

Arte de Frontispício: capas de Poty Lazzarotto para obras de Guimarães Rosa
Letícia Barroso Brandão Soares¹

RESUMO

Focando em elementos discursivos que são representativos para a obra literária, é possível criar capas com função discursiva, como é o caso daquelas feitas pelo gravurista Poty Lazzarotto para Guimarães Rosa. O design gráfico clássico propõe que capas de livros têm a função de atrair e formar público leitor. Este artigo demonstra como os responsáveis por sua elaboração lançam mão da representação do conteúdo para a construção de sentido, por meio das imagens. O estudo de caso é um exemplo da função social da arte ao se associar às capas de livros. Como referencial teórico primordial, de análise da imagem utiliza-se Roland Barthes. Como metodologia, a análise semiológica das capas, com observação analítica dos elementos componentes da obra do autor e a discussão teórica cuja conclusão reside em demonstrar como é bem-sucedida a associação entre arte, literatura e capas de livros.

Palavras-Chave: Imagem; Capa; Semiologia; Literatura; Discurso

1. Primeira capa: introdução

Desde que se passou a destinar uma maior atenção aos elementos componentes do livro, como *layout*, tipografia, uso de imagens, acabamento, tipo de papel e impressão, as capas têm figurado como elemento central e determinante na recepção das obras, ficando com a maior parte do trabalho de informar sobre o conteúdo e atrair o consumidor para a leitura.

Ratificando esta forma de retratar as capas, Caroline Roberts, na introdução da obra *O livro e o designer I*, apresenta a opinião dos os autores clássicos do design de que “se um livro não consegue chamar atenção pela capa, o conteúdo provavelmente será desinteressante” (p.7) e, portanto, não terá seu objetivo, de informar, alcançado.

Este retoma a ideia dos clássicos do design gráfico de que as capas têm a função de atrair o leitor e, para isso, os responsáveis por sua elaboração – designers ou, nos casos apresentados, ilustrador – lançam mão da representação do conteúdo e da construção de sentido, por meio, essencialmente, das imagens que a constituem. Como o caso da capa de *Grande Sertão: Veredas*, feita por Poty Lazzarotto para a Livraria José Olympio Editora.

Segundo Peter Burke, “[as imagens] frequentemente tiveram seu papel na ‘construção cultural’ da sociedade [pois] são testemunhas dos arranjos sociais passados e, acima de tudo, das maneiras de ver e pensar do passado.” (BURKE, 2004 p. 234) Este estatuto está intrinsecamente ligado à pintura e fotografia; não obstante, aplica-se também às imagens e ilustrações de outros meios de comunicação.

Segundo Roland Barthes “a imagem é certamente mais imperativa do que a escrita, impondo a significação de uma só vez” (2007, p. 201) e ao se destinar à comunicação humana assegura essa significação, posto que a leitura de qualquer mensagem é permeada da representação icônica² do objeto que retrata, o que se dá pela transcrição gráfica de seus elementos culturais estabelecendo um referencial sógnico de códigos conhecidos pelo leitor (ECO, 2009, p. 11; 181). Nesse sentido, as ilustrações/imagens das capas se adéquam

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. leticia_eco@yahoo.com.br

à função social da capa como produtora de sentido, orientadora da leitura já que emitem signos que conferem sentido à obra.

Por isso, utiliza-se a análise das imagens da capa em sua função pedagógica que visa “demonstrar que a imagem é de fato uma linguagem, uma linguagem específica e heterogênea; e que (...) por meio de signos particulares, propõe uma representação.” (JOLY, p. 48)

Partindo desses pressupostos, a análise semiológica é utilizada, como forma de compreender a significação das imagens e seu simbolismo, que é capaz de expor ou impor signos/significados que “naturalizam a mensagem simbólica [e] inocentam o artifício semântico, muito denso”. (BARTHES, 1982, p. 37).

Colaborando, ainda, para a questão da imagem discursiva e de seu uso com esse fim, propõe-se a leitura de Martine Joly, que dá à obra de Barthes, principalmente, maior dinamismo e adequação ao mercado de imagens editoriais.

Presente na origem da escrita, das religiões, da arte e do culto dos mortos, a imagem também é um núcleo de reflexão filosófica (...). Instrumento de comunicação, dignidade, a imagem assemelha-se ou confunde-se como que representa. Visualmente imitadora pode enganar ou educar. Reflexo, pode levar ao conhecimento. (JOLY, p.19)

O artigo trata-se, portanto, de um convite e uma proposta para a mudança de como são analisadas as capas, hoje, apresentando-as como as capas de livros podem ir além de sua função de envólucro/proteção, assumindo papel de formadora de significado e elemento essencial à preparação do leitor para o contexto e o universo da leitura.

2. Folhas de guarda: contexto da editora e do mercado

No que tange à produção de livros com capas ilustradas, o caso brasileiro é surpreendente tanto pelo pioneirismo quanto pela originalidade. Em poucos outros lugares do mundo desenvolveu-se tão cedo, tão rapidamente e com tanta riqueza de soluções a arte de integrar imagem e texto nas capas de livros. (CARDOSO, p. 164)

A mudança na estética experimentada pela indústria do livro no Brasil teve início com Monteiro Lobato³, que envolve-se no mercado editorial para o seu livro de contos *Urupês*⁴, publicado em 1918. Sobre a qualidade do produto editorial brasileiro face ao exigente gosto contemporâneo, Gilberto Freyre, em artigo publicado no *Diário de Pernambuco*, em 1925, declara:

Este movimento de reabilitação da estética da tipografia e da impressão e da encadernação – da estética do livro, em suma – quase não nos atingiu, aos brasileiros e aos portugueses. Nós somos os países do livro feio. Do livro mal feito. Do livro incaracterístico. Principalmente o Brasil. O Sr. Monteiro Lobato conseguiu animar de certa nota de graça o livro brasileiro. Mas ligeiríssima graça. Livro belo, não saiu nenhum de suas mãos ou de seus prelos. (*apud* CARDOSO, p. 200)

Aproveitando esta introdução realizada por Lobato, José Olympio perseguiu a excelência gráfica de suas obras até atingir o ápice neste ramo. Sendo aquele que deu maior atenção à questão gráfica e estrutural do livro.

É a qualidade da composição que determina a aparência. Mesmo que o tipo não seja particularmente primoroso, pode-se obter um bom efeito quando se observam as boas práticas. Por outro lado, até a mais bela letra será arruinada se o espaçamento dordemasiado aberto e se não se der atenção aos pontos mais delicados da boa composição. (TSCHICOLD, p. 123)

José Olympio indicava para seus profissionais o direcionamento a ser seguido nas obras. O resultado foi, no final da década de 1930, a atualização de todo o projeto para um novo padrão que vigoraria por quase 10 anos. Na década 1940, uma nova reforma, agora criando um sistema de identidades visuais, no qual criava coleções projetadas com capas semelhantes, acompanhando um projeto universal.

Comparando a produção desenvolvida para a José Olympio com a anterior, verifica-se uma maior racionalização dos projetos gráficos acompanhada pela preferência por soluções mais sóbrias. Os melhores profissionais, as indicações mais pensadas para a composição e o melhor direcionamento das obras no mercado são os elementos constitutivos da excelência gráfica e editorial da José Olympio, que a tornam uma importante representante da cultura do livro no Brasil e objeto para inúmeras pesquisas, como a que se apresenta.

3. Orelha direita: João Guimarães Rosa

A estreia do autor para o grande público se deu com a publicação de seu livro de contos *Sagarana*, pela Editora Universal⁵, mas a consagração de Rosa, como autor, veio com seu grande romance, *Grande Sertão: Veredas*, publicado dez anos após seu livro de contos.

No Brasil sintomaticamente, os críticos da modernidade sempre foram os intelectuais tradicionais. (...) Sua insistência em retratar uma história brasileira a partir da casa-grande não revela somente uma atitude senhorial, ela possui ainda uma dimensão mais ampla quando se opõe à ordem industrial que se implanta no Brasil na década de 1930. Por isso não é difícil reencontrar em sua obra a polaridade entre o tradicional e o moderno, só que neste caso interpretada enquanto valorização da ordem oligárquica. É sugestivo o contraste que se constrói entre São Paulo e o Nordeste. São Paulo é "locomotiva", "cidade", e o paulista é "burguês", "industrial", tem gosto pelo trabalho e pelas realizações técnicas e econômicas. O Nordeste é "terra", "campo", seus habitantes são telúricos e tradicionais e por isso representam o tipo brasileiro por excelência. (ORTIZ p. 36-37)

Suas obras, além de demonstrarem a realidade sertaneja, de forma poética, reúnem grande acervo léxico, poético e onomástico, uma verdadeira renovação da literatura brasileira. (MASINA, p. 139) São histórias que remetem ao inconsciente coletivo dos leitores brasileiros, que mesclam lendas, mitos regionais, nacionais e internacionais (CAIRO in MASINA, p. 140), apresenta o

sertão como uma metonímia do mundo completo, para o qual toda língua é insuficiente, por isso explora tanto neologismos e construções semânticas de outras línguas. (NITSCHACK in CHIAPPINI e VEJNELKA, p. 42)

Sobre a universalidade de significados, Marli Scarpeli menciona:

Ainda que enfoque em sua obra literária, as singularidades linguísticas, geopolíticas e culturais do sertão mineiro, Guimarães Rosa submete o repertório heterogêneo que constitui essa realidade “local” à prática simultânea de decomposição e recomposição, imbricamento e superposição, podendo, dessa forma, surpreender os múltiplos legados culturais que colocam essa região em relação (...) bem mais ampla e complexa do que, por exemplo, a dos “romances do Nordeste”, cujas impermeáveis secas se tornam o suporte para a abordagem do (quase sempre restrito) drama social geográfico recorrentemente tematizado por nossos escritores regionalistas. (in FANTINI, p. 41)

Sua obra possui inúmeros níveis de análise, interpretação e olhares, das ciências biológicas às ciências da linguagem, passando por história, religião, psicanálise (ciências humanas), turismo, gastronomia etc. São temas recorrentes na literatura rosiana: a morte, o trágico, o diabo, o feminismo, a infância, o amor, o sertão, as relações familiares, a oralidade, as viagens, ou, ainda, como diz Lélia Parreira Duarte:

(...) esse ilustre mineiro “voa nas palavras” para “transviver, sobrecrente, com o nada residual”, levando consigo receptores que tentam entender-lhe as mínimas entonações ou degustá-las, ao seguir propósitos e silêncios que falam de amor e vingança, tragédia e política, violência e paixão, mito e (des)mistificação, filosofia e modernidade, testemunhando ao mesmo tempo o processo de sua construção e um Brasil em movimento, resultado de misturas e miscigenações. (DUARTE in CHIAPPINI e VEJNELKA, p. 94-95)

4. Orelha esquerda: Poty Lazzarotto

Criado no barracão construído pelo pai, para o trabalho com alumínio, se interessou desde cedo pela modelagem e desenhos. Seu processo de criação para as capas consistia na leitura atenta da obra a ser ilustrada, mais de uma vez, se necessário tornando-se um dos ilustradores mais requisitados pelos autores. Metódico em seus trabalhos, se fosse possível, visitava a paisagem referida no texto que iria ilustrar, atento para os tipos, os cheiros e gostos, para construir sua imagem do local, por suas próprias experiências.

5. Miolo: análise

A semiologia analisa, aborda e estuda objetos e fenômenos não por sua lógica racional de construção e uso, mas por “seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações”. (JOLY, p. 29) E, nesse sentido, contempla precisamente a proposta deste artigo uma vez que são interpretados os aspectos técnicos da capa com objetivo de elucidar a interpretação e vivência a ela aplicadas pelo artista.

A semiologia tem por objeto, então, qualquer sistema de signos, se qual foi sua substância, sejam quais forem seus limites: imagens, os gestos, os sons, os objetos e os complexos dessas substâncias que se encontram nos ritos, protocolos ou espetáculos, se não constituem “linguagem”, são, pelo menos, sistemas de significação. (BARTHES, 2006 p. 11)

A partir do momento em que a Semiologia estabelece a existência de um código, o significado não é mais uma entidade psíquica ou ontológica ou sociológica: *é um fenômeno de cultura descrito pelo sistema de relações que o código define como aceito por determinado grupo em determinada época.* (ECO, 2007, p. 35)

A relação proposta na semiologia parte da interpretação dos signos (sinais/sintomas), que designam tudo aquilo que é visto e percebido como as cores e formas para os quais se pode dar uma significação. (JOLY, p. 30-31)

A imagem, das capas de livros e outros impressos, enquanto coordenação de diversas categorias de signos, envolve muito mais do que um mero construto posto que é, intrinsecamente, uma representação (JOLY, p. 38) passível de ser interpretada porque aquele que a “lê” e compartilha do mesmo campo de significados da pessoa que a produz. Sobre a leitura de imagens Manguel complementa:

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. (...) [E] Quando lemos imagens – de qualquer tipo (...) –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias, conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. (MANGUEL, p. 21; 27)

A análise parte da descrição que viabilizará ao leitor a percepção da linguagem visual por meio da linguagem verbal. Para realizar essa descrição de forma ainda mais completa, a descrição foi iniciada por uma breve contextualização. A capa é analisada por inteiro e, por isso, respeita a lógica da capa aberta, na qual a quarta-capa aparece à esquerda e a primeira-capa à direita.

5.1 Panorama⁶

Publicada em 1957, uma obra na qual “a psicologia das personagens determina o modo de narrar e transforma a tradição regional, ampliando-a para outras dimensões”. (MASINA, p. 139) O maior sucesso editorial de Guimarães foi objeto de diversos prêmios e reforçou a imagem da literatura brasileira no cenário internacional.

É a história do caminho de Riobaldo pelo sertão, narrada pelo próprio personagem, um jagunço que tem a missão de vingar uma morte e concretizar a “batalha conta Hermógenes” (CHIAPPINI e VEJMEKKA, p. 116) para a qual duvida se realmente é o escolhido. Como uma viagem de iniciação e autodescobrimento o leitor vê o personagem se transformar ao longo da narrativa. Dividido entre satisfazer-se com a vida de jagunço e sua realização pessoal, escolhe o cumprimento do seu destino, seguindo para as Veredas Mortas onde invoca o Diabo. Desse momento em diante o jagunço vive um objetivo maior ao qual deve subordinar todos os outros.

O acompanhando em sua trajetória figura Diadorim, jagunço tal qual o personagem. Com a morte de Diadorim, Riobaldo percebe que seu anseio diabólico não o determinava e, após breve período de luto, casa-se com Otacília, sua noiva de longa data. Este casamento, não representa o fim da ação como nas leituras românticas, mas sua condição, afinal, a narrativa começa com o relato de sua vizinhança e de suas atividades, como caçar sob as árvores.

O monólogo de Riobaldo divide-se em dois níveis que representam dois estágios da vida do personagem: o passado, no qual vivenciou os acontecimentos que narra e o presente caracterizado por uma mentalidade reflexiva com a qual ele conta suas aventuras passadas.

Como expressão política, o romance aborda o sistema de dominação dos jagunços e o relacionamento dos fazendeiros com eles. Contudo, não apresenta os jagunços apenas em uma posição de conflito e guerras, mas, também, em sua retórica. O povo é retratado na obra ao mesmo tempo como massa de manobra e com uma subjetividade marcante e labiríntica, por toda a obra. São retratos de centenas de pessoas e uma quantidade enciclopédica de informações, não apenas sobre as pessoas/personalidades, mas da nova linguagem criada pelo autor para descrever sua visão da experiência sertaneja.



Quarta-capa

Lombada

Primeira-capa

5.2 Descrição

Primeira – Capa: com base escura apresenta diversos elementos. Por toda a capa há traços em verde como folhas de palmeiras.

É dividida em três setores pela caixa que contém as informações da edição. Na parte superior além dos traços em verde há três desenhos, todos vazados em branco: uma mulher, figurando na parte central e em destaque, logo acima da caixa com o título, um pássaro, na margem superior direita, na mesma direção do pássaro, próximo ao título, o símbolo do infinito tão empregado em suas obras, discreto e camuflado.

A caixa retangular, que divide as duas partes e ocupa toda a extensão da capa com pequena margem, é de um vermelho sólido. O título tomando a maior parte da extensão as caixa é disposto em branco e caixa alta, a tipografia

utilizada, desenvolvida manualmente pelo ilustrador, é uma lapidária. O nome do autor e da editora ocupam, verticalmente, dois terços da parte direita da caixa, o primeiro com um corpo maior e caixa alta, em tipografia lapidária, na cor preta, o segundo em corpo menor. No terço esquerdo, sob a primeira palavra do título, alinhado à esquerda, a informação de edição em tipografia lapidária, em caixa baixa.

Na parte inferior e, além da folhagem, há cinco desenhos. Margeando a caixa, da esquerda para a direita, há um boi, um pássaro e um rosto masculino, todos em tamanho semelhante e vazados em branco. Na parte inferior da capa, tem-se a figura de um homem, ajoelhado no chão com seu joelho direito, apoiando o braço esquerdo na perna esquerda enquanto porta um rifle, com o qual mira a direita da capa. Na parte inferior direita, em frente ao homem, há uma caveira voltada para o homem.

Lombada: com a mesma base preta e traços verdes, há quatro desenhos na lombada e uma caixa de informação dispostos verticalmente com leve alteração no alinhamento. No alto com pequena margem do topo, está a caixa com as informações, com pequena margem. O nome do autor aparece em duas linhas, em tipografia lapidária condensada, abaixo, o nome da obra, também em duas linhas, abaixo, centralizado em relação ao nome, o número da edição, com a palavra "edição" na linha de baixo e o nome da editora, logo abaixo, em três linhas. Estas últimas três informações, em tipografia lapidária normal, em caixa alta. Todos os texto na cor preta.

Ao lado da caixa, no meio dela, há um desenho cortado ao meio, uma caveira de demônio, em branco, como as demais ilustrações da capa. Abaixo da caixa e da caveira, há uma mão segurando um revólver mirando a esquerda da capa, esta mão, parte da caixa presente na capa. Abaixo há outra mão, com as costas voltadas para cima e os dedos para a esquerda. Pouco abaixo a cabeça de um burro, igualmente virado para a esquerda e, por último, um peixe, também voltado para a esquerda.

Quarta-capa: seguindo a proposta da capa e lombada, tem a mesma base preta com traços em verde imitando folhagem. Não possui textos e pode ser dividida em três partes horizontais. A parte superior contém três desenhos, dois formando um único elemento à esquerda e outro a direita. À esquerda tem-se dois rostos, masculinos levemente deslocados verticalmente, o que está em posição mais superior olha para a esquerda, só podemos ver seu perfil, e o que está mais abaixo, olha para a direita, dele temos mais elementos. À direita tem-se a cabeça de um cavalo que relincha e, por isso, vê-se os dentes e pescoço e não os olhos.

No eixo central há um único desenho, que ocupa toda a extensão da capa, um touro, levemente inclinado como quem desce a capa, ele ruma para a esquerda, para fora da capa.

Na parte inferior da capa, mais três desenhos. À esquerda um pé e parte da perna voltados para a direita. Está de calça e o sapato possui espora. No centro, sendo cortada pela margem inferior, uma cobra enroscada. À direita um rosto feminino, com cabelos curtos e soltos, mirando a direita. Não possui textos.

O único elemento da capa como um todo, que está acima dos outros elementos, inclusive dos traços em verde, são as caixas vermelhas.

5.3 Análise

Peter Burke diz que “as imagens desempenham um papel crucial na experiência do sagrado” (2004, p. 57) esta referência e esta crucialidade foram muito bem empregada pelo ilustrador para simbolizar e representar a temática, não apenas religiosa, mas cultural e social, na capa.

Nela o artista amarra toda a história apresentando os diversos personagens, situações, dramas e elementos que determinam a narrativa.

Existem muitos símbolos e signos na capa que podem ser analisados separadamente. A começar pela representação de mata; não apenas quando desempenhava a função de jagunço, mas também quando se tornou fazendeiro, Riobaldo manteve o hábito de caçar à noite, sob a folhagem. A cor escura, predominante na capa, representa não apenas a noite, mas também a profundidade da narrativa que se desenvolve apresentando muito da realidade e da personalidade do personagem principal: conflituosa, confusa e permeada pelo receio do imponderável.

A serpente aparece na capa como um pequeno detalhe acima do título, no formato que assumiu no interior da obra, um símbolo de infinito. A serpente pode ser considerada um “arquétipo simbólico e sua presença no subconsciente humano é incontestável” (FRUTIGER, p. 217). Ela se faz presente no medo da mordida fatal, mas simboliza, também, a vida e a morte. No caso de *Grande Sertão: Veredas*, a serpente está associada a outro símbolo, o infinito, ela está disposta tal qual o símbolo matemático do infinito, comendo o próprio o que representa a ideia do eterno retorno, da renovação constante e da eternidade, como ocorre na obra, onde a história renova-se e transcorre simultaneamente nos dois tempos, passado e presente, à medida que é narrada, pois influencia na vida de Riobaldo, seu protagonista e narrador.

As aves, por sua vez, segundo Adrian Frutiger, “são criaturas dotadas de capacidades ‘sobrenaturais’ (...) por estarem associadas tanto ao terreno quando ao ‘celestial’, e portanto a algo que está além da vida.” (2007, p. 213) A literatura de Rosa está estreitamente ligada à religiosidade e à experiência com o divino portanto o uso da ave, em diversos momentos da narrativa é justificado nesse sentido.

Os demais elementos componentes, como o rosto de mulher – que representa sua noiva e, ao mesmo tempo, Diadorim –, a mão que deflagra um tiro, o boi, os dois homens que se ladeiam e confrontam, são outros elementos do romance, literalmente, traduzidos para a capa promovendo a função de fixar o sentido do texto.

5.4 Influenciando o leitor

Poty traduz na capa toda a dinâmica do romance na capa da obra, apresentando os elementos centrais como: o religioso, representado na ave, na serpente, no demônio; a paisagem e a vivência sertaneja, com o boi, o sapato com esporas, o jagunço; a morte, pela caveira, a arma; e a tensão, com os dois rostos, as sombras e a própria opressão causada pelo fundo.

O leitor é preparado, por esta capa, para um romance denso e hermético, com muitos elementos, detalhes e tensão que o possibilitarão explorar profundamente a essência dos personagens e suas demandas.

A capa prepara o leitor para as dúvidas, e incerteza com as quais irá se deparar junto com o narrador-personagem, com a religiosidade e o misticismo, medos, inquietações e incertezas de um personagem em busca de descobrir a si mesmo em sua jornada pelo sertão. O leitor experimenta a profundidade da obra

de Guimarães antes mesmo de ter iniciado a leitura, mas já preparado para ela quando nas primeiras páginas.

6. Quarta-capa: conclusão

Este artigo apresenta algumas chaves para ratificarmos a proposta apresentada na introdução na medida em que é possível observar que Poty Lazzarotto, mais do que apresentar elementos sustentem a obra e a protejam, traduz para o campo visual a íntegra do conteúdo dos livros, e não apenas aquilo que é explícito. Significa e representa de duas maneiras posto que apresenta para o leitor em um primeiro momento os elementos principais da narrativa e, ao mesmo tempo, possibilita que estes mesmos elementos sejam retomados durante e após a leitura. Em um efeito de circularidade entre capa e texto.

No exemplo analisado, todos os elementos que compõe a obra (o jagunço, a mulher, os dois parceiros, o ambiente), inclusive aqueles que são não-concretos, como o clima tenso (preto, vegetação) e a influencia do misticismo e religiosidade (ave, demônio, serpente). Desta forma instiga o leitor – cumprindo sua necessidade publicitária – mantendo-o informado sobre o conteúdo e estimulando-o a treinar sua capacidade de relacionar os diversos elementos da capa com a narrativa que se segue.

Com a intenção de construir e fixar o conteúdo apresentado na prosa rosiana, por si só extremamente profusa de significados e representações, o ilustrador lança mão de diversos signos icônicos codificados e não-codificados que se misturam a sua própria experiência e à experiência do leitor para construir a leitura. Fazem parte da formulação dos signos icônicos desde o traçado utilizado pelo artista, até os animais escolhidos para representar um determinado ambiente, passando pelas cores, recortes, formatos, direção para o qual aponta o desenho (o boi presente na quarta-capa, por exemplo, traça uma trajetória descendente, saindo da capa) entre tantos outros elementos.

Dessa forma, conclui-se que há, sim, possibilidade de implementar, de maneira bem sucedida, capas de livros com função retórica, que trabalhem no sentido de expressar o conteúdo da obra e climatizar o leitor para sua recepção, para além de uma função de embalagem, que não deve, contudo, ser desconsiderada.

7. Referências

- BARTHES, Roland. *Elemento de semiologia*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. São Paulo: EDUSC, 2004.
- CARDOSO, Rafael. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CHIAPPINI, Ligia e VEJMEJKA, Marcel (orgs.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009
- FANTINI, Marli, *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. P. 35 – 70.
- FAWCETT-TANG, Roger. *O livro e o designer I: embalagem, navegação, estrutura e especificação*. São Paulo: Edições Rosari, 2007.
- FRUTIGER, Adrian. *Sinais e símbolos: desenhos, projetos e significados*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 12.ed. São Paulo: Papyrus Editora, 1996.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2005 .

LINDOSO, Felipe. *O Brasil pode ser um país de leitores? Política para a cultura. Política para o livro*. São Paulo: Summus, 2004.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001

SILVA JUNIOR, Amaury Fernandes da. *A construção de um imaginário moderno: as capas da editora Civilização Brasileira (1960/1975)*. Rio de Janeiro: UFRJ, PPGAV-EBA, 2001.

SOARES, Lucila. *Rua do Ouvidor 110: uma história da Livraria José Olympio*. Rio de Janeiro: José Olympio/FBN, 2006

TSCHICHOLD, Ian. *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

Artigos e Periódicos

ALVES NETTO, José Araújo. *Poty Lazzarotto – Signos, traços, memórias: o artista na formação histórico-cultural paranaense (1940-1990)*. Congresso Internacional de História: Paraná, 2009. Disponível em: <http://www.pph.uem.br/cih/anais/trabalhos/445.pdf>

BOLLE, Willi. *Representação do povo e invenção de linguagem em Grande Sertão: Veredas*. V. 5, n. 10, Belo Horizonte: SCRIPTA, 2002, p. 352-366.

SEIDINGER, Gilca Machado. A "vastidão da amplidão", ou estória e história em Guimarães Rosa. *Estudos Linguísticos XXXVI*, Universidade São Francisco/Faculdade de Ciência e Letras, 2007. P. 878-194 (disponível em: <http://www.gel.org.br/estudos-linguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2007/sistema-06/120.PDF>)

SILVA, Márcia Cabral da. *Modos de Leitura no Catálogo da Livraria José Olympio Editora de 1949*. (Doutoranda, IEL –UNICAMP). *Anais do II Congresso da História do Livro e Literatura no Brasil*, 2003. (Disponível em: <http://www.alb.com.br/anais14/Cohilile/H501.doc> , último acesso 30/06)

² Para Umberto Eco (2009), o chamado signo icônico trata-se de uma descrição, um enunciado, às vezes um discurso ou ato de referência que perde sentido e estatuto quando são representados fora de contexto, pois não são realmente signos, mas sim, representação codificada de uma dada expressão cultural. (p. 189)

³ Nascido em 18 de abril de 1882, filho de uma filha ilegítima do Visconde de Tremembé, Monteiro Lobato recebeu a educação jurídica formal e tornou-se promotor público de sua cidade até o falecimento do avô, em 1911. Dessa época datam seus primeiros trabalhos como articulista, a maioria publicados sob pseudônimos, no jornal *Estado de São Paulo*. Em 1917, mudou-se para São Paulo e financiou sua primeira publicação: *Saci* – um livro de 300 páginas, também assinado com pseudônimo e impresso na gráfica do *Estadão*. (HALLEWELL, p. 313-315)

⁴ *Urupês* foi o primeiro livro lançado pelo autor com sua assinatura, e não um pseudônimo. A capa desobedecia a lógica vigente de meros caracteres, por ser ricamente ilustrada sobre uma cor sólida vermelha. Um trabalho de J. Wash Rodrigues que mais tarde foi contratado por Octales, sócio de Lobato, para ilustrar outras obras da editora. (HALLEWELL, p. 315-319)

⁵ Fundada por Caio Pinheiro – amazonense de Parintins, redator concursado do Senado Federal e redator de uma coluna do Itamaraty na *Tribuna da Imprensa* – a Editora Universal, teve *Sagarana* como seu livro de estreia. (PAIXÃO, p. 134 e Revista Veja, disponível em: http://veja.abril.com.br/010999/p_128.html último acesso em 10/07/2011)

⁶ Este panorama é baseado nas leituras de *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade* de Lígia Chiappini e Marcel Vejmelka e *Representação do povo e invenção da linguagem em Grande Sertão: Veredas* de Willi Bolle.