

# Palavra e ilustração, texto e livro: a contemporaneidade de Guimarães Rosa

Bruno Flávio Lontra Fagundes\*

## Resumo

**A**nálise literária examina o desenho/ilustração apenas enquanto metalinguagem. Aqui, o conto “As Margens da Alegria” e o livro Primeiras Estórias, de Guimarães Rosa, são examinados numa perspectiva em que o desenho/ilustração é a expressão de uma escrita da visualidade que se manifesta, nos textos de Rosa, pelas paisagens literárias desenhadas por palavras, e, em seus livros, nas ilustrações características das primeiras edições. Esta perspectiva instiga a análise da obra rosiana pela relação entre seus textos e seus livros.

**Palavras-chave:** Ilustrações na Literatura; Linguagem Literária.

## Introdução

Este artigo analisa o projeto literário rosiano numa de suas manifestações: a relação que o escritor manteve com seus textos e li-

---

\* Historiador e Mestre em Teoria da Literatura - UFMG

vros, integrando recursos de criação de expressividade na literatura a recursos recolhidos de outras atividades criadoras de sentido. A literatura de João Guimarães Rosa é também as edições de seus livros. As primeiras edições ilustradas possuem um lugar especioso: “é diferente ler nas edições ilustradas da José Olympio!”, dizemos. O *Primeiras Estórias* é uma dessas vistas que manifestam o projeto rosiano no livro; ler um de seus contos, “As Margens da Alegria”, é confirmar que livros e textos de Guimarães Rosa se pertencem numa quase imagística literária, onde a composição pictográfica se exprime de duas maneiras: nas ilustrações dos livros e nas vivas paisagens literárias descortinadas nos textos. A obra rosiana existe também para os olhos.<sup>1</sup> Autores e leitores se põem em relação *na* e *a partir de* acontecimentos da história literária de uma época. A contemporaneidade de Guimarães Rosa à época em que publicou seus livros – os anos 40, 50 e 60 – justifica, aqui, uma análise de sua obra sob duas perspectivas: a dos procedimentos interpretativos de códigos e signos que se associam em estórias nos textos rosianos e a dos textos percebidos enquanto livros, materialidade na qual (co) agem processos técnicos e escolhas que não dependem só do autor.

Entendida como “escrita de uma visualidade”, a literatura rosiana sugere a pesquisa sobre o lugar da *ilustração* na literatura brasileira como um todo.<sup>2</sup> No período histórico em que Rosa publicou existiam diversas editoras que ilustravam a capa e o miolo dos livros – por exemplo, Agir, Melhoramentos, Civilização Brasileira, Martins, José Olympio, Ler, Pongetti, Edições O Cruzeiro – além de ser um período em que se destacam ilustradores com *status* bastante próximo ao do autor, com direito a crédito na folha de rosto do livro e como atrações a mais do produto: é o caso de ilustradores como Luís Jardim, Tomás Santa Rosa, Percy Lau, Percy Deane, Geraldo de Castro, Bianco, Magnavita, Poty e outros.<sup>3</sup> Muitas cartas de Guimarães Rosa trazem a marca da *ilustração*.<sup>4</sup> Elas usam o desenho como artifício expressivo de particular “poder sugestivo”, segundo o próprio escritor. Ao longo de contos e no grande romance do escritor, as belas paisagens literárias desenhadas em palavras envolvidas por livros singularmente ilustrados articulam o visível da letra impressa ao visual das imagens olhadas, o que faz de Rosa um escritor atento, em sua época, a seus leitores possíveis e à relação expressiva que textos e livros podem estabelecer. A ilustração que se torna marca imperecível das primeiras edições dos livros do escritor possui um correlato ao longo de sua escrita literária. Entre palavras e imagens, Rosa dá a ler e a ver seus textos e livros. Este artigo pretende apontar algumas associações possíveis que tornam pertinente aquele correlato.

## **1 Ler palavras, ver imagens: a construção de Brasília visualizada**

Em carta aos pais, a 5 de julho de 1958, Guimarães Rosa conta uma nova imagem que acabara de ver.

*No começo de junho estive em Brasília [...] Desta vez, não vi mais tantos bichos e aves, como da outra, em janeiro do ano passado – quando as*

*perdizes saíam assustadas, quase de debaixo dos pés da gente, e iam retas no ar, em vôo baixo, como bolas peludas, bulhentas, frementes, e viam-se os jacus fugindo no meio do mato, com estardalhaço, e também veados, seriemas, e tudo. Mas eu acordava cada manhã para assistir ao nascer do sol, e ver um enorme tucano, colorido, bellissimo, que vinha, pelo relógio, às 6hs. e 15' comer frutinhas, durante 10 minutos, na copa alta de uma árvore pegada à casa, uma 'tucaneira', como por lá dizem. As chegadas e saídas desse tucano foram uma das cenas mais bonitas e inesquecíveis da minha vida [...] (ROSA, 1983, p.187).*

No conto “As Margens da Alegria”, de *Primeiras Estórias*, o Menino vai visitar, ao que tudo leva a crer, Brasília. Os acontecimentos durante o passeio do Menino na cidade em construção se desenvolvem em episódios onde há homens em movimento, árvores sacrificadas pelo desmatamento de áreas, animais tomados pelo atropelo de máquinas e casas e acampamentos que acomodam engenheiros e construtores com um campo de pouso. Guimarães Rosa afirmava que Brasília ia em “ritmo e entusiasmo inacreditáveis: [que] parece coisa de russos ou de norte-americanos” (ROSA, 1983, p.186). Rosa se assustava com o ritmo das máquinas na cidade real.

Dentro do conto, cinco situações estruturam os acontecimentos: a viagem de avião, a chegada a casa – onde se dá o primeiro encontro com o peru – uma primeira saída ao Sítio do Ipê – com o retorno a casa, quando vê os restos mortais do animal – uma segunda saída para ver, então, a cidade, e, por último, o encontro com um outro peru – numa situação que devolve ao Menino a alegria que o conduziu ao longo de grande parte do conto. Cada um destes momentos da narrativa contém a combinação fluante que conduz o Menino – e talvez nossos sentimentos ambivalentes com relação ao *moderno* que a “grande cidade” significa – através de contrários sentimentos, como alegria e tristeza, amor e ódio, calma e fúria, contemplação e repugnância. As cinco situações são ricas em sons, movimento, imagens e cor.

No avião, o menino não se cabe de alegria: rejeita balas e chicles, repousa “sobre os joelhos, fartamente”, “revistas de folhear, quantas quisesse, até um mapa”, tudo para, de dentro do “bom brinquedo trabalhoso”, ver tudo do “móvel mundo”. O chão “se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde”. Radiante, o Menino era sol, “despedindo todos os raios”. A chegada a casa “de madeira sobre estacões, quase penetrando na mata”, perto do campo de pouso, é marcada pelo deslumbramento diante dos matizes sonoros e visuais exuberantes daquilo “que não era bem quintal, antes breve clareira”, onde, em árvores altas, “cipós e orquideazinhas amarelas delas se suspendiam”, onde havia “só sons” de pássaros “com cantos compridos” que abriam o coração. Cenário para o aparecimento do peru, imperial e colorido, de cabeça com “laivos de azul claro”, “brusco e rijo”, de cauda estufada, dando as costas para receber admiração.

Ainda deslumbrado, logo o chamavam para ir ver o Sítio do Ipê. No caminho, através de lugares que vão sendo devastados para a moderna capital, outra vez se abre um universo de imagens, cores e sons: o velame-branco, a cobra verde, a arnica, o canela de ema, “imundície de perdizes”, garças, buritis, um “corguinho”, pitangas, a malva do campo, lentiscos, a “poeira alvissareira”. De volta a casa, depois do almoço “mal comeu dos doces,

a marmelada...”, e corre para o quintal. Cadê o peru? Não ouve o gluglo, mas a fatídica notícia: “Ué, se matou. Amanhã não é o dia-de-anos do doutor?” O acontecimento deixa uma indagação inesperada sobre a morte tão repentina justo onde seria “a mais levantada [cidade] do mundo”: “Como podiam? Por que tão de repente?”. Na cidade moderna, as máquinas fazem morrer e nascer coisas e seres num ritmo alucinante.

A inusitada morte, então, prepara um ódio no Menino, que é chamado para ir até “aonde a grande cidade vai ser, o lago...”. A viagem, que fora “inventada no feliz”, torna-se pesadelo com a visão horrível do canteiro de obras a seguir.

*“Mostraram-lhe a derrubadora, que havia também: com à frente uma lâmina espessa, feito limpa-trilhos, à espécie de machado. Queria ver? Indicou-se uma árvore, sem nem notável aspecto, à orla da área do matagal. O homenzinho tratorista tinha um toco de cigarro na boca. A coisa pôs-se em movimento. Reta, até que devagar. A árvore, de poucos galhos no alto, fresca, de casca clara... e foi só o chofre: ruh...” Era a árvore que também morria num “grão nulo de um minuto”<sup>5</sup>*

O Menino odeia o homem e seus feitos: a cidade moderna vale a pena se for ao custo da dizimação de vidas? Ao ver a árvore tombar, o Menino está sozinho: é o céu que compartilha consigo o sentimento de estupefação. “Olhou o céu – atônito de azul”. O Menino quer voltar até o quintal da casa. Vidas vão num “grão nulo de minuto”! O fim dos seres encarnado na súbita morte do peru e na planejada derrubada da árvore é o sacrifício e a destruição. O que mais não pode morrer? As imagens que o Menino vê já não são mais de contemplar.

Novamente em casa, encontra agora um outro peru, não tão bonito como o primeiro, e segue seus movimentos. O peru aproxima-se de algo que começa a bicar desesperada e raivosamente: era a cabeça do primeiro peru degolada e jogada num monturo. O peru tinha sido “atraído [e] movia-o um ódio. Pegava de bicar, feroz, aquela outra cabeça”. O Menino “se doía e se entusiasmava”. A fúria contra a destruição que homens e máquinas promovem se extravasa do Menino pelo peru que agride e ataca a cabeça decepada do outro animal sacrificado. A vontade de ódio contra a mutilação de vidas que a cidade em construção significa logo se resolve no furor e na raiva extravasados. O conto está resolvido. “Era, outra vez em quando, a Alegria”. O outro peru executa bem aquilo para que veio: redimir tantas mortes sofridas e vistas. Redimir o homem do próprio homem.

## 2 As “Tiras Ilustradas” do livro: Procedimentos de ler e fazendo

Antes de lido, “As Margens da Alegria” pode ser visto no *Primeiras Estórias*, livro que não contém um índice de palavras, mas um índice desenhado. Para cada uma das estórias, há uma tira ilustrada encimada pelo título dos contos, que podem ser lidos nos desenhos. A ilustração de cada conto no índice translada o visível linear da letra impressa no visualizável pictórico dos pequenos desenhos.<sup>6</sup> Se não sabe ler a iconografia que apresenta o conto, o leitor reconhece os desenhos quase infantis. É oferecido a ele um livro que é um artefato que se pode pegar e olhar, e a cujo interior se é convidado desde a capa, como revistas que nos atraem sem precisar de abri-las. Henriqueta Lisboa garante que

Guimarães Rosa tinha o gosto “pela renovação da vida através da arte tornada como atividade lúdica” (LISBOA *apud* SILVA, 2000, p.36).

Texto e livro se correspondem. O conto a ser lido depois de o livro aberto e sua figuração ilustrada no índice contêm aproximações razoáveis. Na tira de “As Margens da Alegria” há o símbolo do infinito seguido de uma seqüência de quatro árvores, um peru seguido de um menino de braços abertos para o alto, e mais quatro árvores; termina a seqüência a representação gráfica do signo astrológico do planeta *Marte*: o desenho da cruz sobre o círculo. Duas árvores estão cortadas e derrubadas. Progressivamente, as árvores vão se tornando mais frondosas. A Astrologia define a ação dos corpos celestes sobre o caráter dos homens e sua expressão no mundo físico.<sup>7</sup> A *individualidade*, o sol, significa a “parte humana” pura e permanente diferenciada da parte animal; a *personalidade*, a lua, é a “mente unida ao desejo”: a parte passageira da natureza humana, o homem também animal. *Individualidade* e *personalidade* abrangem “sete (...) aspectos da consciência humana, cada um dos quais está representado por um planeta”. Marte representa as pulsações que se expressam pela alma animal: a força, a energia física sob cuja vibração estão “todas as tendências animais, sensações, paixões, desejos, apetites (...)”. Já o peru é “de todas as aves, a mais prolífica” e a árvore é o símbolo que mais bem representa a vida em “perpétua regeneração”: é “a figuração simbólica de uma entidade que a ultrapassa (...)”, símbolo do “aspecto cíclico da evolução”. São as frondes que crescem no desenho evocadoras de um ciclo, “pois se despojam e tornam a recobrir-se de folhas todos os anos”. O peru realiza o extravasamento do ódio contido no Menino depois de saber da morte do primeiro peru e ver as cenas odiosas da destruição que a cidade promove. O peru fecunda a vida. Os desenhos dizem simbolicamente.

O conto está carregado de uma mensagem de circularidade – a infinitude requer a finitude das coisas e dos seres para que outros seres e coisas ocupem um lugar na terra – e está carregado de uma mensagem histórico-filosófica – a que representa para os homens alguns grandes acontecimentos de sua vida coletiva, o que definem como balizas de um tempo que termina para que algum outro comece: Brasília é um marco da história brasileira. O Menino, o peru e as árvores manifestam o ciclo do nascer, morrer e nascer outra vez das tradições “que se desmancham no ar” da moderna idade. Marte empresta sua parte de animalidade destrutiva que escapa da pura humanidade, a fim de restaurar a alegria após o ódio, a “circuntristeza” das visões da cidade em construção. Guimarães Rosa não perde a oportunidade de fixar num conto repleto de visualidade um dos possíveis significados, na vida coletiva brasileira, da construção de Brasília. O pequeno “desenho-miniatura” é expressivo. O símbolo do infinito é o de que as coisas e as pessoas terminam e recomeçam eternamente; as árvores, o símbolo da regeneração e das vidas que, caídas, fertilizam a terra para novas florações; e Marte, símbolo da força expansiva, é o impulso vital de que a vida precisa para crescer sempre, morrer e reviver de novo. No desenho, o Menino olha vibrante para o peru entufado, despejando sua alegria. Sua vibração é a vida no infinito movimento circular em direção a novas vidas que vêm no rastro e no caminho deixados pelas vidas que se vão.

Em muitas oportunidades, Vilma Guimarães Rosa afirma a ligação de seu pai com as imagens, fixas ou em movimento, e a fascinação dele pelos desenhos.<sup>8</sup> É assim que, para as *Primeiras Estórias*, teria sido Rosa mesmo, segundo Vilma, quem esboçou as ilustrações

que fazem parte da orelha do livro em suas primeiras edições. “Em *Primeiras Estórias*, o índice é ilustrado, conto por conto, linha por linha, segundo esboços de sua mão, [a de Guimarães Rosa] habilmente redesenhados por Luís Jardim” (ROSA, 1983, p.79). Há, porém, uma divergência a respeito dos desenhos-miniatura do livro a se levar em conta certa nota editorial inserida pela José Olympio Editora em algumas edições. Diz a nota: “Capa de Luís Jardim. Primeiras Estórias apresentam a novidade de um índice ilustrado: a pedido do autor Jardim fez desenhos-miniatura com paciência chinesa para cada uma das estórias, compondo o conjunto de bonito índice geral”.<sup>9</sup>

A nota observa que os desenhos não foram esboçados por Rosa, mas apenas pedidos. Não sabemos como foi o pedido de Rosa a se tomar as palavras da editora. Os desenhos foram todos de Luís Inácio de Miranda Jardim, jornalista, desenhista, pesquisador de arte, escritor e pintor, que, da plêiade de ilustradores de livros no Brasil do período em que Rosa publicou, foi durante alguns anos ilustrador da José Olympio Editora. Pela nota, não é possível saber se os desenhos do livro começaram de esboços de Rosa, como declara sua filha. Esse fato pode nos remeter a um campo de observação e pesquisa da Literatura Brasileira: o da relação, na história literária, entre textos e livros. E, no caso particularíssimo de Guimarães Rosa, às relações dele com as edições de seus textos. Mais: para as relações do autor Guimarães Rosa – e de seus textos – com as necessidades da editora José Olympio de fazer um livro adequado para o leitor da época. A ilustração dos livros de Rosa pode significar a relação que o escritor cultivou com os desenhos, consciente de que sua literatura não podia prescindir da relação que textos e livros estabelecem, e do lugar dos desenhos num mundo em que a cultura audiovisual se disseminava largamente.<sup>10</sup> As “tirinhas ilustradas” do livro *Primeiras Estórias* podem conter associações entre texto-letra e outros signos e linguagens disseminadas na cultura. Cabe investigar a apreensão destas associações pela literatura rosiana.<sup>11</sup> Na literatura rosiana – até pelo menos *Corpo de Baile*, preponderantemente – os desenhos, elementos de uma visualidade externa dos livros, encontram correlato numa visualidade interna das paisagens literárias textuais que compõem diversas passagens de contos e novelas. Do lado de dentro e de fora do livro, a visão é um sentido estimulado na literatura de Rosa. Ler, vendo – pelos desenhos que ilustram os livros de Guimarães Rosa – e ver, lendo, – pelas belas paisagens de palavras que os textos pintam e colorem – são dimensões que se conjugam intimamente na literatura rosiana. Realçá-las, investigando as relações entre autor, editor, leitor e outros registros da cultura é o que cabe fazer.

### **3 Autoridades e editores entre outros produtos da cultura: a contemporaneidade de Rosa e dos livros de Rosa**

Textos e livros existem na história. Observar uma espécie de rede de agenciamentos de leitores, editores e livreiros sobre o autor e sua obra pode esclarecer não só a competência do autor em resolver aquilo que seria propriamente seu, pessoal e intransferível, o *texto*, mas sua igual competência em realizá-lo observando (co) ações apropriadas e tornadas virtualidades expressivas que são da ordem dos livros. Observar o texto enquanto livro não é sabê-lo limitado pelo suporte material em que vai, mas ainda entender que cada época relaciona condições lingüísticas de elaboração dos textos com a fabricação do

produto livro.<sup>12</sup> É assim que o autor, mesmo se interpelado por fatores históricos que em alguma medida colocam parâmetros para sua obra, deve ser competente o bastante para fazer com que eles trabalhem rigorosamente a seu favor, sem recusá-los como “coisa que impede” sua criação. A virtude do autor é passível também desta aferição: sua capacidade de agir e interagir com as mediações entre si e os leitores, lidando criativamente não apenas com a linguagem e a escrita, assim como com o livro.<sup>13</sup>

Há um processo que articula o texto ao conjunto de fatores de produção, distribuição e consumo dos livros desde o autor inicial ao leitor final. Localizar historicamente a obra rosiana é vê-la sob uma perspectiva de articulação de elementos próprios de uma série histórica lingüístico-literária com dados de outras séries, tais como: as condições de produção e transmissão de textos escritos e as variedades de suas formas – livros, revistas, jornais, teatros, rádio, cinema; a ampliação de sua transmissão em objetos de extensa circulação – revistas de larga distribuição e rádio, por exemplo; as possibilidades do convívio de culturas orais e culturas escritas num mundo de audiovisuais – cinema, rádio, fotografia; o estado da fabricação técnica e mecanográfica das ilustrações em livros; as interações entre textos transmitidos e levados a cabo em escala ampliada junto a grandes meios de comunicação de massa.

No interior destas possíveis conexões, a obra rosiana sugere um autor para além de um habilidosíssimo manejador de palavras, mas um escritor que especialmente prepara e combina elementos da cultura de sua época. Um alquimista não só da matéria-prima primeira do que faz, a palavra, mas ainda da relação em que consegue pôr a palavra com diferentes variáveis culturais atuantes desde a execução de seu texto até a efetivação dele no ato da leitura. Guimarães Rosa não renuncia ao que é próprio do tempo em que escreve: adorava cinema, era leitor de revistas ilustradas – e por isso espectador de desenhos e fotografias – adorava ouvir e contar histórias, e, se o usava ou não, o rádio era uma realidade de sua literatura, a se levar em conta, por exemplo, a história do povoado do Aço, onde morava Soropita e de onde alguém combinado tinha sempre de ir ao Andrequicé ouvir no rádio a novela e voltar para contá-la aos outros moradores (ROSA, 1956).

Os livros de Guimarães Rosa faziam um caminho habitual do sertão à cidade grande. Histórias sertanejas para leitores urbanos. Em *Grande Sertão: Veredas*, o escritor que ouve Riobaldo contar suas histórias e as anota para depois fazê-las sair em livro é um homem da grande cidade, lugar onde será publicado o livro e onde estão os leitores não-sertanejos de Rosa. Entretanto, alguns acontecimentos invertem aquele caminho habitual: são aqueles que marcam os esforços das editoras em remeter os livros da cidade para o interior, o que era feito no Brasil praticamente de dois modos, o reembolso postal e a venda direta pelo distribuidor. A venda de livros exigia o convencimento do leitor por parte do vendedor e do livreiro por parte do distribuidor. A qualidade do produto, no conceito dos editores, era tarefa não só dos fabricantes do livro, mas de uma sucessão de sujeitos e atos que iam desde a escrita do autor até a formação do leitor. E, principalmente, a venda exigia um produto fácil de ser informado. Este fato exige uma atenção para o texto e o livro, simultaneamente.

O *Boletim Bibliográfico Brasileiro* era uma publicação bimestral de editores e livreiros que informava dos negócios de livros no Brasil.<sup>14</sup> Os textos do *Boletim Bibliográfico* são reveladores do lado do editor e do livreiro no processo de produção e circulação do livro.

Em 1954, durante quatro números do Boletim, o então editor-chefe Ênio Silveira lança, num artigo chamado “A indústria e o comércio da edição”, ante uma “propalada ‘crise do livro’”, um apelo a todos os envolvidos no negócio.<sup>15</sup> O apelo de Ênio Silveira não se dá em meio a um sentimento de crise do livro só, mas a uma convicção de que o produto por aqui não era “gênero de primeira necessidade”. Acreditando que o problema maior era a falta de um efetivo planejamento estratégico, afirmava:

*Em seguida a essa atitude psicológica, cabe-nos promover a união cada vez maior e mais íntima – em todo país – de editores, livreiros, bibliotecários, escritores. Livros melhores, melhor apresentados e – tanto quanto possível – a preços baixos, absoluta e relativamente. Livreiros melhor preparados para atender a seus fregueses, dinamizando seu estoque, empenhando-se pessoalmente [grifo do editor], para que o comprador eventual ou esporádico se transforme num amigo do livro. Bibliotecários dispendo de mais verbas para atualização do seu acervo, e que sejam essas verbas federais, estaduais e municipais. Escritores, em suma, procurando atrair o público leitor e não afugentando com literatura escapista, torre de marfim ou hermética, como a que produzem tantos deles ... (BBB, set.out.1954, n.5, v.II, s.p.)*

Já o artigo de Álvaro de Britto, em jan./fev. de 1955, “O problema econômico do livro”, no volume III do Boletim, analisa a suposta falta de leitura do brasileiro; recusa o argumento da “preguiça mental” e examina, do ponto de vista econômico, o problema da “falta de tempo” para a leitura, argumento sempre usado.<sup>16</sup> O livro, afirma Álvaro, é comprado não em função do seu preço, porque “as finalidades do livro são múltiplas”, além do que, diminuir seu custo de produção é impossível, tendo em vista o preço dos insumos, salários envolvidos e o câmbio alto. O articulista apregoa, então, que a solução parta de cima: da consciência das “classes dirigentes”, que precisam saber que “o povo precisa ser educado”, e do governo. Sugere Álvaro duas medidas capitais: alfabetização, com escolas, cursos noturnos e gratuitos, e a criação de bibliotecas:

*Que cada ministério, cada empresa com mais de vinte funcionários, cada estabelecimento bancário, todos os clubes, grêmios, associações recreativas e sindicatos, organizem boa biblioteca. Que as já existentes facilitem aos leitores o empréstimo gratuito das obras que desejarem. Que sejam criadas bibliotecas ambulantes com pessoal paciente e especializado, a exemplo do que já existe em outros países. É preciso facilitar ao brasileiro seu acesso aos livros. É PRECISO LEVAR O LIVRO AO BRASILEIRO (BBB, jan./fev.1955, n.1, v.III, s.p., grifo do articulista)*

As discussões, no entanto, se, muitas vezes, apelam para a ajuda governamental a fim de baixar, e assumir, custos indispensáveis à produção do livro, não são unânimes, e esbarram numa indefectível abordagem de mérito, sendo o livro um produto no interior de um universo em que convive com outros produtos culturais consumidos pelos brasileiros. Álvaro de Brito adverte os livreiros de que devem estender suas compras de editoras “colocando ao alcance do público qualquer obra, e não somente, como fazem hoje, as

‘completas’ de um determinado autor”. O debate em torno do que é edificante para a educação do brasileiro é um debate que analisa textos e produtos como sendo intrinsecamente bons ou ruins, numa expedição em busca de argumentos que ratifiquem o conceito de que o livro é o objeto *par excellence* da formação cultural e intelectual.

Ilustrativo dessa interpretação é a verdadeira corrida feita por escritores, editores, personalidades e educadores em geral contra as “histórias em quadrinhos”, gênero entendido como menor.<sup>17</sup> No número 5, de set.out. de 1955, o *Boletim Bibliográfico Brasileiro* dedica grande parte do seu espaço às constantes visitas que têm recebido a Editora Brasil-América Ltda, que acabara de modernizar suas instalações, tendo feito o que o Boletim nomeia de uma “moralização das histórias em quadrinhos”. Diante da realidade do gênero “quadrinho”, resta aos editores de livros reconhecê-lo. Não satisfeito com a notícia do momento moralizador do gênero, o Boletim não perde a oportunidade de lisonjear seus leitores de quadrinhos, elevando o gênero pela notícia da elevada estatura social daqueles que têm ido visitar a editora em sua nova fase: “Para o leitor das revistas em histórias em quadrinhos, que está em sua casa afeito a acompanhar de longe os acontecimentos, cada visita destas é um prazer, um orgulho e uma satisfação, porque ele bem sabe que se aquela editora recebe visitas tão importantes é porque a *sua* revista ou a *sua* editora já são coisa importante (...) [grifos do editor]” (BBB., set.out. 1955, n.5, v.III, s.p.)

Gênero por excelência ilustrado, entendido muito mais como entretenimento, a existência dos “quadrinhos” pode ser relevante se a cruzamos com o fato da ilustração em livros literários, ilustração entendida ora como virtualidades de linguagem, ora como componentes atrativos a mais para a circulação do produto livro, que, antes de ser consumido, deve tocar a um leitor que, pouco a pouco, convive com artifícios e signos expressivos que não se reduzem à letra. Como a de muitas editoras no Brasil dos anos 40/60 – a ilustração dos livros da José Olympio Editora não parece ser apenas um texto a mais a ser lido, mas talvez exprima, ainda, questões ligadas ao equacionamento do negócio livro num tempo em que o leitor pode não ser só um consumidor de livros, mas ainda de rádio, cinema, teatro, revistas ilustradas, quadrinhos etc. em escala provavelmente sem precedentes na história brasileira. Os textos e os livros de Rosa parecem elucidativos em dois sentidos: a capacidade do escritor de cruzar a palavra literária com a ilustração e o desenho, em se levando em consideração a conhecida interferência dele na edição de seus livros; e sua capacidade de associar texto e livro como realidades (co) agentes, resolvendo a expressividade literária de seus contos sem desdenhar dos elementos do livro, em se levando em consideração sua consciência do fato de que o objeto livro deve interagir com o objeto texto. Assim é que Rosa estaria resolvendo também o negócio propriamente econômico da empresa editora, que vê o escritor agregar uma originalidade personalíssima ao produto, valorizando-o comercialmente.<sup>18</sup>

A orelha do livro *Primeiras Estórias* facilita a venda e é exemplar desta relação criativa dos textos com o livro. A transformação de injunções de mercado em soluções editoriais provavelmente eram valorizadas pelas próprias editoras, haja vista elas advertirem os autores a escrever de modo a atingir leitores possíveis que vivem em meio a tantos outros apelos concorrentes de formação, cultura e entretenimento;<sup>19</sup> também as editoras deviam aceitar de bom grado o fato de que autores estivessem atentos a soluções criativas que combinassem composição textual e edição do livro. Na perspectiva da junção que

Guimarães Rosa fazia entre textos e livros, dois artigos trazidos pelo Boletim Bibliográfico no ano da publicação de *Grande Sertão:Veredas*, em 1956, podem sugerir as demandas das editoras na confecção de livros, e oferecer elementos para se pensar a relação dos de Guimarães Rosa com a prática editorial da Editora José Olympio.

No número de mar.abril de 1956, Mário Moura, diretor da *Revista Páginas*, redige o artigo “A capa e o livro”, onde discorre sobre a evolução da capa de livro no Brasil desde, mais ou menos, quinze anos antes. O diretor afirma que, a partir dos anos 40, em função do aumento da procura e da circulação de livros no Brasil, os editores tiveram de “destacar a sua edição dentro de uma infinidade de outras”, de forma que chamassem bem a atenção para seus produtos. Para Mário, foi assim que a noção do que é uma “capa” de livro teria evoluído do “frontispício” – algo feito com “maior riqueza de cores ou, às vezes, de motivos” – para o de “cartaz, puro cartaz quase”. A diferença está em que a frente do livro, o frontispício, termina nele mesmo, a frente, enquanto já a capa constitui uma relação entre a frente e o interior da obra, o lado de fora e o de dentro do livro. A capa teria passado do “frontispício sóbrio e conciso para algo bem pictórico”. Esta situação, argumenta Mário, teria provocado uma mudança de hábito de todos que produzem o livro, em especial no leitor, que precisava ler o livro já na própria capa, antes mesmo de abri-lo. “O público pede deles [dos ilustradores] exatamente isso: uma idéia exata, sintética, artística, pictorial do conteúdo”. O articulista termina analisando o que acredita ser uma nova “involução”, as capas agora tocadas pelas das edições populares, “nomeadamente nas de bolso norte-americanas”. Para o diretor, nestas edições, a “ilustração da capa é independente do assunto” e significa, muitas vezes, “estereotipação, sensacionismo (sic) e sensualismo”. Mário Moura reclama estes cuidados pedindo a atenção de capistas e editores, pois entende que esta é uma exigência do leitor.

No número seguinte, de maio-junho de 1956, o Boletim publica um artigo não-assinado, nomeado “A capa e o livro”, que comenta o artigo anterior de Mário Moura. O articulista comenta fragmento de entrevista com Ernesto Zahar, diretor de Livraria Ler. Discorrendo sobre algumas exigências da prática editorial, tendo em vista a circulação geral dos livros, ele mais parece um artigo escrito com o pensamento fixado na solução editorial que foi dado ao *Primeiras Estórias*. Não vale a pena glosá-lo, mas transcrever, parte dele, na íntegra:

*... Considerou [Ernesto Zahar, diretor da Livraria Ler] oportuníssimo o artigo do sr. Mário Moura, e trouxe, assim, sua contribuição, explicando-nos: o vendedor de livros não pode evidentemente carregar todas as amostras de sua mercadoria, isto é, não pode levar consigo todos os livros que vai vender e que tem de mostrar ao seu interessado, seja este também um livreiro ou simples particular. O volume a transportar ficaria enorme. Por isso o vendedor transporta apenas as capas ou, de preferência, as sobrecapas dos livros, que mesmo em boa quantidade podem caber numa pasta. Mas a capa, pelo simples título da obra, não dá nunca uma idéia exata do conteúdo do livro. Que faz, então, o vendedor, para facilitar sua tarefa? Ele se dá ao trabalho de copiar o índice de cada um dos livros, que vai colar na parte interna das respectivas capas, que leva para demonstração. Está, então, habilitado a mostrar a obra em toda sua*

*extensão. Contudo, não é essa uma apresentação ideal, e o trabalho que teve, por outro lado, foi cansativo e até incompleto. O ideal, portanto, para o sr. Zahar, é que na dobra (ou “orelha”) da sobrecapa, ou da capa, quando esta for brochura, o editor faça imprimir, em vez do costumeiro elogio do escritor, o índice da obra, ou, numa última hipótese, um resumo com as mesmas características. As vantagens dessa iniciativa poderiam ser assim resumidas:*

- 1. Facilita a exposição do vendedor, que trabalha apenas com o elemento capa, e não com o texto do livro;*
- 2. Fornece imediatamente ao comprador uma visão ampla do conteúdo do livro;*
- 3. Torna mais fácil a classificação da obra pelos bibliotecários (ver a propósito o BBB n.6, vol.III, no qual sugeríamos a utilização da orelha para o seguinte: nome completo do autor, local e data de seu nascimento e uma ligeira apreciação sobre a obra)*

*A reprodução do índice como agora é explanado não se refere precisamente ao livro de ficção. Mas já a uma boa parte dos livros de consulta, pode ser aplicado o sistema, que é efetivamente de execução simples e não implica em maior despesa para o editor (BBB, mai.jun.1956, n.3, v.IV, s.p.).*

Como vimos, em *Primeiras Estórias*, a “orelha” é usada não só para colocar um índice, mas um índice ilustrado. Se criação de Rosa ou se solução gráfico-editorial da José Olympio Editora, verdade é que a solução está impregnada de uma questão simultaneamente da ordem do texto e do livro. Ao contrário do que pode dar a entender as pertinentes leituras da obra de Guimarães Rosa, caracterizando-o como um autor extremamente erudito filiado apenas a um conjunto de registros e formas culturais tidas como hierarquicamente elevadas e superiores, associando-o a uma cultura do escrito, e prioritariamente ao produto livro que o transmite, parece-me pertinente também julgar da enorme contemporaneidade de Rosa a outras formas culturais existentes em seu tempo com que o escrito se relaciona e nas quais se transmite também. Nos livros e textos de Rosa, interagem-se os mais diferentes equipamentos de expressão e transmissão do escrito, além das relações que o escrito estabelece com tradições outras que são percebidas no contraponto com a escrita, tais como as tradições da cultura oral, e, mais contemporaneamente, uma tradição audiovisual em estado de incipiente e larga produção e disseminação. Rosa recolhe a palavra relacionada a processos diversos de transmissão – livro, revistas ilustradas, cinema, rádio, teatro etc. – sem perder de vista a relação entre palavra e imagem, presente do lado de dentro e de fora da obra rosiana. É possível ver como Rosa desenha paisagens literárias visualizadas em várias passagens de seus textos, além de pôr seus livros em relação com o repertório de possibilidades que existe na cultura, talvez concebendo seus livros como objetos de ler em meio a objetos de ver, ouvir, falar, gestualizar, com os quais precisa, e deve, interagir criativa e originalmente.<sup>20</sup>

A literatura de Guimarães Rosa é sensível às formas diversas de produção e de transmissão da cultura literária, entendida não exclusivamente como letra e escrito. Em

*Dão-lalalão*, o rádio é o lugar por onde se transmite a escrita, e em *Grande Sertão:Veredas*, Riobaldo é o jagunço letrado que se imiscui entre jagunços sem letra. Em meio à batalha com os jagunços de Hermógenes, num dos momentos mais tensos do drama, Zé Bebelo reclama a Riobaldo um bilhete para ser escrito e remetido às tropas oficiais, metaforizando a eventual tensão provocada pelo escrito em meio a um mundo de homens despojado dele. As tradições da oralidade, seus portadores e lugares, convivem com uma tradição da escrita, valorados ambos os registros como formas de transmissão da palavra na cultura.

Para além da suposta “falta de tempo” de Guimarães Rosa como funcionário ocupado de governo, seu sumiço de suplementos literários e da convivência da vida literária brasileira em geral talvez possa ser explicado por sua filiação a – ou sua aceitação de – um mundo, digamos, mais multicultural. Sumiço, ainda, do convívio com uma geração que, talvez, vivia o dilema de refazer conceitos arraigados em tradições literárias profundamente estabelecidas em seus corações, mas não necessariamente no coração da vida social. Uma geração que, mergulhada numa situação histórica de disseminação de equipamentos, registros e materiais que ativa a convivência de anteriores tradições literárias com novos parâmetros de existência para a cultura em geral, deparou-se com circunstâncias que dela exigiu empreender algumas revisões conceituais nem sempre realizadas. Rosa talvez tenha sido o escritor que, atento à mudança e à inauguração de conceitos e de tradições de seu tempo, não só percebeu a necessidade de revê-los, mas os agregou profundamente em sua obra.

## Abstract

Literary analysis sees drawing/illustration only as metalanguage. Here, the short-story “As Margens da Alegria”, and the book *Primeiras Estórias*, by Guimarães Rosa, are examined in a perspective in which drawing/illustration is the expression of a writing of visuality which manifests itself, in Rosa’s texts, through the literary landscapes drawn by words, and, in his books, in the illustrations which characterize their first editions. This perspective instigates the analysis of Rosa’s work via the relation among his texts and his books.

**Key words:** Illustrations in literature; Literary language.

## Notas

<sup>1</sup> Para a análise de *Grande Sertão:Veredas*, a relação entre composição visual do livro e processo de escrita, ver: MENDES, Lauro Belchior. Imagens visuais em *Grande Sertão: Veredas*. In: MENDES, Lauro Belchior ;VIEIRA DE OLIVEIRA, Luiz Cláudio (Orgs.) *A astúcia das palavras*. Ensaio sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998. p.51-80.

<sup>2</sup> Ilustração: “é basicamente a representação gráfica de uma idéia, podendo vir ligada a um texto verbal ou ser o próprio texto. Finalmente, a ilustração pode dialogar com o texto em vários níveis e de diversos modos, através de uma interpretação, uma leitura imagística do texto. A verdadeira relação de texto e imagem pressupõe este diálogo interpretativo ...”(KHÉDE, 1986).

- <sup>3</sup> Na *Enciclopédia da Literatura Brasileira*, dirigida por Afrânio Coutinho e Galante de Sousa, não há verbete para *ilustração*, e os ilustradores que têm verbetes só os têm na medida em que também são escritores.
- <sup>4</sup> Ver: Rosa, 1983; Guimarães, 1972; Rosa, 1981.
- <sup>5</sup> Em pouco mais de um ano, nas duas primeiras viagens de sua vida à Brasília, Guimarães Rosa vira o quanto a grande cidade mudara: “Desta vez não vi mais tantos bichos e aves como da outra, em janeiro do ano passado [...]” (ROSA, 1983, p.186).
- <sup>6</sup> Para uma análise numa perspectiva metalingüística do índice ilustrado de *Primeiras histórias*, ver VIEIRA DE OLIVEIRA, Luiz Cláudio. Primeiras histórias: perigrafia e metalinguagem. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v.22, n.30, p.99-109, jan./jun. 2002; e para uma análise da tira ilustrada de “Soroco, sua mãe, sua filha”, de *Primeiras histórias*, ver RODRIGUES, Eduardo Alves. *Diálogos: o pictórico, a estória e o mito em Guimarães Rosa*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 8, 2002, Belo Horizonte. *Anais eletrônicos...* Belo Horizonte: ABRALIC, 2002.
- <sup>7</sup> As considerações feitas aqui sobre Astrologia e Símbolos baseiam-se em LEO, 1989; CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997.
- <sup>8</sup> Para a relação de Guimarães Rosa com o cinema, ver ROSA, 1983, especialmente páginas 131 e 133. Sobre a fotografia, é plausível supor da relação de Rosa com ela, tendo em vista as revistas ilustradas, tipo *O Cruzeiro* e *Manchete*, para as quais o escritor escrevia. Seria possível, ainda, lembrar diversas situações em que a fotografia aparece dentro dos contos mesmo. A título de exemplo, lembre-se das revistas de folhear que o Menino carrega no colo em “As Margens da Alegria”; a máquina fotográfica de Seu Alquiste, em *Recado do Morro*; o “homem do jornal” que tenta tirar retrato do pai que está dentro da canoa em “A Terceira Margem do Rio”. Luiz Cláudio Vieira de Oliveira sugere que a seqüência “chuva, sol, ação”, de certa passagem de *Nada e a Nossa Condição*, de *Primeiras Histórias*, lembra o refrão cinematográfico “luz, câmera, ação” (VIEIRA DE OLIVEIRA, 2002).
- <sup>9</sup> Fiz a leitura do conto no qual se baseia este artigo na 3ª edição do livro, que contém no fim e nas orelhas o índice ilustrado. Consultei outras edições ainda. A 1ª edição, que traz a nota editorial, é de 1978, da Coleção Sagarana, que já contém o texto em formato de livros sem orelha. Esta 1ª edição traz internamente as tiras ilustradas como o índice do livro. A 1ª edição, de 1962, foi também consultada. A Coleção Sagarana teria sido uma tentativa da indústria editorial em aproximar o formato de seus produtos aos dos *pocket-books*?
- <sup>10</sup> “Quer ignore o autor ou o deixe a cargo de outros especialistas, a história do livro tem sido praticada como se suas técnicas e descobertas fossem irrelevantes para a história dos produtores de textos, ou como se esta fosse destituída de qualquer influência para a compreensão das obras” (CHARTIER, 1999, p.34).
- <sup>11</sup> Não pode haver nesta “tirinha” uma relação com a “tira” cinematográfica ou com a “tira” das histórias em quadrinhos, um, um produto de entretenimento e da cultura desde os anos 20 muito difundido como diversão nas grandes cidades brasileiras, e outro gênero muito atacado como “subcultura” e concorrente tido como deletério da “grande cultura”? A repugnância ilustrada da alta cultura ao gênero “quadrinho” pode ser acompa-

nhada pela leitura dos suplementos literários de jornais de grande circulação no Brasil nos anos 40 e 50. Aqui foi pesquisado o Suplemento *Letras e Artes*, do jornal *A Manhã*, do ano de 1946, suplemento que congregava muitos escritores, entre críticos, comentaristas, resenhistas, editores, editores-chefe etc..

- <sup>12</sup> Para uma análise da relação entre o exercício das práticas de escrita e de tradução e a prática editorial, ver: SILVA FILHO, Newton Tavares. *Editora Globo nas décadas de 60 e 70 do século XX*; MARTINS, Milena Ribeiro. *História Editorial de Cidades Mortas*; PERPÉTUA, Elzira Divina. *O Olhar de editores e tradutores sobre uma obra brasileira*. In: In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 8, 2002, Belo Horizonte. *Anais eletrônicos*. Belo Horizonte: ABRALIC, 2002.
- <sup>13</sup> “Nasce daí a ambivalência fundamental da atividade editorial e do comércio do livro. De um lado, somente eles podem assegurar a constituição de um mercado de textos e dos julgamentos. São eles uma condição necessária para que possa ser construída uma esfera pública literária e um uso crítico da razão. Mas, de outro, em virtude de suas próprias leis, a edição submete a circulação das obras a coerções e finalidades que não são idênticas àquelas que governaram sua escrita” (CHARTIER, 2002, p.76).
- <sup>14</sup> Boletim Bibliográfico Brasileiro, criado em 1953 pelo Sindicato Nacional das Empresas Editoras de Livros e Publicações Culturais. Segundo editorial do primeiro número do periódico, volume II, em jan./fev.1954, à página 12, o Boletim acompanha publicações similares sobre bibliografia existentes em Londres (1935), França (1811), Buenos Aires (1941), México (1940), Viena (1950), Milão (1890), Nova York (1872).
- <sup>15</sup> As discussões sobre a “questão do livro” no Brasil podem ser acompanhadas ao longo dos primeiros anos de circulação do *Boletim Bibliográfico Brasileiro*, especialmente a segunda metade dos anos 50.
- <sup>16</sup> Veja o fragmento do editorial “Leitura para as ‘horas vagas’”, da *Seleções* de Reader’s Digest, pelo General James Harbord, n.112, de maio de 1951. “Como um guia para escolher boa leitura no campo da literatura atual eu me volto para o Reader’s Digest. Estou convencido de que, para um homem ocupado, esta pequena publicação não tem rival como ganha-tempo, dando-lhe mensalmente o sumo dos melhores artigos publicados pelas revistas do mês...” A versão brasileira da *Seleções* de Reader’s Digest é de 1942, e combinava profusamente desenho, texto e fotografias. A revista publicava ainda uma “Biblioteca de Seleções”, textos literários de autores consagrados publicados mediante cessão de direitos. Os textos eram condensados, devidamente adaptados para o leitor seu consumidor. Rosa foi o tradutor de um conto de Fred Bodsworth, “O Último dos Maçaricos”, no ano de 1958.
- <sup>17</sup> Também nos suplementos literários e nas revistas literárias é possível acompanhar a crítica à história em quadrinhos. Aqui, foi consultado, principalmente, o *Suplemento Letras e Artes*, do ano de 1946.
- <sup>18</sup> Também nos suplementos literários nos anos 40 é possível acompanhar a polêmica sobre se o gênero curto “conto” era um gênero menor, e se havia o risco de ele vir a substituir o gênero maior “romance”.

- <sup>19</sup> A 1ª edição de *Primeiras Estórias*, de 1962, contém elementos visuais significativos que articulam o livro à provável realidade de muitos leitores. Na folha de rosto, “p” e “stórias”, de “Primeiras Estórias”, e “José Olympio”, de Livraria José Olympio Editora, estão vazados em amarelo, a cor de fundo da capa do livro. A edição contém, ainda, uma delicadeza editorial que, intencional ou não, se casa profundamente com as primeiras edições dos livros de Guimarães Rosa. Na parte inferior do verso da última folha, há um singelo desenho de um jogador de futebol que chuta uma bola, abaixo do qual segue a seguinte nota: “Livro feito na oficina... em agosto de 1962, ano em que o Brasil, conquistando a Taça Jules Rimet, sagrou-se bicampeão mundial de futebol”. Lembre-se que Rosa chamava carinhosamente seu livro de “O amarelinho”.
- <sup>20</sup> Repare o anúncio de um Dicionário Ilustrado, da Editora Globo, lançado em 1954. “Amplie sua cultura consultando o Dicionário Enciclopédico Brasileiro Ilustrado, uma obra de referência realmente indispensável” [em macrotexto] (...) “Há certas obras cuja presença é realmente obrigatória em todas as bibliotecas. Especial menção merece dentre elas o Dicionário Enciclopédico. A razão é simples. Todo mundo ouve rádio, lê jornais e revistas, vai ao cinema, ao teatro e tem a oportunidade, assim, de encontrar a cada passo, termos científicos, literários, artísticos e filosóficos, velhos e novos, cujo significado nem sempre conhece com o detalhe desejável...” [em microtexto].

## Referências

- CHARTIER, Roger. *A Ordem dos livros. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Ed. UNB, 1999. 111 p.
- \_\_\_\_\_. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora Unesp, 2002. 145 p.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números). 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. 996 p.
- COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de (Orgs.) *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Global : FBN, 2001. 1656 p.
- \_\_\_\_\_. *Enciclopédia de literatura brasileira*. Oficina Literária Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: FAE, 1989. 2v.
- GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho*. Infância de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio : MEC, 1972. 175 p.
- KHÉDE, Sônia Salomão. *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- LEO, Alan. *Diccionario de Astrologia*. Barcelona: Edicomunicación, 1989. 273 p
- MENDES, Lauro Belchior; VIEIRA DE OLIVEIRA, Luiz Cláudio (Orgs.) *A Astúcia das palavras*. Ensaio sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 158 p.
- ROSA, João Guimarães. *J. Guimarães Rosa*. Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri. São Paulo: TA Queiroz, 1981. 147 p.

\_\_\_\_\_. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 822 p.

\_\_\_\_\_. *Primeiras Estórias*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. 176 p.

\_\_\_\_\_. *Primeiras Estórias*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. 156 p.

\_\_\_\_\_. *Grande Sertão: Veredas*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. 460 p.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos*. João Guimarães Rosa, meu pai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. 457 p.

SILVA, Ana Cláudia da. A infância da palavra: um estudo comparado dos personagens infantis em dois contos de João Guimarães Rosa e Mia Couto. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARAES ROSA. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC/MG : CESPUC, 2000. p.35-39.

VIEIRA DE OLIVEIRA, Luiz Cláudio. Primeiras Estórias: perigrafia e metalinguagem. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, v.22, n.30, jan./jun. 2002.