEISS, Ana. "Mostra revela o processo criativo de Poty". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 jun. 1998.

CATÁLOGOS

50 anos de Casa-Grande & Senzala: exposição itinerante. Recife: Fundaj, 1983.

Acervo Banestado: arte paranasense revisitada. Curitiba: Sistema Estadual de Museus, 2002.

Acervo Gravura: Doações Recentes – 1982/1984. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1984.

Acervo do Museu de Arte da UFPR. Curitiba: UFPR, 2002.

Arte Moderna. Prefeitura de Belo Horizonte, Edifício Mariana, 03 – 31 mai. 1944.

Arte Paranaense: movimento de renovação. Curitiba: Conjunto Cultural da Caixa, 1998.

Cocaco: 30 anos. Curitiba: 23 nov. – 30 dez. 1989.

Clube dos Glifófilos. S.l., 1949.

Curitiba: Memória e Patrimônio. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 19.12.1987.

Exposição Acervo Badep. Curitiba: Sistema Estadual de Museus, 2000.

Exposição de Artista Brasileiros. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, abr. 1952.

Exposição de Gravuras. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, Ministério da Educação e Cultura, out. 1953.

Exposição de Gravuras. Recife, Escolinha de Arte do Recife, Departamento de Documentação e Cultura, Prefeitura Municipal do Recife, fev. 1954.

Grabados Brasileños. Montevideo, Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, set. 1957.

Graveurs Brésiliens. Genebra, Musée Rath, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2 – 26 set. 1954.

A Gravura Brasileira no Século XX. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, jul. 1973.

Gravuras Poty Lazzarotto. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 26 set. – 22 nov. 2009.

O Artista Ilustrador e Ilustradores Paranaenses: uma experiência de leitura e interpretação de imagens. Curitiba: Secretaria de Estado da Educação, s.d.

Os Colecionadores - Guita e José Mindlin: Matrizes e Gravuras. São Paulo: Centro Cultural Fiesp, 1998.

Contrastes – 3 artistes du Paraná à Rouen. Rouen, Foire Internationale de Rouen, 1998.

Os Dissidentes – Ciclo de Exposições Sobre Artes no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, dez. 1986.

Os Ilustradores de Jorge Amado. Salvador: Casa de Jorge Amado, 1988.

A Moderna Gravura Brasileira. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1974.

Mostra da Gravura Brasileira. São Paulo, Fundação Bienal, nov.-dez. 1974.

I Mostra de Gravura da Cidade de Curitiba. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1978.

III Mostra de Gravura da Cidade de Curitiba. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1980.

VIII Mostra de Gravura da Cidade de Curitiba. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1988.

O Olhar Modernista de JK. Brasília, Palácio Itamaraty, 10 nov. 12 dez. 2004.

Poty. Curitiba, 07.1957.

Poty. Curitiba: Centro Cultural Lume, 25 set.1974.

Poty, 40 anos de trabalho. Curitiba: Solar do Barão, 10 mar.1983.

Poty 82. Salvador: Núcleo de Artes do Desembanco, 29 nov.1982.

Poty 88 ilustrador. São Paulo: Museu Lasar Segall, 06 abr. – 04 jul. 1988.

Poty: Desenho e Gravura. Curitiba: Galeria de Arte Poupança Banestado, 19 jun. – 22 jul.1984.

Poty. Desenho e Madeira Gravada. Curitiba, Sala Miguel Bakun, 04 mai. – 08 jun. 1997.

Poty e o Livro. Curitiba: Museu de Arte do Paraná, 1997.

Poty Essencial. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 14 mai. -13 jun. 1999.

Poty Lazzarotto. Curitiba: Museu Metropolitano de Curitiba, 08.mar.-17 abr. 1994.

Reflexão dos Anos 80. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 09 out. – 10 nov, 1991.

Seis Gravadores Expressionistas do Brasil. São Paulo, Museu Lasar Segall, 28 out. -19 dez. 1982.

REVISTAS

ENBA - Revista do Diretório Acadêmico da “Escola Nacional de Belas Artes”. Rio de Janeiro, n. 1, ago. – set. 1942

Habitat: revista das artes no Brasil. São Paulo, decênios de 1950 e 1960

Joaquim: Revista Mensal de Arte. Curitiba, decênio de 1940.

Revista Acadêmica. Rio de Janeiro, decênio de 1940

Revista do Brasil. Rio de Janeiro, decênios de 1940-1980

Revista da Semana. Rio de Janeiro, decênio de 1940.

Vozes: revista de cultura. Petrópolis, decênios de 1950-1960

ACERVOS CONSULTADOS

Acervo Livraria José Olympio Editora da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro

Acervo Poty Lazzarotto, Curitiba

Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo

Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Casa da Memória, Curitiba

Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Curitiba

Centro de Documentação e Referência do Instituto Itaú Cultural, São Paulo

BIBLIOGRAFIA SOBRE JOÃO GUIMARÃES ROSA

LIVROS

- BENEDETTI, Nildo Máximo. *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008. (Tese de Doutorado)
- BIZZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa - correspondência com seu tradutor italiano*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- BOLLE, Willi. *Fórmula e Fábula. Guimarães Rosa - "Artigo de Exportação"*. São Paulo: Perspectiva, 1973. pp. 11-63.
- CAMPOS, Augusto. "Um lance de "Dês" do Grande Sertão". In: COUTINHO, E. F. (org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. pp. 321-349.
- CAMPOS, Haroldo. "A Linguagem do Iauaretê". In: *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. pp. 57-65.
- CANNABRAVA, Euryalo. "Guimarães Rosa e a Linguagem Literária". In: COUTINHO, E. F. (org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. pp. 264-270.
- CANDIDO, Antonio. "Jagunços Mineiros: de Claudio a Guimarães Rosa". In: *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002. pp.147-179.
- _____. "No Grande Sertão". In: *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002. pp.190-192.
- _____. "O Homem dos Avessos". In: *Tese e Antítese*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2002. pp. 121-139.
- _____. "Sagarana". In: *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002. pp.183-189.
- COELHO, Nelly Novaes. "Guimarães Rosa e o 'Homo Ludens'". In: COUTINHO, E. F. (org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. pp. 256-263.

- COUTINHO, Eduardo F. “Guimarães Rosa e o Processo de Revitalização da Linguagem”. In: COUTINHO, E. F. (org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. pp. 202-234.
- DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.
- FANTINI, Marli. (org.). *A Poética Migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As Formas do Falso - um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- GARBUGLIO, José Carlos. *Rosa em 2 Tempos*. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.
- _____. *A saga do Rosa: a gênese de uma obra*. In: *A Poética Migrante de Guimarães Rosa*. FANTINI, M. (org.). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008. pp. 264-287.
- HANSEN, João Adolfo. *o O - A Ficção da Literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Editora Hedra, 2000.
- _____. *Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa*. In: *Veredas no Sertão Rosiano*. Secchin, A. C. [et. al.]. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. pp. 29-49.
- LINS, Álvaro. “Uma grande estréia”. In: *Sagarana*. 25ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982.
- LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, E. F. (org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- MARQUES, Oswaldino. *Canto e Plumagem das Palavras*. In: *A Seta e o Alvo: análise estrutural de textos e crítica literária*. Rio de Janeiro: MEC - Instituto Nacional do Livro, 1957.
- MEYER-CLASON, Curt. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG, Editora da UFMG, 2003.

- NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- PRADO JR, Bento. "O Destino Decifrado". In: *Alguns Ensaaios*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas do Grande Sertão*. In: *Augusto dos Anjos e Outros Ensaaios*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959. pp. 153-241.
- RONCARI, Luiz. D. A. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1958.
- _____. *Sagarana*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978.
- VÁRIOS, *Em Memória de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

PERIÓDICOS

- BARBOSA, Francisco de Assis. "Sagarana". *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 29.04.1946.
- BORBA, José César. "Historias de Itaguara e Cordisburgo", s.l, 19.05.1946.
- BRAGA, Rubem. "Corpo de Baile". Rio de Janeiro, 03.03.1956.
- BURNETT, Lago. "Sagarana em sexta edição / Literatura. Ilustração Poty". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11.03.1964.
- "COLEÇÃO Sagarana" / Literária. *A Gazeta*, Rio de Janeiro, 11.04.1964.
- CAMPOS, Geir. "Quatro Cantos: Sagarana". Rio de Janeiro, 11.02.1956.
- CONDÉ, José. "Sagarana": Recorde / Escritores e livros". Rio de Janeiro, 01.06.1958.
- COSTA, Dante. "Cultura e Vida Popular: "Corpo de Baile"". Rio de Janeiro, 13.05.1956.
- SCOREL, Lauro. "Nasce um escritor". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28.04.1946.
- FILHO, Adonias. "Corpo de Baile": um equívoco literário". Rio de Janeiro, 06.1956.
- FRANÇA, J. L. de Villeroy. "Rosarana". Rio de Janeiro, 07.09.1958.

FUSCO, Rosario. “Entre a perfeição e a pândega”. *A Vanguarda*, Rio de Janeiro, 26.06.1946.

GRIECO, Agripino. “Sagarana”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16.04.1946.

GROIA, Paulino. “Corpo de Baile (sete novelas)”. Rio de Janeiro, 22.07.1956.

“GUIMARÃES: nova edição de Sagarana”. *Diario de Sao Paulo*, São Paulo, 29.03.1964.

“HOJE nas letras: O primeiro editor de "Sagarana". Rio de Janeiro, 10.04.1956.

LEITE, Octávio Dias. “Sagarana - 7a. edição / Capas e contra-capas”. Minas Gerais, 02.09.1966.

“LIVROS: "Corpo de Baile" uma revolução estilística”. *Visão*, Rio de Janeiro, 30.03.1956.

MAIA, Jorge. “Sagarana”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 02.06.1946.

MILLIET, Sergio. “Sagarana”. *Diario de Noticias*, Rio de Janeiro, 19.05.1946.

_____. “Diário crítico: Leituras avulsas”. *Diário de Noticias*, Rio de Janeiro, 21.06.1946.

_____. “Sagarana”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22.12.1951.

M. L. R. “Livros Novos”. *Estado de Minas Gerais*, 05.04.1956.

MONTENEGRO, Olívio. “Corpo de Baile”. *Jornal do Commercio*, Pernambuco, 19.08.1956.

MORAES, Santos. "Sagarana" / Gazetilha literária. *Jornal do Comércio*, 18.03.1964.

“NOVA edição de "Sagarana", de Guimarães Rosa”. Rio de Janeiro, 28.04.1956.

OLIVEIRA, Franklin de Oliveira. Letras e Artes. Rio de Janeiro, 08.07.1951.

_____. “João Guimarães Rosa - Sagarana - novelas - 5a. edição, retocada, forma definitiva - Capa e Ilustração de Poti - Livraria José Olympio Editora, Rio 1958 / Livros na mesa”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25.10.1958.

PONTES, Eloy. “Sagarana”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10.06.1946.

“PRANCHETA : Corpo de Baile. Apresentação do Ilustrador”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 02.04.1956.

“PROGRAMA editorial da Livraria José Olympio para 1958 (continuação) / No mundo dos livros”. *O Diário*, Minas Gerais, 27.05.1958.

REGO, José Lins do. “Sagarana”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 26.04.1946.

_____. “Homens, coisas e letras: Sagarana”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23.12.1951.

_____. “Corpo de Baile”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29.02.1956.

RÓNAI, Paulo. “A Arte de Contar em ‘Sagarana’”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14.05.1946.

“SAGARANA em Festa”. Papel & tinta & livros. Rio de Janeiro, 01.01.1956.

“SAGARANA” / Livros da semana”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31.05.1958.

“SAGARANA - Guimarães Rosa / Livros. Cinema. Ilustração”. Rio de Janeiro. *A Turbina*. Revista Mensal editada pelo Departamento de Relações Públicas da Rio Light S. A., 09.10.1962.

“SAGARANA, de João Guimarães Rosa, brochura de 365 págs, capa e ilustração de Poty, volume 1 da "Coleção Sagarana", 6a edição da "José Olympio". Contos. Ilustração de Poty na 7a. edição”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29.03.1964.

SCHMIDT, Augusto Frederico. “Sagarana”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04.05.1946.

VITA, Luís Washington. “Sagarana”. *Jornal de São Paulo*. São Paulo, 26.05.1946.

“UM ‘TRAILER’ de Sagarana”. *Correio da Manhã*, - Livros da semana – Rio de Janeiro, 11.04.1964.

CARTAS

João Guimarães Rosa para Daniel Pereira. Rio de Janeiro s.d.

Alceu Amoroso Lima para João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro, 23 abr.1946.

Paulo Rónai para João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro, 02 mai. 1946.

Álvaro Lins para João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro 07 set.1949.

João Guimarães Rosa para João Batista. 26 ago. 1961.

João Guimarães Rosa para Mary Lou Daniel. 03 jan. 1964.

Luís Jardim para João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro 10 mar.1967.

ACERVOS CONSULTADOS

Arquivo João Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo

Acervo Livraria José Olympio Editora da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro

BIBLIOGRAFIA GERAL

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1986.

CANDIDO, Antonio. *A Educação Pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CANDIDO, A. CASTELLO, J. A. *Presença da Literatura Brasileira: Modernismo*. São Paulo: Difel, 1975.

CAPELATO, Maria H. “O Estado Novo: o Que Trouxe de Novo?”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia A. N. (Orgs.). *O Brasil Republicano: o Tempo do Liberalismo Excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Vol. 2 Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, pp. 110-142.

COSTELLA, Antonio F. *Introdução à Gravura e à sua História*. Campos de Jordão, SP: Editora Mantiqueira, 2006.

- DAIBERT, Arlindo. *Caderno de Escritos*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1995.
- _____. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- DA SILVA, Orlando. *A Arte Maior da Gravura*. São Paulo: Spade, 1976.
- DURAND, José C. *Arte, Privilégio e Distinção: Artes Plásticas, Arquitetura e Classe Dirigente no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- FERRAZ, Geraldo. *Depois de Tudo: Memórias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Secretaria Municipl de Cultura, 1983.
- _____. *Retrospectiva: Figuras, Raízes e Problemas da Arte Contemporânea*, São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra: Introdução à Bibliologia Brasileira - A Imagem Gravada*. São Paulo: Edusp, 1994.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. 7ª ed.. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996.
- FUMAROLI, Marc. “Sur le Seuil des Livres: Les Frontispices Gravés des Traités d'Éloquence” (1594-1641). In: *L'École du Silence: Les Sentiments des Images au XVIème Siècle*. Paris: Flammarion, 1995.
- GONÇALVES, A. J. *Laokoon Revisitado*. São Paulo: Edusp, 1994.
- KAENEL, P. *Le Métier d'Illustrateur*. Genève: Droz, 2004.
- KNYCHALA, C. H. “O Livro Ilustrado Brasileiro”. In: *O Livro Ilustrado Brasileiro*. Haia: Rijksmuseum Meermanno-Westreemanno, Museu do Livro, 1991.
- KOSSOVITCH, Leon & LAUDANNA, Mayra. *Gravura: Arte Brasileira do Século XX*. São Paulo: Cosac Naify/Itaú Cultural, 2000.
- KRIS, E. & KURZ, O. *L'Image de l'Artiste: Légende, Mythe et Magie*. Paris: Rivage, 1987.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

- LAUDANNA, Mayra (org.). *Goeldi e seu Tempo*. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1995.
- LEITE, J. R. T. *A Gravura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1966.
- MARTINS, Luiz. *Um Bom Sujeito: Memórias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983.
- MELLO, Celina M. M. *A Literatura Francesa e a Pintura: Ensaios Críticos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Faculdade de Letras-UFRJ, 2004.
- MELO E SOUZA, G. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- MONEGAL, Antonio (org.). *Literatura y Pintura*. Madrid: Arco/Libros, 2000.
- MONTEIRO, Maria Isabel Oswald. *Carlos Oswald (1882-1971): Pintor da Luz e dos Reflexos*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2000.
- OSWALD, Carlos. *Como me Tornei Pintor*. Belo Horizonte: Vozes, 1957.
- PAES, José Paulo. *Gregos e Baianos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- PANOFSKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. 1ª ed. 2 vols. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.
- _____. *Grande sertão: Veredas*. 1ª ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1956.
- _____. *Grande sertão: Veredas*. 2ª ed. (texto definitivo) Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1958.
- _____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1964.
- _____. *Sagarana*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.
- _____. *Sagarana*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1958.

_____. *Sagarana*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

_____. *Sagarana*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978.

_____. *Sagarana*. 25ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. *Oswaldo Goeldi: Iluminação, Ilustração*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SCARINCI, Carlos. *A Gravura no Rio Grande do Sul, 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: De Getúlio a Castelo*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987.

ÚTEZA, Francis. *JGR: Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: Edusp, 1994.

VENTURI, Lionello. *Para Compreender a Pintura: de Giotto a Chagall*. Lisboa: Estudio Cor, 1972.

TESES, DISSERTAÇÕES E ARTIGOS ACADÊMICOS

ABRAMO, Radhá. "Renina Katz e sua Arte". *Revista de Estudos Avançados* 17 (49): 287-302, 2003.

BAHLS, Aparecida V. S. *A Busca de Valores Identitários: a memória histórica paranaense*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

BUCHMANN, Luciano P. *Reprodução da ideologia dominante em aulas de artes de Curitiba: a influência dos painéis de Poty Lazzarotto*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2007.

BUENO, Luciana E. B. *O Paranismo e Artes Visuais*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

- CAMARGO, Geraldo L. V. *Paranismo: Arte, Ideologia e Relações Sociais no Paraná, 1853 – 1953*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.
- CLÜVER, Claus. “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos”. In: *Literatura e Sociedade - Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, nº II, São Paulo, 1997.
- COVIZZI, Lenira Marques. “Grande Sertão: Veredas, no Brasil, em Dias de Época”. In: Duarte, Lélia P. (org.). *Veredas de Rosa II. Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, PUC Minas, CEPUSC, 2003.
- DELANNOY, Pierre-Alban. “L’Image dans le Livre de Lecture”. *Persée Scientific Journals*. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_05888018_1981_num_33_1_1500
- EL BANAT, Ana K. *A imagem gravada e o livro: as publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, aproximações às poéticas brasileiras entre os anos de 40 e 60*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1996.
- FERNANDES, Ana Candida F. A. *Artistas plásticos no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 1956-1967*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.
- FONTANA, Carla Fernanda. *O Trabalho de Poty Lazzarotto como Ilustrador*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.
- FUMAROLI, Marc. “Des ‘Vies’ à la Biographie”. *Diogène, Revue Internationale des Sciences Humaines*, nº 139, juil. – sept.. Paris, 1987, pp. 3-31.
- GONÇALVES, A. J. “Relações Homológicas entre Literatura e Artes Plásticas”. In: *Literatura e Sociedade - Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, n II, São Paulo, 1997.
- GUIMARÃES, Julio Castañon. “Alguns Trajetos: Texto e Imagem em Arlindo Daibert”. In: DAIBERT, A. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

- GULLAR, F. "Debate Sobre a Gravura". *Suplemento Dominical, Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, dez. 1957 - mar. 1958.
- HANSEN, João Adolfo. "A imaginação do Paradoxo". In: *Floema - Caderno de Teoria e História Literária*. Ano II, n. 3, jan./jun. 2006. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2007. pp. 103-108.
- _____. "O sertão de Rosa: uma ficção da linguagem". In: *Anais do Seminário Guimarães Rosa: Governo de Minas Gerais*. SEBRAE MG, 2006. pp. 55-57.
- KAENEL, Philippe. "Les plus Illustre des Illutrateurs... Le cas Gustave Doré (1832-1883)". *Persée Scientifc Journals*. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_03355322_1987_num_66_1_2_359.
- _____. "Autour de J. J. Grandville: Les Conditions de Productions Socio-Profissionais du Livre Illustré 'Romantique'". *Persée Scientifc Journals*. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_00488593_1984_num_1_4_43_5445.
- LAUDANNA, Mayra. "Técnicas Tipográficas". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*, SP, 30: 95-116, 1989.
- LOURENÇO, S. R. *Poty: o Artesão das Aetrópolis. A trajetória de um Viajante moderno*. Universidade Federal do Paraná, 2001.(Dissertação de Mestrado)
- MARQUES, Ana Martins. "Travessia de Linguagens: Imagem e Escrita em G.S.V., de Arlindo Daibert". In: Duarte, Lélia P. (org.). *Veredas de Rosa II. Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, PUC Minas, CEPUSC, 2003.
- MOLINO, Denis Donizeti Bruza. *Interpretação e Ilustração: Obra Gráfica e Reflexão Artística de Odilon Redon*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

- MONTEIRO, Gisela Pinheiro. *Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil – Acervo Digital*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008.
- NETO, Miguel S. *A Reinvenção da Província: a Revista Joaquim e o Espaço de Estréia de Dalton Trevisan*. Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1998.
- OLIVEIRA, Luiz C. S. *Joaquim Contra o Paranismo*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2005.
- PEREIRA, Nilce M. *Traduzindo com Imagens: a imagem como reescritura, a ilustração como tradução*. Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- PLANCHE-TOURON, Marie-Claire. “De l’Usage de la Lettre dans la Gravure d’Illustration”. In: *Textimage: Revue d’Étude du Dialogue Texte-Image*. Disponível em: http://www.revue-textimage.com/01_en_marge/planche-touron1.htm.
- QUERUBINI, Wanderleia Pinheiro. *Ficção e Linguagem nos contos "São Marcos" e "A hora e vez de Augusto Matraga"*. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, 2009. (Dissertação de Mestrado).
- SCHNAIDERMAN, B. “Osvaldo Goeldi e Dostoiévski: um Caso de Tradução Intersemiótica”. In: *Revista da USP*, n. 32, pp. 166-169, dez.-jan. 1996-1997.

ANEXOS

Capítulo 1 – A Recepção Crítica das Primeiras Obras de Guimarães Rosa

Anexo 1 – Francisco de Assis Barbosa. “Sagarana”. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 29.04.1946.

Anexo 2 – José César Borba. “Histórias de Itaguara e Cordisburgo”. *S.I.* 19.05.1946.

Anexo 8 – João Guimarães Rosa. “Com o vaqueiro Mariano”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26.10.1947.

Anexo 9 – “Corpo de Baile, uma revolução estilística”. *Visão*, Rio de Janeiro, 30.03.1956.

Anexo 10 – Agripino Grieco. “Sagarana”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26.04.1946.

Anexo 11 – Augusto Frederico Schmidt. “Sagarana”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04.05.1946.

Capítulo 2 – A Recepção Crítica da Obra de Poty Lazzarotto

Anexo 1 - “Poty, uma das grandes esperanças da arte paranaense”, *Diário da Tarde*, Curitiba, 26.02.1942.

Anexo 2 - “O Vagão do Armistício”, *O Jornal*, Curitiba, 05.03.1950.

Anexo 7 – “Poty Lazzarotto”. Museu Metropolitano de Curitiba, Sala Célia Neves Lazzarotto, 08 mar. a 17 abr. 1994.

NAPOLEON POTYGUARA LAZZAROTTO

A imensa produção artística de Poty, que o classifica como um dos mais prolíferos artistas nacionais, também o consagra como gravador, muralista, desenhista e ilustrador. O artista transita com facilidade por estas diferentes expressões do universo das artes plásticas, sempre revelando pleno domínio e total conhecimento sobre o mesmo. Na verdade, Poty é mestre em cada modalidade artística a que se dedica.

Nascido em 29 de março de 1924 na cidade de Curitiba/ PR, Poty teve o primeiro incentivador na figura de seu pai Isaac, na época um ferroviário aposentado e um eterno curioso dos conhecimentos gerais. Sua mãe, D^a Júlia Tortato Lazzarotto, também descendente de italianos, para ajudar no orçamento doméstico servia, a partir de 1937, nos fundos de casa, o melhor risoto da cidade. O nome do restaurante? Vagão do Armistício: local frequentado pela intelectualidade paranaense e onde o interventor Manoel Ribas reconhece o talento do jovem Poty, concedendo-lhe uma bolsa de estudos no Rio de Janeiro. Interessado pelo cinema e leitor ávido de revistas e livros - preferências que até hoje ele cultiva - Poty neles procurava sua inspiração e já desenhava aos cinco anos de idade. Mais

Anexo 8 - “Um paranaense distinguido com uma bolsa de estudos do governo Francês”. *Diário da Tarde*. Curitiba, 12.10.1946.

Anexo 9 – “Poty seguiu para a França”. *Joaquim*, nº 6. Curitiba, nov. 1946, p. 13.

QUEM JÁ ESTUDOU EM PARIS

Em 29 anos de atuação no Paraná o programa de Cooperação Técnica Francesa já possibilitou que mais de 170 paranaenses - ou pessoas aqui radicadas - estagiassem na França nos mais diferentes setores, aprimorando-se profissionalmente e, na maioria das vezes, voltando com alto know how - do que é uma prova os altos cargos que muitos dos ex-bolsistas ocupam atualmente. Mantido através da contribuição dos empresários franceses, o programa de Cooperação Técnica sempre foi orientado no Paraná pela Associação de Cultura Franco-Brasileira, mais especificamente por madame Helene Garfunkel, diretora-geral da entidade e que tem se empenhado para tornar realidade o sonho de centenas de jovens: estudar na França. xxx O artista Napoleão Potiguara Lazarotto, 50 anos, foi o primeiro paranaense a receber uma bolsa de estudos: em 1945, foi a Paris, onde, no ano seguinte, chegara o segundo bolsista enviado por madame Helene: Wilson Martins, crítico literário, professor universitário, há 10 anos residindo em Nova York. Houve um intervalo de 3 anos e só em 1950 seguiu a terceira bolsista: a professora Jamile Cury. No ano seguinte a bibliotecária Tereza Lacerda recebia uma bolsa e em 1952 seguia o advogado Carlos Godo Rocha. Nova interrupção até 1955, quando foi o engenheiro Isaac Milder (1928-1974). A partir de 1958 cresceram as bolsas: naquele ano foram 3 engenheiros e um médico, em 1959 eram 6 os que viajavam - entre os quais o engenheiro Pedro Viriato Parigot de Souza (1916-1973). Nos 29 anos de desenvolvimento do programa o de 1967 foi o mais pródigo para os paranaenses: nada menos que 19 puderam viajar para Paris. Em 1968 as bolsas caíram para 12, em 1969 subiram para 17, em 1970 caíram novamente para 15, em 1971 para 9, e em 1972 subiram para 11 e no ano passado apenas 5 destinaram-se no Paraná. Este ano, cinco engenheiros já receberam suas bolsas e se encontram em Paris: Júlio Cesar Stenghel Rispoli, Ladislau Dobrowoski, Luiz Roberto Dantas Bruel, Roberto Flávio Taddei e Ruy Leite de Carvalho. Aviso aos interessados: nos últimos anos, 90% das bolsas tem sido concedidas a engenheiros, médicos, sociólogos e químicos.

Aramis Millarch
Estado do Paraná
Almaque
17.09.1974

FONTE: <http://www.millarch.org/artigo/quem-ja-estudou-em-paris>

«Afirmo a profissionalidade da Escola e a importância de estar presente a todos os alunos e a todos os professores, a fim de assegurar a qualidade da formação, a equidade e a inclusão social, bem como a formação de cidadãos críticos e participativos, capazes de enfrentar os desafios da sociedade contemporânea e de contribuir para o desenvolvimento sustentável do país».

[illegible]

Porque, durante todos os anos de sua formação parapsíquica, não tiveram entre presenças tão íntimas a de repressor, na maneira mais purificada com a fotografia, não e gases (por isso, compostos em poucos gases, com material infusível e antigo). Nenhum nome ou símbolo a fazer símbolos mais íntimos em completamente mais pessoais e se algum nome que, alguns vez, mesmo confundindo, não são próprios, com um desengano e na repressão dos reflexos. Daí o conflito constante e invariável entre as mais distantes entre as almas e a escola; conflito que termina quase sempre em a abundância das almas.

[illegible]

Mas talvez os melhores, com a esportividade que possuem, tenham razão. Talvez a melhor maneira seja esse mesmo: o de reproduzir Vovoz de Mulo e suas filhas, uma em 14, nas melhores, nas melhores, copas de leite e bicos de papagaio...

Anexo 12 – Percy Deane, “Arte clássica e moderna contra o academismo”, Revista da *ENBA*, nº 1. Rio de Janeiro, ago.-set. 1942.

Anexo 13 – “Sociedade Brasileira de Artes Gráficas”. Curitiba, 23.07.1946.

Anexo 14 - Péricles Leal, “Chegam os de 45”. *Revista da Semana*, nº 41. Rio de Janeiro, 09.10.1948.

E, em 1946, novo prêmio conquistou o jovem artista paranaense. Distinguido pelo Governo da França, lá se foi para Paris. E é com o seu eterno sorriso que nos diz:

— Em Paris não tive quase tempo para pintar. Ah, Paris, meu amigo! Passava os dias todos nos museus, nas galerias infindáveis, vendo exposições de artistas de todo o mundo, entrando em contacto com a gente francesa, conversando, discutindo, procurando aprender o mais que podia no pequeno espaço de tempo de que dispunha. Foi mais um período de observação, não posso dizer de estudos propriamente. Observação, sim.

De regresso, Poty liderou o movimento dos «vinte anos na ilha», do Paraná, a cujas magníficas consequências já tivemos oportunidade de nos referir nestas notas.

Anexo 15 – Catálogo da exposição *Peintres Français d'Aujourd'hui*. São Paulo, Galeria Prestes Maia, 1945.

Anexo 16 – Escola Livre de Artes Plásticas, São Paulo. Panfleto de Divulgação, 1949.

escolalivredeartesplásticas

ESCOLA LIVRE DE ARTES PLÁSTICAS

OBJETIVO — Fundada na cidade de São Paulo, em Abril de 1949, por um grupo de artistas e graças ao apoio prestado pelo MUSEU DE ARTE MODERNA, é a "Escola Livre de Artes Plásticas" uma instituição que se destina a orientar as vocações artísticas, dentro de um ambiente de trabalho e de intimidade com os meios materiais de expressão.

PROGRAMA — Orientar as vocações artísticas, constitui, sem dúvida, empresa delicada e de suma relevância. Dar os meios para que o artista escolha a forma de expressão, eis a norma traçada após as experiências modernas neste setor pedagógico. A plena compreensão desse princípio fundamental renovou o caráter tradicional de escola de arte, pois que adota como ponto de partida o conceito de arte como atividade criadora. Assim sendo, não pode ela ser "ensinada", no sentido usual da palavra. O principal propósito da Escola é, pois, estabelecer estreito contato entre a vocação artística do indivíduo e os meios materiais de expressão, proporcionando-lhe a indispensável formação cultural, a fim de que se capacite das possibilidades desses materiais e tenha o caminho aberto à livre expansão da personalidade. Para atingir esse objetivo, a Escola adota como diretriz o mínimo de verbalismo e pretende com o máximo de trabalho fortalecer a personalidade de seus alunos, o senso de responsabilidade e de reflexão diante dos problemas artísticos.

PLANO DOS CURSOS — Considerando a importância

CURSOS EM FUNCIONAMENTO

Gravura — A Escola já ultimou a organização de um curso de Gravura, em várias classes e a cargo de diferentes professores. Os alunos nesse curso terão a oportunidade de realizar trabalhos de água-forte, ponta-seca, xilografia, monotipia, litogravura, linóleo, etc. As aulas de gravura serão dadas no período da manhã ou no período noturno. A primeira dessas classes terá a duração de três meses e estará a cargo do ilustrador e gravador Poty.

Curso de Gravura

A prática da gravura entre nós dependeu depois de muito tempo da ação isolada de alguns artistas e um ou outro curso ocasional. Assim Carlos Osvold manteve com sacrifício, durante quase trinta anos, uma prensa tranqueada aos possíveis interessados no Liceu de Artes e Ofícios, e ministrou lições de gravação em talho-dorcs à maioria dos jovens que praticam esse gênero, enquanto que na gravura em madeira, Goeldi e Abramo defenderam suas posições, com não menores dificuldades. De uns dez anos para cá, porém, os gravadores deixaram de ser meros franco-atiradores na arte nacional e a estampa ocupou seu lugar com mais frequência ao lado do quadro a óleo nos salões. De qualquer modo, a compreensão da estampa, formação do espírito de colecionador, afirmou-se tão importante para a gravura quanto o aprendizado por parte dos artistas. O curso de gravura do Museu de Arte, com trinta alunos, a primeira escola regular de gravura do Brasil, procura interessar nos processos de gravura, mesmo indiretamente, um número muito maior de pessoas, publicando alguns de estampas originais de aquisição fácil; apesar da repetição de provas, o primeiro passo é fazer ver ao público a diferença entre a estampa original, gravada e impressa pelo artista, e a reprodução mecânica. E é que o Museu se propõe, partindo do curso ora em funcionamento,

Anexo 18 – Curso de Gravura do Museu de Arte de São Paulo. Panfleto de divulgação, 1950.

O MENINO DO CAJURU

Napoleon Potyguara Lazzarotto tem o nome de dois heróis, um corso, outro índio e o sobrenome de uma das mais conhecidas famílias de imigrantes Italianos radicados no Paraná. Filho de seu Isaac, chefe de trem e de Dona Julia nasce no dia 29 de março de 1904 num bairro em que passavam os trilhos da R.V.P.S.C. cheio de uma poesia sofridora, com trens despejando na fumaça seu cheiro caseiro, capricinhos de polaca, bicicletas, bondes — habitado por gente simpies, sofridora e laboriosa ou tipos felicitosos como o Curaguá e o Boa Morte. Tudo isto constituiria sua experiência vivencial da infância e adolescência que imortalizaria em seus desenhos. Daí ser carinhosamente chamado o “Menino do Cajuru”.

Desenhando desde os 3 anos de idade tem em seu pai que também era “fundidor artístico” seu primeiro mestre, amigo e incentivador. Curso o primário no Grupo Conselheiro Zaccarias, onde sua professora dona Alda Vilanova Artigas compreendendo seu talento precoce chega a procurar seus pais para aconselhá-los. Em seguida Poty passa a frequentar o Colégio Estadual do Paraná onde em 41 conclui o Curso secundário. Neste meio tempo aproveita para ganhar uns trocadinhos distribuindo pelo bairro jornais e revistas de histórias em quadrinhos. Apaixonado pela leitura do Suplemento Juvenil e Gibi, pode-se dizer que naquela época seus professores de desenho foram Alex Raymond, Hal Foster e Al Cap que o influenciaram a tal ponto que aos 18 anos publica no Diário da Tarde as suas próprias histórias em quadrinho.

O VAGÃO DO ARMISTÍCIO

— Outra grande influência em sua vida futura seria o Vagão do Armistício, restaurante martido por seus pais e cujas origens remontam aos idos tempos em que um Grupo de Oficiais da Substituição ia aos sábados à casa de seu Isaac — que ficava além do trilho do Capanema — para saborear a boa comida Italiana de Dona Julia, ao ar livre, à sombra de um charão. Como os frequentes aumentavam, seu Isaac que estava desde 1930 aposentado por invalidez, tem a idéia de construir um barracão em forma de vagão, batizando-o com o nome de “Vagão do Armistício” em honra àquela que explodira em 42, e que não tardaria em se tornar um dos mais famosos restaurantes da cidade, não só por ter sido o primeiro a servir comida Italiana típica da colônia (hoje popularizada nos diversos restaurantes de Santa Felicidade) como também por ter em suas paredes desenhos de Poty e passar a ser frequentado por artistas, gente importante que passava pela cidade, e políticos. Houve tempo que frequentar o Vagão do Armistício significava “status social”. Entre outros lá estiveram: Getúlio Vargas, Dom Pedro de Orleans e Bragança e Linco do Amarál. Além do mais seu Isaac, homem sensível, gostava de colecionar peças antigas e cerâmicas. Possuía por exemplo, uma máquina de costura que pertencera à Princesa Isabel um Compêndio Histórico publicado pela Universidade de Coimbra em 1732, antigos barrocos e obras de Vitallian.

E no Vagão do Armistício que o governador Manoel Ribas descobre Poty, que em 42 segue para o Rio como bolista. Nos primeiros tempos — sempre difíceis — tem um grande apelo do escultor paranaense Erbo Hensen há algum tempo radicado no Rio. Além de dedicar-se também à gravura, na época Erbo goza de bom prestígio nos círculos artísticos, tendo sido o primeiro a apresentá-lo aos críticos de arte.

Anexo 20 – Tuan, “Poty e a glória de sua carreira”. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 1950.

novos es-
de novos
consegui-
meio: in-
cional de
o quasi ir-
nossa he-
pobre do

admiravam
avaliavam
des, havia
dia decidir
poção Po-
Seu pai
ofria. Mas
o Alto. Al-
pirar, de
ar o rumo

de falhou!
dia auxi-
poti, cha-
bas, e era
no Para-

chamado
ciso...
de, a mãe
os razos
minguada
dno leva-

do do so-
era uma
em.
Rio. Com
venceu a

POTY*

UM DOS TRABALHOS DO GENIAL ARTISTA PARANAENSE

E nos dias atuais os
figuras mais expressivas
meios artísticos do Brasil
hora muito pouco, com
um grande conhecimento
arte de gravar, e suas
forças, litografias, ponti-
cas, monoliplas, etc., el-
bastante conhecidas em
o Brasil, e admiradas m-
belera, pelo conhecimento
fundo da matéria sua-
o artista e pela serie-
técnica com que são te-
Merce da sua escola
em Paris, conquistou o
feito domínio da arte
da gravura, considerada
uma arte completamente
dependente, no poder e
e esta, diemida e a
foram reconhecidas de-
rer: Rembrandt e Car-
bado, quando os mestres
Picasso, Braque e Rou-
mostravam trabalhos
feitos no assunto. Para
ber do aprêço que Pot
conquistar com seu l-
admirável, basta dizer
teve o Prêmio de Via-
Paix, no Salão Nacio-
Belas Artes do ano
com uma águia forte, e
co, na história das ar-
tes brasileiras, que
sabe que tais prêmios
dos geralmente se se-
pintura ou de escultu-
Poty é Poty, o men-
do bairro do Caturú,
tiba, capital do Estad-
ana.

Anexo 1 – “Prancheta: Corpo de Baile. Apresentação do Ilustrador”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 02.04.1956.

Rio, 13.V.55

Caríssimo Paulo, sertanejal, sertanejeiro,
Amigo meu, pai de tudo o que é jagunço !

Pague lá o que é agradecer, punhado de muito-obrigados. Pelos parabéns, fraternais ; e por essa "roxinha", que tanto demo-
rava para vir, e que chegou apreciadíssima. Revido, reajo, logo :
pois aqui vai a "esulinha" à máquina (mas não maquina), que boas
saudades leva. Quanto ao mais, não houve nada : Você não era já,
af, o meu constante, exato e legal "embaixador" ? Pois, agora, com
o alto sãlo de Kubitschek, o Maior, fico eu convertido em embaixa-
dor seu, aqui e na beira esquerda tãda do São Francisco — a quem
Deus dê águas.

A nós, a poesia. A mim, o "O-Capitão Jagunço", de quem
já escuto uns tiros. Amplidão e sertão. As pedreiras de verbos,
bem rebentados. Os cavalos sempre cavalgáveis. (Se eu fôsse o
Chefe Juscelino, mandava botar na praça principal de Brasília o
trovadoríssimo nome de "Praça Antônio Conselheiro"). Novela peque-
na, e danta, como uma bola de carabina. Mas, para bola assim, eu
mundo "abrir" o corpo. Viva ! Carabos mil vases — viva !...

Hoje estou escrevendo também ao Martinico da gente. Carta
registrada. Vicia se ele recebe, se carta é capaz de chegar até
lá, na (Simões) Lopes Neto, ex-rea das Cobras, das grandes onças.
Um dia, também, autografal, na nossa "José Olímpio", o SAGARANA
(2a. edição), um para Você, o outro martinicado. Gostaria de sa-
ber o que Você achou d'ele, da roupa nova, das figuras. E das o-
rtebas, também — dedicadas ao "Corpo de Baile". As ilustrações
de Poty, glosantes. E, esta, é a definitiva-para-sempre. No li-
vro não mexerei mais.

Com seu Capitão Jagunço
você dará festival :
batalhão faros, e de su-
são nesse pessoal...

NENADA,
mãe, morena, é tiro,
reza, desordem, furdunço :
Paulo Dantas dando um tiro
trouxe O Capitão Jagunço...

Isto foi só um intervalo mesmo. Verso serve é para
falar saudades. Mas minha espera é grande, d'esse capitão nosso,
pausodantesso. (Daniel — não esquecido.) Já estou indo para
Pirâmides.

Saudades, disse. Preciso de voltar aí, para ver Vo-
cês. Não sei quando. Agora, entrando um frio, pego susto. Vou
ficar esperando setembro, que sempre é o mês ? Mas, de vez em
quando, munda notícias. Como foram as palestras do Martinico, na
Associação dos Escritores ?

Agora, vou deixar Você, até breve, até outra. Com
uma porção de lembranças, a que se junta Aracy, desejando tudo
de bom para Você, todos. E, forte, grande, fiel, afetuoso,
João Guimarães Rosa.

DOCUMENTAÇÃO

Documentação: Acervo Poty Lazzarotto.

O Acervo Poty Lazzarotto pertence à Fundação que leva o mesmo nome do artista e é mantido por seu irmão, João Geraldo Lazzarotto. Localizado no apartamento em que Poty viveu seus últimos anos, no bairro do Cristo Rei, em Curitiba, o acervo pode ser consultado mediante agendamento prévio e nele se encontram artigos, documentos pessoais, correspondências, fotografias, desenhos, estudos em papel, matrizes, gravuras e objetos que pertenceram ao artista. Parte do material levantado neste acervo – desenhos a bico de pena, gravuras e ilustrações para periódicos e livros – é reproduzido abaixo.

DESENHOS A BICO DE PENA

Sem título

Técnica: Desenho a bico de pena

Assinado: l.d.i., "Poty"

Local e data: l.d.i. "Curitiba", "4.3.941"

Lê-se transcrição de passagem do Ato V, Cena 1, do *Hamlet*, de William Shakespeare, manuscrito, l.d.i.:
 "Eis o que constrói mais forte que nem mação, construtor naval ou carpinteiro: o coveiro, - as casas que ele faz duram até o Dia do Juízo."

Sem título

Técnica: Desenho a bico de pena

Assinado: l.d.i. "Poty"

Local e data: l.d.i. "Curitiba", "21.3.940"

Lê-se transcrição de passagem da lenda do "M-boi"

Título: *O Epicurista*
Técnica: Desenho a bico de pena
Assinado: l.d.i. "Poty"
Local: l.d.i. "Curitiba"
S/d.

Título: *Sonho de Loucura*
Técnica: Desenho a bico de pena
Assinado: l.d.s. "Poty"
Local: l.d.s. "Curitiba"
S/d.

Título: *Mares da Vida*
 Técnica: Desenho a bico de pena
 Assinado: l.d. "Poty"
 S/l.
 Data: l.d. "5.3.941"

Sem titulo
 Técnica: Desenho a bico de pena
 Assinado: l.d. "Poty"
 S/l.
 Data: l.d. "18.1.941"

Título: *O Invencível Campeão: o Tempo*

Técnica: Desenho a bico de pena

Assinado: l.d.i. "Poty"

S/l.

S/d.

Sem título

Técnica: Desenho a bico de pena

Assinado: l.d. "Poty"

Local e data: l.d. "18.1.40", "Curitiba"

Sem título

Técnica: Desenho a bico de pena

Assinado: l.d.i. "Poty"

Local e data: l.d.i. "Curitiba", "10.3.941"

Título: *Meu lar é meu tudo*

Técnica: Desenho a bico a de pena

Assinado: l.d.i. "Poty"

Local: l.d.i. "Rio", "30.8.43"

GRAVURAS

Título: *Embriagados*
Técnica: Gravura em metal
Data: 1942

Provas de estado da gravura *Embriagados*

Título: *A Fundição*
 Técnica: Gravura em metal
 Data: 1943

Prova de estado da gravura *A Fundição*

Título: *Vagão de trem noturno*
Técnica: Gravura em metal
Data: 1943

Prova de estado da gravura *Vagão de trem noturno*

Título: *A Família*
Técnica: Gravura em metal
Data: 1945

Provas de estado da gravura *A Família*

Título: *Guarda-freios*
Técnica: Gravura em metal
Data: 1945

Título: *Sapateiros*
Técnica: Gravura em metal
S/d.

Título: *Macumba*
Técnica: Gravura em metal

Prova de estado da gravura *Macumba*

Título: *Vidro*

Técnica: Gravura em metal

Prova de estado da gravura *Vidro*

Título: *O Bonde*
Técnica: Gravura em metal

Prova de estado da gravura *O Bonde*

Título: *Amiens*
Técnica: Litografia

Título: *Le Havre*
Técnica: Litografia

ILUSTRAÇÕES PARA JORNAIS E PERIÓDICOS

Ilustração para o texto “Cuidados de um pai de família”, de Franz Kafka. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 18.07.1948.

Ilustração para o texto “Uma velha página”, de Franz Kafka. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 22.08.1948

Ilustração para o texto “O Imbecil”, de Luigi Pirandello. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10.10.1948.

Ilustração para o texto “O Gato”, de H. H. Munro. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28.11.1948

Ilustração para o poema “Poema”, de João Cabral de Mello Neto. *Habitat – revista das artes no Brasil*, nº 7, São Paulo, 1952

Ilustração para o poema “Soneto de bodas”, de Haroldo de Campos. *Habitat – revista das artes no Brasil*, nº 7, São Paulo, 1952

Ilustração de Poty para o poema “O vivo”, de Augusto de Campos. *Habitat – revista das artes no Brasil*, nº 7, São Paulo, 1952
 Ano: 1952

Ilustração de Poty para o poema “Nada restou...”, de Paulo Sérgio Milliet. *Habitat – revista das artes no Brasil*, nº 7, São Paulo, 1952

Gravura de Poty reproduzida na Revista *Joaquim*, nº 6, nov. 1946
Legenda: ““Pinóchio”, gravura de POTY”

Gravura de Poty reproduzida na Revista *Joaquim*, nº 7, dez. 1946

Gravura de Poty reproduzida na Revista *Joaquim*, nº 9, mar. 1947

Gravura de Poty reproduzida na Revista *Joaquim*, nº 12, ago. 1947

ILUSTRAÇÕES PARA EDIÇÕES ESPECIAIS

Capa e ilustrações de Poty para *Canudos*, de Euclides da Cunha

Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, Rio de Janeiro, 1955-56.

Tiragem: 119 exemplares

Capa e ilustrações para edição especial do conto *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, de João Guimarães Rosa.

Confraria dos Bibliófilos do Brasil, Distrito Federal, 1996

Tiragem: 201 exemplares

DESENHOS, ILUSTRAÇÕES E OUTROS TRABALHOS DE POTY PARA OBRAS DE GUIMARÃES ROSA

Desenho de Poty para ilustração de *Sagarana*
S.l.
S.d.

Ilustração de Poty para *Sagarana*
Livraria José Olympio Editora, 5ª edição
Ano: 1958

Desenho de Poty para ilustração de *Sagarana*
S.l.
S.d.

Ilustração de Poty para *Sagarana*
Livraria José Olympio Editora, 5ª edição
Ano: 1958

Desenho de Poty para ilustração de *Sagarana*
S.I.
S.d.

Ilustração de Poty para *Sagarana*
Livraria José Olympio Editora, 5ª edição
Ano: 1958

Desenho de Poty para ilustração de *Sagarana*
S.I.
S.d.

Ilustração de Poty para *Sagarana*
Livraria José Olympio Editora, 5ª edição
Ano: 1958

Indicações para vinhetas de *Sagarana*
Abaixo de cada uma delas está datilografado o título do conto em que possivelmente
deveriam figurar

Anotações para painel montado a partir das imagens utilizadas como vinhetas em *Sagarana*.

Dedicatória de Vilma Guimarães Rosa a Poty Lazzarotto em agradecimento ao painel realizado pelo artista para o Museu Casa de João Guimarães Rosa de Cordisburgo

Casa Guimarães Rosa em Cordisburgo
Desenho de Poty

Igreja de Cordisburgo
Desenho de Poty

Corpo de Baile

Capas desenhadas por Poty para a 1ª edição de *Corpo de Baile*.
Livraria José Olympio Editora
Ano: 1956

Grande Sertão: Veredas

Capa e contracapa desenhadas por Poty para a 1ª edição de *Grande Sertão: Veredas*.
Livraria José Olympio Editora
Ano: 1956

Mapas desenhados por Poty, impressos nas orelhas da 2ª edição de *Grande Sertão: Veredas*
Livraria José Olympio Editora
Ano: 1958

MAGMA

Capa de Poty para *Magma*
Editora Nova Fronteira, 1ª edição
Ano: 1997

Dedicatória de Agnes Guimarães Rosa a Poty em exemplar de *Magma*

Ilustrações de Poty para *Magma*
 Editora Nova Fronteira, 1ª edição
 Ano: 1997