



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Instituto de Artes – UNESP
Programa de Pós-graduação em Artes
Antonio Luceni dos Santos

Artes Visuais e Literatura Brasileira:
diálogos de um sertão lítero-visual a partir das obras de
Poty Lazzarotto e Euclides da Cunha

São Paulo, SP
2026

Antonio Luceni dos Santos

Artes Visuais e Literatura Brasileira:

diálogos de um sertão lítero-visual a partir das obras de
Poty Lazzarotto e Euclides da Cunha

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes; Linha de pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Artes, sob orientação do Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento.

São Paulo, SP
2026

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

S237a Santos, Antonio Luceni dos, 1977-

Artes visuais e literatura brasileira : diálogos de um sertão lítero-visual a partir das obras de Poty Lazzarotto e Euclides da Cunha / Antonio Luceni dos Santos. – São Paulo, 2026.

268 f. : il. + anexos

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Arte e literatura - Brasil. 2. Arte - Temas, motivos. 3. Cunha, Euclides da, 1866-1909. Os Sertões. 4. Cunha, Euclides da, 1866-1909. Canudos - Ilustrações. 5. Poty, 1924-1998. 6. Ilustração de livros. 7. Literatura brasileira. I. Nascimento, José Leonardo do. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 741.60981

Bibliotecário responsável: Felipe Augusto S. dos S. Rio Branco - CRB/8 9104|

Antonio Luceni dos Santos

**Artes Visuais e Literatura Brasileira:
diálogos de um sertão lítero-visual a partir das obras de
Poty Lazzarotto e Euclides da Cunha**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Linha de pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – IA UNESP, câmpus de São Paulo, para Banca Examinadora de Defesa Geral - Doutorado, como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Artes, sob orientação do Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento.

São Paulo, 22 de junho de 2026. (APROVADO)

Banca Examinadora para Defesa Geral - Doutorado

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento (Orientador)
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – IA UNESP

Prof. Dr. Omar Khouri
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – IA UNESP

Prof. Dr. Rubens Arantes Corrêa
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo – IFSP

Profa. Dra. Sarah Hallelujah Vicentini de Sampaio
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Profa. Dra. Suély Gleide Pereira de Souza
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte – IFRN

Agradecimentos

A Euclides da Cunha e a Poty Lazzarotto, aonde quer que estejam;

A Canudos e aos canudenses que tão bravamente resistiram às forças opressoras;

Aos meus avós Janoca e Neuzim, pelos anos vividos de afetos e ensinamentos; à Júlia e Mocim, ainda que com poucos contatos, meus agradecimentos. Ambos, *in memoriam*;

Aos meus pais, Maria e Cícero, pelo apoio e dedicação a mim dispensados ao longo desses quase 50 anos da minha vida. Na formação dada com ética e caráter, desde o sertão cearense até os dias atuais, em terras paulistas. Sabemos que, antes de tudo, somos fortes;

Aos meus irmãos Lúcio, Lindalva, Lindomar e Lucivam e suas respectivas famílias, cúmplices e testemunhas dessa caminhada severina, com todas as dores e delícias que ela nos tem propiciado ao longo desses anos;

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, pelas sugestões bibliográficas, encaminhamentos metodológicos e pela cumplicidade na feitura desse texto nos últimos quatro anos: minha gratidão;

Aos docentes do PPGArtes, do Instituto de Artes – IA/UNESP; aos da Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP e da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH/USP, e aos demais servidores e colaboradores dessas instituições pela dedicação e profissionalismo;

Às professoras e aos professores membros das bancas de qualificação e defesa, titulares e suplentes, por dedicarem parte do tempo na leitura crítica e nos encaminhamentos para aperfeiçoamento desse texto, meu muito obrigado;

A todos meus amigos e amigas que me acompanharam e foram suporte nesse processo, meu muito obrigado. Especialmente às amigas Denilza Frade e Marise Esteves e ao amigo Éverson Polizeli pela acolhida na capital paulista: muito obrigado;

Ao Ministério da Educação – MEC, à Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica – SETEC/MEC e ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo – IFSP por me oportunizarem à continuidade dos estudos com o afastamento remunerado;

Agradeço, também, à professora e pesquisadora Gisela Costa Pinheiro Monteiro, da Universidade Federal Fluminense, pela generosidade na partilha de materiais essenciais para esta pesquisa;

A todas as instituições que contribuíram, direta ou indiretamente, com esta pesquisa: Academia Araçatubense de Letras – AAL; Academia Brasileira de Letras – ABL; Biblioteca Municipal de São Paulo “Mário de Andrade”, seção Obras raras; Biblioteca Pública Estadual do Paraná – Curitiba, PR; Caixa Cultural de Curitiba; Casa Romário Martins – Curitiba, PR; Centro de Documentação e Referência do Museu Oscar Niemeyer – MON; Fundação Biblioteca Nacional – FBN; Fundação Cultural de Curitiba; Instituto Moreira Salles – IMS; Museu Municipal de Arte de Curitiba – MuMA; meus mais sinceros agradecimentos.

Resumo

Este trabalho tem como intenção identificar, a partir da relação dialógica entre as produções de Euclides da Cunha (*Canudos/Os sertões*) e Poty Lazzarotto (ilustrações para edição de *Canudos*, 1955/56, CCB) concepções acerca do que seja o(s) sertão(ões) no imaginário popular brasileiro, sobretudo no que se inscreve na esteira poética, presente em cada uma das obras citadas. Desse modo, contribuindo com as múltiplas visões que se tem acerca do tema, ampliando os modos de ver e conceber o Brasil e o brasileiro, a partir de uma parcela da população e região ainda pouco prestigiadas e afetadas por preconceitos diversos.

Palavras-chave: Euclides da Cunha; Poty Lazzarotto; Canudos; os sertões; poesia.

Abstract

This work aims to identify, through the dialogical relationship between the productions of Euclides da Cunha (*Canudos/The Backlands*) and Poty Lazzarotto (illustrations for the 1955/56 edition of *Canudos*, CCBB), conceptions about what the sertão(s) represent in the Brazilian popular imagination, especially concerning the poetic vein present in each of the cited works. Thus, contributing to the multiple views on the subject, expanding the ways of seeing and conceiving Brazil and the Brazilian people, based on a segment of the population and region that is still little appreciated and affected by various prejudices.

Palavras-chave em língua estrangeira: Euclides da Cunha; Poty Lazzarotto; *Canudos*; *the backlands*; poetry.

Resumen

Este trabajo tiene como intención identificar, a partir de la relación dialógica entre las producciones de Euclides da Cunha (*Canudos/ Los sertones*) y Poty Lazzarotto (ilustraciones para la edición de *Canudos*, 1955/56, CCB), concepciones sobre lo que es el(los) sertão(s) en el imaginario popular brasileño, sobre todo en lo que se inscribe en la estela poética, presente en cada una de las obras citadas. De este modo, contribuyendo con las múltiples visiones que se tienen sobre el tema, ampliando las formas de ver y concebir Brasil y al brasileño, a partir de una parte de la población y región aún poco prestigiosas y afectadas por diversos prejuicios.

Palavras-chave em língua estrangeira: Euclides da Cunha; Poty Lazzarotto; *Canudos*; *los sertones*; poesía.

Lista de ilustrações

Ilustração 01: Fotografia de Canudos	016
Ilustração 02: <i>A porta do inferno</i>	026
Ilustração 03: Reprodução do cartaz do filme <i>Deus e o diabo na terra do Sol</i>	028
Ilustração 04: Teatro Oficina interpreta <i>Os sertões</i>	030
Ilustração 05: Capa da revista <i>Serrote</i>	031
Ilustração 06: Autorretrato de Flávio Augusto de Barros	032
Ilustração 07: <i>Canudos não se rendeu</i>	033
Ilustração 08: Corte do Morro do Castelo	036
Ilustração 09: Visão panorâmica da favela da Rocinha, Rio de Janeiro, RJ	037
Ilustração 10: Família no sertão cearense	047
Ilustração 11: Retrato de Euclides da Cunha	053
Ilustração 12: <i>Le Bataillon Carré, Affaire de Fougères 1793</i>	055
Ilustração 13: Dilermando Cândido de Assis	060
Ilustração 14: Retrato de Poty Lazzarotto	066
Ilustração 15: Autorretrato de Poty Lazzarotto	062
Ilustração 16: Largo da Ordem, Curitiba, com painel de Poty ao fundo	068
Ilustração 17: Fachada do teatro Guaíra, Curitiba	069
Ilustração 18: Mostra <i>Trilhos e traços: Poty 100 anos</i>	071
Ilustração 19: Mostra <i>Poty de Curitiba, Curitiba de Poty: 100 anos</i>	073
Ilustração 20: Mostra <i>Poty Expandido</i>	074
Ilustração 21: Mostra <i>Poty: Poéticas da Vida</i>	075
Ilustração 22: Mostra <i>Poty, um artista curitibano</i>	076
Ilustração 23: Exposição <i>Poty: piá curitibano, 102 anos</i>	078
Ilustração 24: Antônio Conselheiro para <i>João Abade</i> , de João Felício dos Santos	079
Ilustração 25: <i>A traição das imagens</i>	107
Ilustração 26: <i>Impressão, Sol nascente</i>	111
Ilustração 27: <i>O ancião e a criança</i>	112
Ilustração 28: <i>Abaporu</i>	115
Ilustração 29: Catedral da <i>Sagrada Família</i>	117

Ilustração 30: <i>Paul vestido de arlequim</i>	119
Ilustração 31: Uma casa de Canudos	124
Ilustração 32: Mapa de Canudos	132
Ilustração 33: Registros de Canudos, BA	134
Ilustração 34: Capa e páginas internas do livro <i>4 contos</i>	145
Ilustração 35: Obras de Gilvan Samico e J. Borges	144
Ilustração 36: Reprodução da gravura 01	147
Ilustração 37: Conselheiro e Tiradentes à semelhança de Jesus Cristo	149
Ilustração 38: Reprodução da gravura 02	152
Ilustração 39: Gravura para <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	154
Ilustração 40: Reprodução da gravura 03	155
Ilustração 41: Reprodução da gravura 04	157
Ilustração 42: Reprodução da gravura 05	161
Ilustração 43: Reprodução da gravura 06	162
Ilustração 44: Reprodução da gravura 07	165
Ilustração 45: <i>As meninas</i>	168
Ilustração 46: Reprodução da gravura 08	169
Ilustração 47: Reprodução da gravura 09	171
Ilustração 48: Reprodução da gravura 10	173
Ilustração 49: <i>Café</i>	174
Ilustração 50: Reprodução da gravura 11	176
Ilustração 51: Reprodução da gravura 12	178
Ilustração 52: Reprodução da gravura 13	180
Ilustração 53: Reprodução da gravura 14	184
Ilustração 54: Reprodução da gravura 15	186
Ilustração 55: Uma flora agressiva I	187
Ilustração 56: Uma flora agressiva II	188
Ilustração 57: Uma flora agressiva III	189
Ilustração 58: Favela, vegetação comum em Canudos	191
Ilustração 59: Reprodução da gravura 16	192
Ilustração 60: Reprodução da gravura 17	194

Ilustração 61: Reprodução da gravura 18	196
Ilustração 62: <i>400 jagunços prisioneiros</i>	198
Ilustração 63: Massacre do Carandiru	200
Ilustração 64: Reprodução da gravura 19	201
Ilustração 65: Reprodução da gravura 20	203
Ilustração 66: Reprodução da gravura 21	205
Ilustração 67: Reprodução da gravura 22	208
Ilustração 68: Reprodução da gravura 23	211
Ilustração 69: Reprodução da gravura 24	213
Ilustração 70: Reprodução da gravura 25	215
Ilustração 71: Reprodução da gravura 26	217
Ilustração 72: Reprodução da gravura 27	220
Ilustração 73: Reprodução da gravura 28	222
Ilustração 74: Reprodução da gravura 29	224
Ilustração 75: Reprodução da gravura 30	227
Ilustração 76: Reprodução da gravura 31	229
Ilustração 77: <i>A coroação de espinhos</i>	231
Ilustração 78: Reprodução da gravura 32	232
Ilustração 79: Praça Euclides da Cunha	234
Ilustração 80: Reprodução da gravura 33	235
Ilustração 81: Ouroboros	237
Ilustração 82: <i>Natureza-morta com buquê e caveira</i>	239

Lista de quadros

Quadro 01: Veredas e os caminhos poético-literários	088
Quadro 02: O léxico d’ <i>Os sertões</i>	136
Quadro 03: Lista de livros e seus respectivos autores e ilustradores/ras da CCBB	142
Quadro 04: Informações técnicas sobre a gravura 01	148
Quadro 05: Informações técnicas sobre a gravura 02	152
Quadro 06: Informações técnicas sobre a gravura 03	155
Quadro 07: Informações técnicas sobre a gravura 04	157
Quadro 08: Informações técnicas sobre a gravura 05	159
Quadro 09: Informações técnicas sobre a gravura 06	163
Quadro 10: Informações técnicas sobre a gravura 07	165
Quadro 11: Informações técnicas sobre a gravura 08	169
Quadro 12: Informações técnicas sobre a gravura 09	171
Quadro 13: Informações técnicas sobre a gravura 10	173
Quadro 14: Informações técnicas sobre a gravura 11	176
Quadro 15: Informações técnicas sobre a gravura 12	178
Quadro 16: Informações técnicas sobre a gravura 13	181
Quadro 17: Informações técnicas sobre a gravura 14	185
Quadro 18: Informações técnicas sobre a gravura 15	186
Quadro 19: Informações técnicas sobre a gravura 16	192
Quadro 20: Informações técnicas sobre a gravura 17	194
Quadro 21: Informações técnicas sobre a gravura 18	196
Quadro 22: Informações técnicas sobre a gravura 19	202
Quadro 23: Informações técnicas sobre a gravura 20	204
Quadro 24: Informações técnicas sobre a gravura 21	206
Quadro 25: Informações técnicas sobre a gravura 22	208
Quadro 26: Informações técnicas sobre a gravura 23	211
Quadro 27: Informações técnicas sobre a gravura 24	214
Quadro 28: Informações técnicas sobre a gravura 25	215
Quadro 29: Informações técnicas sobre a gravura 26	218

Quadro 30: Informações técnicas sobre a gravura 27	220
Quadro 31: Informações técnicas sobre a gravura 28	222
Quadro 32: Informações técnicas sobre a gravura 29	224
Quadro 33: Informações técnicas sobre a gravura 30	227
Quadro 34: Informações técnicas sobre a gravura 31	230
Quadro 35: Informações técnicas sobre a gravura 32	232
Quadro 36: Informações técnicas sobre a gravura 33	235
Quadro 37: Dados técnicos do exemplar de <i>Canudos</i> , 1956, utilizado nesta pesquisa	267

Lista de abreviaturas e siglas

Academia Araçatubense de Letras	AAL
Academia Brasileira de Letras	ABL
Antônio Conselheiro	AC
Bíblia Sagrada, Antigo Testamento	BSAT
Bíblia Sagrada, Novo Testamento	BSNT
Biblioteca Pública do Paraná	BPP
Caixa Cultural de Curitiba	CCC
Casa Romário Martins	CRM
Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil	CCBB
Euclides da Cunha	E C
Festival Literário Internacional de Paraty	FLIP
Fundação Biblioteca Nacional	FBN
Fundação Cultural de Curitiba	FCC
Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística	IBGE
Indicador de Analfabetismo Funcional	INAF
Instituto Cultural Hugo de São Vitor	ICHSV
Instituto Moreira Salles	IMS
João Cabral de Melo Netto	JCMN
Joaquim Maria Machado de Assis	JMMA
Museu Municipal de Arte de Curitiba	MuMA
Museu Oscar Niemeyer	MON
Poty Lazzarotto	P L
Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil	SCBB
Universidade do Estado da Bahia	UNEB
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”	UNESP
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul	UFMS
Universidade de São Paulo	USP

Sumário

1	Introdução	017
2	Os homens: Euclides, Poty e Conselheiro	048
2.1	Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha: um visionário	054
2.2	Napoleon Potyguara Lazzarotto: de Curitiba para o mundo	063
2.3	100 anos de nascimento de Poty Lazzarotto (2024)	066
2.4	Homenagens no centenário de nascimento de Poty Lazzarotto	071
2.4.1	<i>Trilhos e traços: Poty 100 anos</i>	072
2.4.2	<i>Poty de Curitiba, Curitiba de Poty: 100 anos</i>	072
2.4.3	<i>Poty expandido: 100 anos de Poty Lazzarotto</i>	073
2.4.4	<i>Poty, poéticas da vida</i>	075
2.4.5	<i>Poty, um artista curitibano</i>	076
2.4.6	<i>Poty 100 anos: inspiração, história e arte</i>	077
2.4.7	<i>Poty: piá curitibano</i>	078
2.4.8	Antônio Vicente Mendes Maciel: o Conselheiro	080
3	A ars poetica em Canudos/Os sertões e as ilustrações para a CCBB	086
3.1	Acerca do “ser poético” e do “ser poesia”	086
3.2	Entre “veredas”, um caminho poético: em busca d’Os sertões de Euclides e Poty ...	102
3.3	A gravura e o popular em Poty Lazzarotto	103
3.4	Isto não é o sertão! Isto não é Canudos!	105
3.5	Por uma “poética do feio”	112
3.6	<i>Canudos</i> : um diário potente	130
3.7	Canudos: uma cidade inacabada	132
3.8	Ai, palavras; ai, palavras...	134
4	Poty Lazzarotto e a Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil	140
4.1	Aspectos gerais da Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil	140
4.2	As ilustrações de Poty Lazzarotto para <i>Canudos</i> (1956), Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil – CCBB como “Ensaio Visual”	143
5	Considerações finais	241
	Referências	243

Bibliografia consultada	256
Anexo 1: Dados técnicos sobre o exemplar de <i>Canudos</i> , 1956	265
Anexo 2: Centros/locais de pesquisas sobre Euclides da Cunha e Poty Lazzarotto	266
Anexo 3: <i>Canudos</i> : traço e escritor do autor	268

Prepare o seu coração/ Pras coisas que eu vou contar/
Eu venho lá do sertão/ Eu venho lá do sertão/
Eu venho lá do sertão/ E posso não lhe agradar/
Aprendi a dizer não/ Ver a morte sem chorar/
E a morte, o destino, tudo/ A morte e o destino, tudo
Estava fora de lugar/ Eu vivo pra consertar

Disparada
Geraldo Vandré e Théo de Barros



1 Introdução

“... Quando nos vamos pelos sertões em fora, num reconhecimento penoso, verificamos, encantados, que só podemos caminhar na terra como os sonhadores e os iluminados: olhos postos nos céus, contrafazendo a lira, que eles já não usam, com o sextante, que nos transmite harmonia silenciosa das esferas, e seguindo no deserto, como os poetas seguem na existência... ouvir as estrelas”.

Euclides da Cunha, em prefácio para *Poemas e canções*, de Vicente de Carvalho, 1908

A Guerra de Canudos talvez seja um dos momentos da história brasileira de maior repercussão nacional desde sua deflagração até os dias atuais. De 1897 – a partir da resistência e resiliência da comunidade conselheirista, ao apogeu violento, cruel e sangrento e, anos depois, nas sucessivas tentativas de apagamento do episódio, da cidade e de seus moradores, por meio de forças políticas, pelo descaso dos governantes em relação à infraestrutura e demais necessidades urbanísticas (presença de escolas, centros culturais, centros de saúde etc. etc. etc.). Entretanto, como todos sabemos, eles (Canudos e canudenses) foram resistindo e se reinventando, não só do ponto de vista físico e geográfico, mas também, e talvez principalmente, do ponto de vista imaterial, abstrato, artístico, místico, poético...

Vários foram os artistas que corroboraram com essa resistência e resiliência, perpetuando o “espírito de Canudos” por meio de suas produções como escritores, fotógrafos, artistas plásticos e visuais, cineastas, cordelistas, escultores, eruditos e populares, como veremos mais adiante.

Ela (a Guerra de Canudos), compreendemos, está inscrita num contexto nacional mais ampliado, em cuja bases, por meio de ocorrências importantes, tanto na área urbana, sobretudo na capital brasileira à época (Rio de Janeiro), quanto na área rural e nos sertões, a exemplo da abolição da escravatura, a mudança de regime político-ideológico-cultural (Monarquia para a República), o grande êxodo rural etc., irá imprimir uma imagem de Brasil e de nacionalidade diversa do que vinha sendo apregoado em jornais, em livros didáticos e de história nacionais, entre outros materiais de comunicação de massa. Razão porque, conforme afirma Bueno, ganha relevância:

Canudos, por seu turno, foi a guerra mais trágica da história do Brasil – talvez mais dramática e violenta que a derrocada de Palmares. Em Palmares travou-se uma luta pela liberdade. Em Canudos lutou-se sem razão. Só a existência de dois Brasis inteiramente distintos e incompatíveis – o Brasil das elites urbanas e o Brasil dos

miseráveis olvidados – pode explicar a “guerra do fim do mundo”, para usar a denominação que o escritor peruano Mario Vargas Llosa deu ao conflito. Nesse sentido, Canudos foi exemplar, revelando ao país, no fim do século XIX, a trágica dicotomia com a qual ele haveria de conviver ao longo de todo século XX. De todo modo, a República só se consolidou após o batismo com o sangue vertido pelas tropas legalistas, (...) nos cafundós do sertão, no arraial desgraçado de Canudos.” (Bueno, 2010, p. 260)

“Ao longo de todo século XX” e, sem medo de errar, atravessando o presente século, haja vista o ainda aprofundamento das pobreza e das misérias em nossas cidades, pelo Brasil e pelo mundo, escamoteadas nas periferias das urbes, tal qual Canudos, esquecidas, violentadas, agredidas e assassinadas, como podemos observar em matérias, documentários e notícias de jornais, *blogs*, pesquisas acadêmicas etc., das mais variadas, socializados nas mais diferentes mídias diariamente. Os sertões, dos mais diversos, apesar de alguns avanços, continuam distantes das prioridades e dos olhares de nossos governantes e dos “poderosos” em nosso país. O nordestino e o sertanejo ainda lutam com as armas que têm para continuarem vivos, sobrevivendo à própria sorte, conforme observa Ameni e Wilson:

Tudo isso por que o anônimo extraordinário que é o maior colaborador da história, o Povo, que trabalha e que sofre – sempre obscuro –, entende, nessa festiva entrada da primavera, deixar por momentos as ásperas ferramentas e sonhar também como os felizes, pensar, ele que só tem passado, no futuro. O escravo antigo que ia nos circos romanos distrair o humor tigrino dos reis, num pugilato desigual e trágico com as feras; o servo da gleba, o vilão covarde que atravessou a Idade Média, à sombra dos castelos sob o guante do feudalismo; que tem alimentado como sangue a alma destruidora das guerras; ele – a matéria-prima de todas as hecatombes, seguindo sempre acurvado a todos os jugos – transfigura-se realmente, alentado por uma aspiração grandiosa e apresenta esta novidade à história. (Ameni; Wilson, 2019, p. 65 - 66)

É indiscutível a contribuição dada por Euclides da Cunha, em seu “livro vingador”, na perpetuação dessa memória e, não só, para dar vez e voz aos excluídos e, até hoje, preteridos, aviltados, agredidos e esculhambados socialmente. A partir da obra-mor de Euclides, outras tantas se alinharam, em suas múltiplas linguagens – algumas de modo quase literal, outras com interpretações mais livres, a fim de transcreverem esse “grito dos excluídos”, desse “Brasil ainda desconhecido” ou “caricaturado” no imaginário não só de brasileiros e brasileiras, como também da gente do exterior, num processo de tradução intersemiótica ou “transmutação”, conforme ensina Roman Jakobson, linguista russo, ou seja, a interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas simbólicos não verbais, e vice-versa. Um “grito de galo”, tão bem metaforizado por João Cabral de Melo Neto, em seu conhecido poema *Tecendo a manhã*:

1./ Um galo sozinho não tece uma manhã:/ ele precisará sempre de outros galos./ De um que apanhe esse grito que ele/ e o lance a outro; de um outro galo/ que apanhe o grito que um galo antes/ e o lance a outro; e de outros galos/ que com muitos outros galos se cruzem/ os fios de sol de seus gritos de galo,/ para que a manhã, desde uma teia tênue,/ se vá tecendo, entre todos os galos.// 2./ E se encorpando em tela, entre todos,/ se erguendo tenda, onde entrem todos,/ se entretendendo para todos, no toldo/ (a manhã) que plana livre de armação./ A manhã, toldo de um tecido tão aéreo/ que, tecido, se eleva por si: luz balão. (Melo Neto, 2010, p. 149 - 150)

Assim o é de praxe com as chamadas “obras clássicas” em todo o mundo, nos mais variados tempos e culturas. Compreendemos que Euclides da Cunha e sua obra se enquadram no que o professor Clístenes Hafner Fernandes, do ICHSV, observa como obra clássica:

Portanto, um autor clássico é assíduo porque contribui até hoje, enquanto um autor não clássico é um proletário das letras, dão aquilo que de mais imediato há, são os jornalistas e escrevedores de internet, os palpiteiros. (...) [alguma coisa] só é clássica quando é imortal, quando está desligada do espaço e do tempo e pode formar qualquer homem de qualquer época em qualquer canto do globo. (IHSV, 2020, p. 52)

Um exemplo conhecido desse diálogo entre poesia e as artes visuais é o trabalho desenvolvido por Rodin (1840 - 1917), o renomado escultor francês, quando descreve em seus diários o impacto causado nele após a leitura d’*A divina comédia* (1304 - 1321), obra-magna de Dante Alighieri (1265 - 1321), por exemplo. Em seus relatos, conta que, imediatamente ao finalizar a leitura do referido livro, começou a esboçar os primeiros desenhos daquilo que, posteriormente, se tornaria um de seus trabalhos mais importantes, *A porta do inferno*. Assim é descrito a relação de Rodin com a obra-magna de Dante, especialmente com a seção *Inferno*, em texto no catálogo da Pinacoteca de São Paulo, intitulado *Sobre os desenhos do Inferno de Dante*, para a grande mostra no Brasil:

“Eu vivi um ano inteiro com Dante, vivendo apenas dele e com ele, desenhando os oito círculos de seu Inferno.” (...) Parece-nos importante mostrar que o tema da Porta do Inferno ocupou toda a vida de Rodin, mesmo que o estilo e o tema dos desenhos mudem por volta de 1890. O corpo da mulher, observado ao infinito, torna-se o único modelo expresso por um simples traço de grafite, às vezes realçado pela aquarela com tonalidades ocres. Se Rodin transforma sua maneira de desenhar, sua imaginação continua a evocar Dante. Suas notas manuscritas às margens dos novos desenhos são prova disso. O homem é um todo que é cômodo, mas inexato, fragmentado. (Pinacoteca SP, 2001, p. 113, grifo nosso)

“Um ano inteiro com Dante”. Na observação de Marlow,

Este “ano com Dante” resultou em cadernos e mais cadernos de esboços, sem mencionar pilhas de rascunhos com estudos a lápis e guaches “negros” de figuras

altamente elaboradas, individuais ou em grupos, que foram, conforme as palavras de Catherine Lampert, “o local primeiro de cenários atemporais em estado de levitação para emoldurar observações amorais.” Eram, elas próprias, fações gráficas estupendas, funcionando como verdadeira oficina para realização do portal, este em três dimensões. (Marlow, 1995, p. 17)

O próprio Euclides irá relacionar-se de modo direto com a obra de Alighiere, produzindo um longo poema (161 versos), sob o título *O paraíso dos medíocres* (uma página que Dante destruiu). Abaixo, um fragmento dele:

Perto do inferno existe uma paragem/ Onde cai monótona e ressoa/ Uma torrente enregelada e dura/ Sulcando a pedra na erosão eterna./ Fomos por ela em fora, lento e lento/ Vacilantes subindo. Mas no alto/ Precisamente quando a minha vista/ Divisava dos céus tão anelados/ Um fragmento longínquo, vi-me só./ Inopinadamente se evadira/ O bucólico guia que me dera/ O clarão de sua alma incomparável/ Entre as sombras dos giros infernais./ Então alucinado, o peito oprimido./ A fronte em fogo, onde batiam ríspidas/ As lufadas friíssimas do abismo/ Atirei entre os ecos apagados/ Das vozes do demônio uma súplica:/ “Virgílio”. E estas três sílabas belíssimas/ Rolaram longamente no silêncio/ Como se no silêncio desabasse/ Uma falange de cristais partidos (Cunha *apud* Bernucci e Hardman, 2009, p. 279)

Talvez, este seja um dos motivos a partir dos quais as obras clássicas sejam perpetuadas ao longo dos séculos, culturas e geografias. Elas marcam de tal modo as mentes e as vidas dos que com elas têm contato e, desse modo, extrapolam a satisfação pessoal, o desejo hedonista do prazer, conhecimento, sensação, do imediatismo etc. Com isso, o leitor/fruidor/e(x)spectador sinta, inevitavelmente, o desejo de partilhar dessa experiência com muitas outras pessoas. Em se tratando de artistas/poetas, um caminho bom para essa partilha, sem dúvida nenhuma, é trilhado na produção de novas obras/produções, usando de instrumentos, materiais e metodologias próprios. Um pouco desse entendimento reside nas palavras de Tolstói ao refletir acerca do que seja arte:

Para definir arte com precisão, devemos antes de tudo parar de olhar para ela como veículo e considerá-la dessa forma: não podemos deixar de ver que a arte é um meio de comunhão entre as pessoas.

Cada obra de arte faz com que aquele que a recebe entre em um certo tipo de comunhão com aquele que a produziu ou está produzindo e com todos aqueles que, simultaneamente ou antes ou depois dele, receberam ou irão receber a mesma impressão artística.

Tal como a palavra, transmitindo os pensamentos e experiências dos homens, serve para unir as pessoas, a arte serve exatamente para o mesmo propósito. A peculiaridade desse meio de comunhão, que a distingue da comunhão por meio da palavra, é que pela palavra um homem transmite seus pensamentos a outro, enquanto que com a arte as pessoas transmitem seus sentimentos umas às outras.

A atividade da arte é baseada no fato de que o homem, ao receber pela audição ou visão as expressões dos sentimentos de outro homem, é capaz de experimentar os mesmos sentimentos daquele que os expressa. (Tolstói, 2024, p. 68 - 69)

Vejamos um fragmento do texto de Alighieri (Canto XIV), a fim de ilustrar um pouco do que poderia ter sido o tal impacto causado em Rodin (e mesmo a cada um de nós) ao entrar em contato, ou retomar a leitura, com a difundida e aclamada obra do poeta italiano:

Para descrever com clareza o que vi, direi que chegáramos a um campo deserto sobre o qual planta alguma vegetava. De um lado cercava-o a selva de braços dolorosos; do outro, tal como a própria selva, era cingido pelo rio de sangue. (...) Almas nuas choravam lamentosamente, por meios vários purgando culpas. Parte dessa multidão jazia pela areia; sentada mantinha-se outra porção, enquanto terceiro bando girava sem cessar. Este último era turba especialmente numerosa e menor a dos que, imóveis no sofrer, com seus lamentos demonstravam uma dor maior. Em todo o areal, lentamente tombava uma chuva de fogo, igual à neve a descer sobre a serra, estando ausente o vento. (...) Desse modo, descia ali do céu aquele ardor eterno, qual fagulha reunida à estopa, o tormento duplicado aos condenados. Eles agitavam sem parar as mãos, na esperança de anular o efeito da chuva de faíscas. (Alighieri, 2002, p. 60 - 61)

Como podemos perceber, um texto altamente descritivo e imagético, favorecendo ainda mais a mente criativa e inventiva do escultor, que sorveu e verteu, por meio de sua icônica porta, parte dessa fascinação a que teve acesso ao ler *A divina comédia*.

Aqui, vemos algumas aproximações, entre as quais, a questão temático-religiosa e a relação entre texto escrito e texto visual, que optamos por fazer em relação ao diálogo com que as muitas linguagens artísticas mantêm, no recorte entre o texto euclidiano (*Canudos/Os Sertões*) e as obras de Poty Lazzarotto para a ilustração de *Canudos. A porta do inferno*, como é sabido, foi uma encomenda feita ao escultor, para um conjunto de portas a ser instalado num museu de artes decorativas, em Paris. Destaque para a escultura *O poeta* ou *O pensador*, presente no conjunto de imagens esculpidas na obra.

Não por acaso, Ariano Suassuna (1927 - 2014), citado por Cristovão (1993/94), afirmará que “na verdade a face do sertão é tripla: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso”, referindo-se à obra de Dante e inserindo-a no contexto sertanejo.

Análise importante sobre essa conjugação entre o texto clássico de Dante e textos de características sertanejas produzidos por autores como Bernardo Guimarães (1825 - 1884), *O ermitão de Muquém*, 1869; José de Alencar (1829 - 1877), *O sertanejo*, 1875; Franklin Távora (1842 - 1888), *O cabeleira*, 1876; Coelho Neto (1864 - 1934), *O sertão*, 1896; Viriato Correia (1884 - 1967), *Contos do sertão*, 1912; Catulo da Paixão Cearense (1863 - 1946), *Meu*

sertão, 1912; Guimarães Rosa (1908 - 1967), *Grande sertão: veredas*, 1956; e outros, será feita pelo professor e ensaísta Fernando Cristóvão, como exemplificaremos mais adiante.

É verdade que o texto euclidiano está impregnado de problemas também, sobretudo no que se refere a questões ideológicas, a exemplo das “raciais”; desde aquela época, problematizadas e combatidas por intelectuais e teóricos, constituindo-se, assim, como o “calcanhar de Aquiles”, para ficar numa figura clássica, nos moldes de outras usadas por Euclides n’Os *sertões*. Isso é facilmente detectado no texto euclidiano desde o início da narrativa como, por exemplo, em “É que, evidentemente, não basta, para o nosso caso, que postos uns diante de outros o negro banto, o indo-guarani e o branco, apliquemos ao conjunto a lei antropológica de Broca. (...) Não nos diz quais os reagentes que podem atenuar o influxo da raça mais numerosa ou mais forte (...)” (2022, p. 143); ou em “Outros vão terra a terra de mais. Exageram a influência do africano, capaz, com efeito, de reagir em muitos pontos contra a absorção da raça superior. Surge o mulato. Proclamam-no o mais característico tipo da nossa subcategoria étnica” (2022, p. 145); ou, ainda, em “A raça inferior, o selvagem bronco, domina-o; aliado ao meio vence-o, esmaga-o, anula-o na concorrência formidável ao impaludismo, ao hepatismo, às pirexias esgotantes, às canículas abrasadoras, e aos alagadiços maleitosos” (2022, p. 156), para ficarmos nestes poucos exemplos.

E, sim, todas essas lacunas, erros e preconceitos, a nosso ver, devem ser expressados, argumentados à luz da historiografia, da sociologia, da filosofia e da teoria e crítica literárias. Como também é verdadeiro o ensejo na busca de se redimir, com seu “livro vingador”, se não de tudo, ao menos em parte dos erros cometidos.

Destacamos, contudo, que o nosso trabalho aqui é discutir os aspectos poéticos-literários presentes no texto-mor euclidiano, mitigando-os com o trabalho desenvolvido por Poty Lazzarotto para *Canudos* (1956), de modo a estabelecer o diálogo mantido entre os textos.

Por ora, o que nos cabe destacar é justamente esse sem-fim abarcado desde sempre por escritores e poetas, artistas e dramaturgos, eruditos e populares acerca dos muitos sertões que constituem e povoam nosso imaginário. Também, o diálogo que esses trabalhos vão mantendo entre si, trazendo sons, formas, cores, texturas, sensações e sentimentos, emoções das mais diversas. Se o sertão pode estar “dentro de nós”, é verdade também que ele habita fora de nós, e habita em cada um de nós de muitas maneiras.

Um “sertão-camaleônico”, que vai se transmutando conforme os tempos e as visões que dele vão sendo tecidas, como “tecido tênue”, transmutando-se em “luz-balão”. E o sertão é mata, é catinga; é relevo, é planície; é luz, é treva; é calor, é frio; é cheiro, é carniça; é colorido, é monocromático; é bicho, é gente; é tensão, é gostosura; é vida, é morte; é fome, é fartura; é céu-azul-limpo, é nuvem carregada; é começo, é fim; é paraíso, é inferno; é lamúria, é canção; é seca, mas pode muito bem, de uma hora para outra, “virar mar”.

O sertão é, num só tempo, isto e aquilo, isto ou aquilo... O sertão é uma visão de mundo, um jeito de encarar as coisas, uma disciplina e ideologia, a panaceia; os males também vivem no sertão... O sertão é simplicidade e também complexidade. Há quem viva no sertão e há muito sertão vivendo em toda gente espalhada pelo Brasil e pelo mundo. O sertão é luar, é paixão, mas também é intriga e oposição.

São tantas as definições na busca para abarcar o sertão e, talvez, nenhuma dê conta de abarcá-lo sozinha. Porque sertão é camaleão, vai se adaptando conforme a situação. O sertão pode ser bom e pode ser ruim; doce como o mel da urucu ou amargo como a jurubeba.

Ou, como diz Guimarães Rosa em seu clássico *Grande sertão: veredas* (2019), “O senhor tolere, isto é o sertão.” (p. 13); “Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade.” (p. 13); “O sertão está em toda parte.” (p. 13); “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias.” (p. 21); “Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...” (p. 25); “Sertão: estes seus vazios.” (p. 29); “Treva toda do sertão, sempre me fez mal.” (p. 30); “No sertão, até enterro simples é festa.” (p. 48); “O sertão está cheio desses. Só quando se jornadeia de jagunço, no teso das marchas, praxe de ir em movimento, não se nota tanto: o estatuto de misérias e enfermidades. Guerra diverte – o demo acha.” (p. 49), entre outras definições/apreciações/qualificações dos sertões.

Graciliano Ramos (1892 - 1953), outro monumento da literatura chamada “sertaneja”, no clássico *Vidas secas* (1978), logo no início do romance, faz algumas descrições modelares acerca do sertão que valem a pena ser retomadas: “Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos.” (p. 9); “A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de

bichos moribundos.” (p. 10); “Enxugaram as lágrimas, foram agachar-se perto dos filhos, suspirando, conversaram-se encolhidos, temendo que a nuvem se tivesse desfeito, vencida pelo azul terrível, aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente.” (p.14).

E, ainda, um sertão “inculto e rude” (p. 16), como descreve Rachel de Queiroz em *O quinze*, como também um atraso e degradação social, descrito pela autora no trecho a seguir:

Esse, ainda acadêmico, noivara com uma mocinha de Fortaleza, que os velhos só conheceram depois do casamento, casara e vivia lá para o Cariri, forçadamente egoísta, unicamente dedicado à mulher e à sogra, achando a vida do sertão “uma ignomínia”, “um degredo”, e tendo como única ambição um emprego público na capital. (Queiroz, 2012, p. 17)

Em todos os excertos, um sertão diverso, particular, como tudo que é visto e descrito, haja vista o ponto de partida ser um olhar, entre muitos. Mas também com traços e características comuns, o que pode servir, nesse caso, como uma “espinha dorsal”, uma “linha que costura” essa grande “colcha de retalhos” ou esse “tecido aéreo” que vai formando “(a manhã) que plana livre de armação”, como posto antes por JCMN.

E *Os sertões* do próprio Euclides – ao que nos debruçaremos nesta tese, como descreve tão eloquentemente em suas mais de 700 páginas (2022), por suas definições/observações/descrições geográfico-geológica-sensoriais, de seus habitantes, de suas fauna e flora, metaforseando-os ao longo de todo texto, fazendo jus ao que indica no próprio título da obra, ou seja, não um, mas muitos sertões, ora rude, ora afável; ora belo, ora horrendo; ora paraíso, ora inferno; ora criativo, ora monótono; ora civilização, ora barbárie... Levando em consideração um lugar ainda pouco explorado na ocasião e, grandemente desconhecido, não é de se admirar que os sentimentos, sensações e opiniões a respeito dele(s), o(s) sertão(ões), oscile tanto, ao ponto de Euclides da Cunha ir mudando de opinião/percepção o tempo todo.

De igual modo, poderíamos aplicar as afirmações acima às ilustrações produzidas por Poty para *Canudos* (1956). Como veremos, elas também oscilam em termos formais, ora com “mais cuidado” no que se refere a detalhamento/pormenorização visual (como nas gravuras 15, 17 e 23), ora mais minimalistas (com nas gravuras 19, 30 e 31); ora carregadas mais de tinta (como nas gravuras 04, 09 e 26), ora mais translúcidas, “limpas” visualmente (como nas gravuras 27, 28 e 29); ora mais realistas, com um *locus* reconhecido por todos nós (como nas gravuras 03, 05 e 14), ora mais etéreas, quase que um outro plano; algo místico, espiritual (como nas gravuras 06, 13, e 33).

Poty, o poeta das linhas, vai traduzindo cada parte de *Canudos* conforme as sensações e emoções que arrebatam a sua vida. A calma presente nas gravuras 02, 05, 10 e 15, por exemplo, é construída por meio de personagens (crianças, mulheres e homens) e seus afazeres cotidianos, como serviços domésticos, caminhadas a cavalo, reza e devoção. Por meio de manchas de cor e linhas e hachuras que demonstram um equilíbrio na imagem, a partir de seus contrastes e volumetrias, gestos e paisagens transmitem ao leitor/fruidor/e(x)spectador tranquilidade, bonança, fluidez na cena.

Na contramão disso, por exemplo, temos as gravuras 04, 09, 23 e 25, cuja dinâmica, personagens e ações nos levam para outro lugar: um lugar de tensão, de frenesi, de inquietação. A quantidade de personagens nas cenas é aumentada de forma abrupta; a profusão de linhas, formas, manchas e contrastes é bastante vultosa, o que exige, por parte do leitor/fruidor/e(x)spectador, uma leitura mais atenta em relação a esses elementos; essa agitação e tensão visual começam nas pupilas do observador ao tentar acompanhar a dinâmica da narrativa visual proposta pelo artista. É possível “ouvir” os gritos das personagens, os estampidos das balas das espingardas e revólveres, os estrondos dos canhões em direção ao arraial de Canudos.

Também, nos “odores” do genocídio presentes nas gravuras 06, 08, 11 e 20 muito bem representados pelo artista por meio da composição, cores, formas, linhas e texturas das imagens. Os elementos simbólicos da “morte” também reforçam a proposta visual, como as caveiras das gravuras 06 e 08, ou os muitos “urubus” nas gravuras 08 e 11, bem como os cadáveres presentes em todas elas.

Ou, ainda, nas gravuras 19, 28, 29 e 30, cujo minimalismo das imagens e suas linhas “sutis”, quase transparentes, nos remetem a uma atmosfera idílica, onírica ou etérea, numa situação-limítrofe entre vida e morte, morte e vida traduzindo com poeticidade uma outra *Canudos*; talvez, a “Nova Jerusalém” esperada pelos canudenses e apregoada por Conselheiro.

Estas e outras características, como veremos mais adiante, nos permitem afirmar que tanto no texto euclidiano quanto nas gravuras produzidas por Poty há extensa carga poética, o que faz de ambos os textos algo poderoso, por assim dizer. O “poder da arte”, como denomina Schama (2010), capaz de sustentar um discurso como em *Canudos/Os sertões* por tanto tempo.



Ilustração 02: A porta do inferno

Fonte: Auguste Rodin, 1917

Entre as mais de quarenta esculturas, desenhos e fotografias, a peça em gesso de fundição esteve exposta, pela primeira vez na América Latina, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2001, atraindo mais de 300 mil pessoas, comprovando a atração que trabalhos como os de Alighieri e Rodin continuam suscitando nos públicos mais diversos, seja no que se refere à faixa etária, nacionalidade, classe social, cultural etc.

Somente obras com o vigor d'*A divina comédia* e d'*Os sertões* poderiam desdobrar-se em outras de valor equivalente, como as citadas anteriormente, e ainda como *Amor além da vida* (1998), filme dirigido por Vincent Ward e protagonizado por Robin Williams e Annabella Sciona, e em textos de escritores de peso, como é o caso de Machado de Assis (1839 - 1908), em *Versos a Corina*. Sobre isso, afirma Bizzarri:

Em conjunto, na obra de ficção de Machado encontramos onze citações de Dante, e precisamente em: "Versos a Corina" (1864), epígrafe; "Aurora sem dia" (1873); *A mão e a luva* (1874), cap. 6; *Helena* (1876), cap. 21; "O alienista" (1881); *Dom Casmurro* (1899), cap. 129; *Esau e Jacó* (1904), frontispício e cap. 12; *Memorial de Aires* (1908), sob as datas de 11 de fevereiro e 12 de setembro de 1888. A não ser a citação da *Vita Nuova*, as outras provêm do I, III (duas), V (três) e XXXIII canto do Inferno, e do V, XII e XXXIII canto do Purgatório, revelando, portanto, um conhecimento bastante amplo das duas primeiras partes da *Divina comédia*. Mais doze citações dantescas que podem ser encontradas na obra de Machado jornalista, e provêm dos cantos III (quatro), V (cinco), XX e XXV do Inferno e do XXXIII do Purgatório. (Bizzarri, 1961, p. 18 -19)

Mas não somente Machado. O ensaísta e professor da Universidade Clássica de Lisboa, Fernando Cristóvão (1929 -), citado antes, no ensaio *Transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito (A divina comédia do sertão)*, traça importantes e interessantes paralelos entre as obras-magnas de Dante e os "escritores sertanistas" brasileiros Guimarães Rosa e Ariano Suassuna, apontando "O sertão como paraíso" (p. 45); "O sertão como inferno" (p. 49); e o "O sertão como purgatório" (p. 51); assim mesmo, numa sequência diversa à proposta pelo escritor/poeta italiano, que logo será compreendida minimamente a partir do fragmento abaixo:

Durante a nova *Divina comédia* deste percurso ficou claro que cada homem é o verdadeiro responsável pelo seu destino, e os fatos não são mais que momentos pontuais e não-definitivos de uma opção que só a globalidade das escolhas realizará plenamente.

Tendo tudo isto presente, e depois de verificar que o sertão ora é paraíso e *locus amoenus*, ora fornalha infernal e, permanentemente, espaço de purgatório onde se põe à prova o destino do homem, será que ainda se pode afirmar que a literatura do sertão é de simples regionalismo? Ou antes, que o regionalismo é literatura menor (...)? (Cristóvão, 1993/94, p. 53)

copacabana filmes apresenta

yoná magalhães
gerald d'el rey
othon bastos
mauricio do valle

deus e o diabo na terra do sol

um filme de glauber rocha
produção: luiz augusto mendes



Em relação a’*Os sertões*, esse diálogo e desdobramentos não são diferente. Como nos “gritos de galos” de JCMN, assim, a obra euclidiana ecoa em outras obras, fazendo com que esse movimento, essa resiliência sertaneja perdure, e perdure, e perdure cada vez mais, metaforseando-se e transfigurando-se tantas vezes quantas forem necessárias, sob as mais diferentes linguagens, comunicando-se com os mais diferentes públicos e, com isso, estabelecendo-se como o que é: sertões; no plural, no polissêmico, no ageográfico, no atemporal, no imaginário e no dia a dia, no sol que queima a pele, mas nos sóis que aquecem e mexem com os corações de todos nós, nos muitos tempos e lugares do mundo.

Fiquemos com alguns exemplos para ilustrar a afirmação acima, em diferentes vertentes e linguagens artísticas¹:

- **Filmes**, como *Deus e o diabo na terra do sol*; 1964; de Glauber Rocha (1939 - 1981). Considerado um marco do Cinema Novo, *Deus e o diabo na terra do sol*, é um dos filmes que, até hoje, atrai diferentes olhares e opiniões, marcando de modo enfático a todos aqueles que com ele entram em contato, avaliado pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema – Abraccine, como um dos cem melhores filmes brasileiros de todos os tempos. Uma das produções mais vigorosas do baiano Glauber Rocha, ao lado de outras tantas, como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, revisando estereótipos acerca do sertão nordestino e sua gente, no que se refere ao modo de vida, modos de ver e viver o mundo e ao questionar narrativas sobre vencidos e vencedores, acerca de um Brasil profundo ainda hoje ignorado pelo poderosos, gestores de apenas uma pequena parcela da população brasileira; sobre os muitos preconceitos advindo de um “Brasil melhor” que tem o nordeste e os nordestinos como uma espécie de periferia do país e, conseqüentemente, encarando o que não está no epicentro do poder como menor, imperfeito, subalterno, feio, primitivo, “quase” e tudo o mais que vivenciamos diariamente.

¹ Além desses exemplos, podemos também citar: o filme *Guerra de Canudos*, 1997, dirigido por Sérgio Rezende (1951 -); documentários, como: *Canudos*, 1978, dirigido por Ipojuca Pontes (1942 -); *Paixão e guerra no sertão de Canudos*, 1993, dirigido por Antônio Olavo (1955 -); *Três vezes Canudos*, de 2016, produzido pelo Centro de Estudos Euclides da Cunha; *Desfile de Carnaval*, como a da *Escola de Samba “Em cima da hora”*, e o sambarenredo “*Os sertões*”, em 1976, com composição de Edeor de Paula (1932 – 2020); Literatura estrangeira, com o livro *A guerra do fim do mundo* (1981), escrito por Mario Vargas Llosa (1936 – 2025); pinturas, como as de Nilda Neves (1961 -), de Botuporã, Bahia, e seu *Vencendo a guerra de Canudos a badoque*, de 2023; músicas, como *Canudos*, de Edu Lobo (1943 -), composta para trilha sonora de filme homônimo, e *Antonio Conselheiro*, de Raimundo Fagner, no álbum *Ave noturna*, de 1975; ou ainda, histórias em quadrinhos, dirigidas ao público infantojuvenil, como as de Carlos Ferreira (1970 -) e Rodrigo Rosa (1972 -), *Os sertões – a luta*, (2019), da Quadrinhos na Cia, entre outros.

- **Peças teatrais** d'*Os sertões*, 2000; produzidas pelo Teatro Oficina e dirigidas pelo ator e diretor José Celso Martinez Corrêa (1937 - 2023), registradas em DVDs, em 05 volumes, a saber: Vol. 1: *Os sertões – O homem I, do pré-homem à revolta*; Vol. 2: *Os sertões – O homem II, da revolta ao trans-homem*; Vol. 3: *Os sertões – A terra*; Vol. 4: *Os sertões – A luta I, 1A, 2A e 3A expedições*; Vol. 5: *Os sertões – A luta II, o desmassacre*.

Conforme declara Zé Celso Martinez, em entrevista a Hélio Ponciano, para a revista Bravo!:

A Luta é a coisa mais importante que eu já fiz em toda minha vida, porque coincide com o clímax da própria história do Oficina, que está num momento de crescimento. (...) Os sertões é um projeto de muitos anos, escolhido como metáfora poética para enfrentar uma luta entre o desejo de crescer, transformando a pista do Oficina em um teatro-estádio para fazer com que ele chegue à multidão. (...) Euclides anuncia a emergência do povo brasileiro, que reage não só pela violência, mas também pela cultura, como acontece hoje com o hip hop, os carnavais todos, a cultura religiosa... Eu acho que, com Euclides, praticamente começa a antropofagia, misturando as linguagens científica, parnasiana, indígena, sertaneja. Os sertões é um livro em que a língua começa a se miscigenar. (Ponciano, 2005, p. 28)

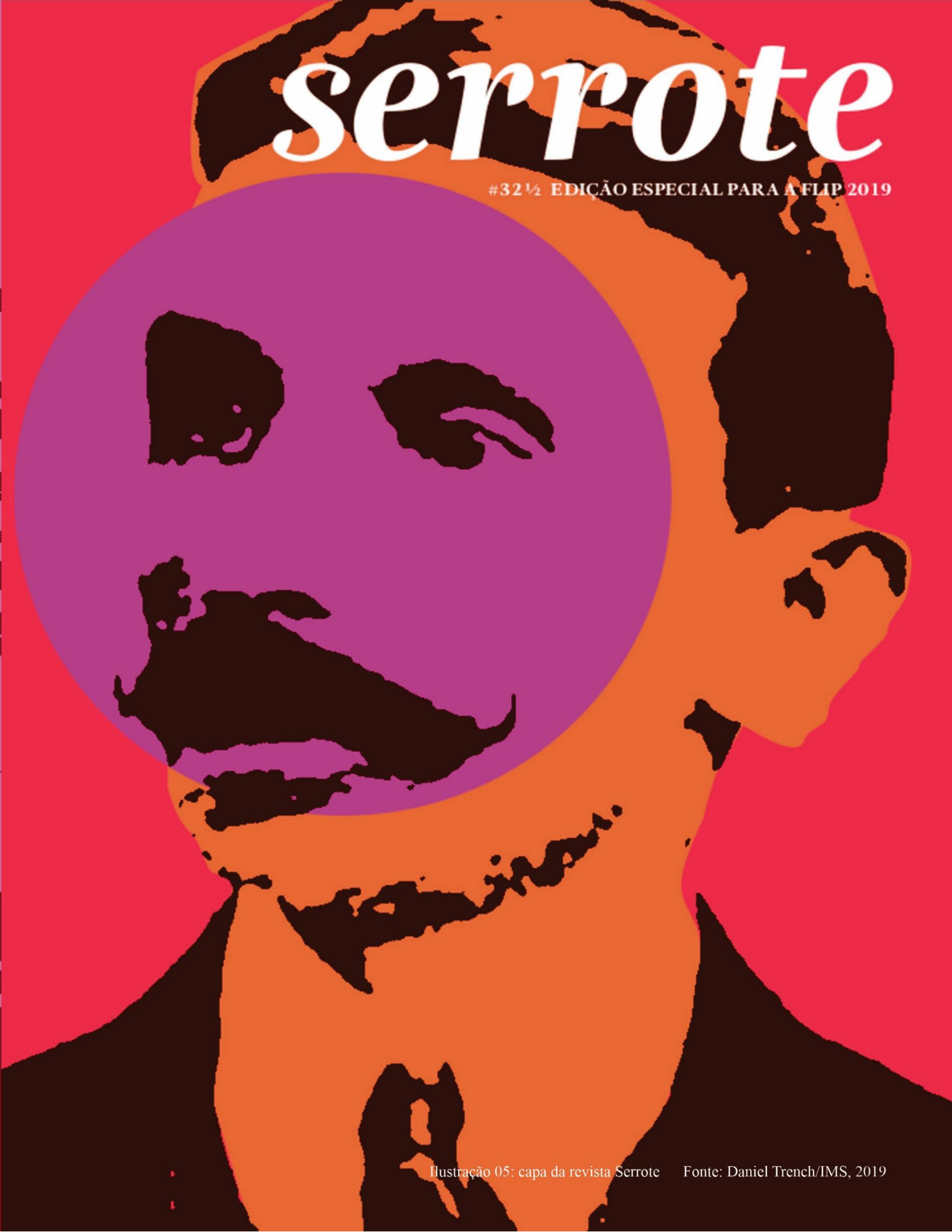
Ilustração 04: Teatro Oficina interpreta *Os sertões*



Fonte: Adriana Vichi, 2023

serrote

#32 ½ EDIÇÃO ESPECIAL PARA A FLIP 2019



- **Literatura nacional:** Euclides da Cunha, escritor homenageado no Festival Literário Internacional de Paraty - FLIP, 2019. Assim, Euclides da Cunha é descrito por Elvia Bezerra no encarte do referido festival, distribuído pelo IMS na ocasião da feira literária: entre as muitas contribuições deixadas pelo escritor destacamos as “mudanças literárias importantes: Euclides, com *Os sertões*, de 1902, revelava o mundo nordestino dos jagunços, mostrando um Brasil oposto ao então conhecido nos romances urbanos de Machado de Assis”;
- **Fotografias de Flávio de Barros**², único fotógrafo a fazer registro sobre a Guerra de

Ilustração 06: Autorretrato de Flávio Augusto de Barros



Fonte: Flávio de Barros, 1897

Canudos de que se tem notícia, deixou um legado ímpar no que se refere às imagens do terrível conflito sertanejo. As imagens de Barros, além de funcionarem como crônica visual da época, consagraram-se também como material modelar para fotógrafos, pintores, ilustradores, entre outros. A famosa fotografia *400 jagunços prisioneiros* é facilmente identificada em uma das ilustrações de Poty para *Canudos*, edição da CCBB, como veremos mais adiante. Pierre Verger (1902 - 1996), consagrado fotógrafo francês, radicado no Brasil (Salvador, BA), após décadas do ocorrido em Canudos, fez uma espécie de “revisão histórico-visual” da cidade e de seus descendentes, mostrando-nos, agora, um pouco da história a partir da

perspectiva dos “vencidos”. A inglesa Maureen Bisilliat (1931 -), a “fotógrafa preferida de Guimarães Rosa”, radcada no Brasil a partir de 1957, é outra referência no que se refere ao registro de espaços onde a chamada “literatura sertaneja” se deu em nosso país. Apesar de

² Flávio de Barros foi o segundo fotógrafo convidado a cobrir a Guerra de Canudos, sendo que convites anteriores a outros fotógrafos foram rejeitados, tendo em vista o risco de morte no referido conflito. Apesar de termos pesquisado em diferentes documentos, de diferentes instituições também, como o Instituto Moreira Sales – IMS, Biblioteca Mário de Andrade, entre outras, e consultado vários pesquisadores e historiadores, não foi possível identificar as datas de nascimento e óbito dele; razão porque não constam quando ele é citado.

nunca ter estado em Canudos (ela cumpriu roteiro fotográfico nos sertões roseanos, com roteiro do próprio Guimarães Rosa), estabeleceu, com base no texto euclidiano d'*Os sertões*, parâmetros para uma série de fotografias, publicadas em livro;

- **Pinturas**, como a do paulistano Luiz Zerbini (1959 -), acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em que conjuga, por meio de cores vibrantes e personagens nacionais, numa leitura contemporânea de uma ainda viva e resiliente Canudos, entre outras expressões e linguagens artísticas, produzidas pelos mais diferentes artistas e dirigidas aos mais diferentes públicos, exemplificando, como afirmamos antes, o poder que este clássico (*Os sertões/Canudos*) agrega em si e se amplia por meio de outros olhares e percepções de mundo.

Ilustração 07: *Canudos não se rendeu*



Fonte: Luiz Zerbini, 2021

As primeiras produções de Euclides da Cunha, e que o acompanharam até o fim da sua vida, como afirmam Bernucci e Hardman (2009), deram-se no campo poético. É, sem dúvida nenhuma, a poesia que costura toda produção de Euclides, ainda que numa tessitura velada ou tangencial. A poesia de Euclides em *Canudos/Os sertões* se manifesta no todo.

Na mesma esteira de Bernucci e Hardman, Antônio Carlos Secchin, em importante ensaio comemorativo ao centenário de nascimento de Euclides da Cunha, faz a seguinte afirmação:

Apesar de Euclides ser consagrado como um grande prosador, eu me proponho a abordar um outro aspecto de sua obra, o Euclides poeta (...) Ressalto, de início, que a crítica é consensual quando destaca o poderio e a magia da linguagem de Euclides da Cunha em *Os sertões*, uma mescla de ciência e de poesia. (Secchin, in: CIEE, 2009, p. 23)

E continua o ensaísta,

Guilherme de Almeida, em um artigo publicado em 1946 no *Diário de S. Paulo*, foi o pioneiro, de meu conhecimento, no desentranhar versos e poemas do interior da obra *Os sertões*. Ele publicou naquele ano um artigo intitulado *A poesia de Os sertões*. Após 51 anos, os irmãos Campos, Augusto e Haroldo de Campos, publicaram a obra *Os sertões dos Campos* – inclusive reaproveitando muitas das descobertas de Guilherme de Almeida, de meio século antes, em um artigo de Augusto de Campos. (Secchin, in: CIEE, 2009, p. 24)

É somente a partir do olhar do poeta que determinadas “verdades” nos são reveladas, determinados saberes nos são ofertados, alguma treva dissipada... Portanto, é por meio dessa perspectiva da vida e percepção da obra de Euclides da Cunha que procuraremos discutir e encaminhar a presente proposta.

A partir das afirmações e exemplos anteriores, desejamos estabelecer um *corpus* de interesse em torno das personagens, ocorrências e obras decorrentes da produção euclidiana, com ênfase nos aspectos literários, visuais, estéticos, artísticos e poéticos. O que nos parece verdadeiro e adequado. Na mesma esteira, inserir um artista a mais e sua arte que, a nosso ver, corrobora com tal “enredo” e mantém um diálogo, por assim dizer, como um dos “herdeiros” do legado euclidiano, bem como na construção dessa imagem de Canudos, tanto mais no aspecto da formação acerca da ideia e conformação do que pode/é/vir a ser o(s) sertão(ões).

Sendo assim, concluímos, não ser exagero incluir as ilustrações de Poty Lazzarotto para *Canudos* como um trabalho de caráter singular e significativo, tal qual os demais, na compreensão do que seja o/s “sertão/ões”, o “sertanejo”, “o Brasil e o brasileiro”, enfim, todas as questões que orbitam em torno da obra-magna euclidiana, bem como o espólio deixado por

ela na compreensão do(s) Brasil(is). Procuraremos aprofundar tais afirmações nos capítulos subsequentes, como forma de um caminho a compreender *Os sertões*.

A Guerra de Canudos inscreve-se, como sabemos, num contexto nacional mais ampliado, da virada do século XIX para o XX, no imenso turbilhão a que estávamos submetidos, especialmente em mudanças ocasionadas pela Abolição da Escravatura (1888), Proclamação da República (1889), ou Golpe Republicano, como alguns preferem chamar, e as muitas reformas na, então, capital brasileira, com destaque para a de Pereira Passos (1903 - 1906), de inspiração francesa, na chamada Reforma de Hausmann; em ambos os casos, tanto no Rio de Janeiro quanto em Paris, para uns, modernização da cidade; para outros, exclusão e higienização social. Ou ainda, ambas ao mesmo tempo, com especial ênfase para esta ou para aquela.

O diferencial, talvez, é que os impostos cobrados pelo novo regime político estavam sendo aplicados basicamente nos centros urbanos, mesmo que para uma parcela privilegiada da sociedade, resvalando, sob alguns aspectos, em benefício dos mais pobres, como na prestação de serviços e na mobilidade para que este ocorresse, por exemplo.

Em Canudos, bem como em outras localidades à margem da “civilização”, como é o caso do sertão, não. Motivo este que, somados a outros tantos relacionados ao descaso e à invisibilidade dos sertanejos, culminou nos protestos de Conselheiro e seus seguidores, na resistência à mudança súbita e impositiva de governo, mal compreendida, a que todos estavam submetidos na ocasião.

Aliás, tanto no Rio de Janeiro quanto na Bahia, o que muito se especula é que foram justamente por conta dos interesses políticos escusos que se deflagrou-se a guerra no arraial de Belo Monte, conforme aponta Santos (2021, p. 122): “Zama culpava o governador da Bahia, Luís Viana, pela deflagração do conflito, cuja gênese atribuiu a interesses eleitorais locais”. Bem verdade é que foram vários os “motivos”, entre os quais um calote, por parte de um vendedor de madeiras, dado aos conselheiristas e, como resultado, a promessa de que Conselheiro enviaria seu pessoal para pegar a madeira que cobriria uma das igrejas, seja como fosse. O que não chegou a acontecer, uma vez o conflito ter sido iniciado com a primeira comitiva da Guerra tendo sido enviada.

O resultado, todos nós sabemos. 4 expedições até o conflito final que dizimou o arraial e seus habitantes. Um *modus operandi* ainda presente nos dias atuais, cujos interesses

governamentais (leia-se, dos governantes), quase sempre não convergem com os interesses do povo e de suas necessidades básicas.

Ilustração 08: Corte do Morro do Castelo



Fonte: Augusto Malta, 1922

Na imagem acima, é possível observarmos os barracos construídos de forma desordenada, ainda no início das ocupações feitas no final do século XIX e aprofundadas ao longo de todo o século XX até os dias atuais. Hoje, algumas “favelas”, termo esse herdado de Canudos, ou “comunidades”, como alguns preferem chamar, ultrapassam o número de habitantes de muitas cidades brasileiras, segundo o Censo 2022, do IBGE, como é o caso da Rocinha, no Rio de Janeiro – RJ, com 72.021 moradores; a favela do Sol Nascente, em Brasília

– DF, com 70.908 moradores; e a favela de Paraisópolis, na capital paulista, com 58.527 cidadãos, para ficarmos somente com as três maiores do país.

Ilustração 09: Visão panorâmica da favela da Rocinha, Rio de Janeiro, RJ



Fonte: Hermes de Paula, 2024

João do Rio, pseudônimo de João Paulo Alberto Coelho Barreto (1881 - 1921), um dos grandes cronistas do Rio de Janeiro neste período, em seu *A alma encantadora das ruas*, entre outras descrições, assim retrata a capital carioca, e nacional, à época:

Oh! Sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, *spleenéticas*, *snobs*, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue...

Vede a rua do Ouvidor. É a fanfarronada em pessoa, exagerando, mentindo, tomando parte em tudo, mas desertando, correndo os taipais das montras à mais leve sombra de perigo. Esse beco inferno de pose, de vaidade, de inveja, tem a especialidade da bravata. E fatalmente oposicionista criou o boato, o “diz-se...” aterrador e o “fecha-fecha” prudente. Começou por chamar-se Desvio do Mar. Por ela continua a passar para todos os prédios muita gente boa. No tempo em que os seus melhores prédios se alugavam modestamente por dez mil reis, era a rua do Gadelha. Podia ser ainda hoje a rua dos Gadelhas, atendendo ao número prodigioso de poetas nefelibatas que a infestam de cabelos e versos. Um dia revolveu chamar-se do Ouvidor sem que o senado da câmara fosse ouvido. Chamou-se como calunia e elogio, como insulta e aplaude, porque era preciso denominar o lugar em que todos falam de lugar do que ouve; e parece que cada nome usado foi como a antecipação moral de um dos aspectos atuais dessa irresponsável artéria da futilidade.

A rua da Misericórdia, ao contrário, com as suas hospedarias lóbregas, a miséria, a desgraça das casas velhas e a cair, os corredores bafientos, é perpetuamente lamentável. Foi a primeira rua do Rio. Dela partimos todos nós, nela passaram os vice-reis malandros, os gananciosos, os escravos nus, os senhores em redes; nela vicejou a imundície, nela desabotoou a flor da influência jesuítica. Índios batidos, negros presos a ferros, domínio ignorante e bestial, o primeiro balbucio da cidade foi um grito de misericórdia, foi um estertor, um ai! tremendo atirado aos céus. D’ela brotou a cidade no antigo esplendor do largo do Paço, dela decorreram, como de um corpo que sangra, os becos humildes e os coalhos de sangue, que são as praças, ribeirinhas do mar. Mas, soluço de espancado, primeiro esforço de uma porção de infelizes, ela continuou pelos séculos afora sempre lamentável, e tão angustiosa e franca e verdadeira na sua dor que os patriotas lisonjeiros e os governos, ninguém, se lembrou nunca de lhe tirar das esquinas aquela muda prece, aquele grito de mendiga velha: - Misericórdia! (Rio, 2007, p. 20 - 21)

Outro escritor importante desse período, Lima Barreto (1881 - 1922), com engajamento social ainda maior, irá traçar uma espécie de “radiografia” do Rio de Janeiro e de seus moradores, sobretudo os mais simples, e ele próprio servindo como denunciador, por meio de seus escritos – publicações em jornais e livros, das mazelas e sofrimentos oriundos dos interesses dos mais ricos e poderosos e de uma urbe que, já naquela época, jogava à margem de tudo os mais pobres e desassistidos. Para Barreto, segundo Jean Pierre Chauvin, professor livre-docente da ECA/USP, em prefácio para *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*,

(...) a literatura devia ter alguns requisitos indispensáveis. Antes de mais nada, ser sincera, isto é, transmitir diretamente o sentimento e as ideias do escritor, da maneira mais clara e simples possível. Devia também dar destaque aos problemas humanos em geral e aos sociais em particular, focalizando os que são fermento de drama, desajustamento, incompreensão. Isto, porque no seu modo de entender, ela tem a missão de contribuir para libertar o homem e melhorar a sua convivência. (Barreto, 2024, p. 11)

Ainda no referido livro, destaca Lima Barreto: “Para se compreender bem um homem, não se procure saber como oficialmente viveu. É saber como ele morreu, como ele teve o doce prazer de abraçar a Morte e como Ela o abraçou.” (p. 55).

Conjugando um dos requisitos indispensáveis em sua literatura, a saber, “transmitir o sentimento e as ideias do escritor” ao modo como ele “abraçou a morte” ficam claros os valores e objetivos intrínsecos à sua vida e obra, valores estes dos quais não abriu mão, mesmo passando pelas agruras e desgraças com as quais conviveu. Homem negro, pobre e periférico, até o seu último dia da breve vida que teve, não se curvou aos poderosos e se fez, ainda que postumamente, um baluarte das minorias, dos desprezados socialmente. E, claro, em se tratando do modo como ambos morreram (Lima Barreto, Euclides da Cunha e Antônio Conselheiro), percebe-se também que cumpriram e foram fiéis ao ideal de vida abraçado por eles.

Nesse sentido, tanto autor quanto obra dialogam com os desvalidos de Canudos, com seus sofrimentos e dores, com suas vozes silenciadas, com suas “loucuras” circunscritas a um pequeno grupo de pessoas, mas que as ecoaram, lutando por ideais também equivalentes no que se refere à justiça social e à não adesão ao *status quo*.

As considerações e excertos acima são propostos no sentido de notarmos que a exclusão dos desprestigiados e desvalidos sociais ocorre em diferentes movimentos, tempos e *locus*, tanto nos centros urbanos (representado a partir da capital nacional, Rio de Janeiro) quanto nas periferias das cidades e, principalmente, nos rincões do Brasil, com destaques aos sertões, em suas múltiplas acepções.

O extrato dessas movimentações todas, claro, é a visão (ou visões) que vamos construindo ao longo dos tempos acerca do que seja ou pode vir a ser “a nação brasileira”, a partir de um parâmetro, por vezes, maniqueísta sobre “nacionalidade”, “urbano”, “sertão”, “bom”, “ruim”, “civilização”, “golpe”, “revolução”, “governo”, “certo”, “errado”, “belo”, “feio”, “importante”, “irrelevante” etc., conforme observa o historiador Eduardo Bueno:

Embora a transformação do império em república tenha sido quase um passeio – na verdade, não houve muito mais que uma parada militar liderada pelo marechal Deodoro, à qual, como disse Aristides Lobo, o povo teria assistido “bestializado” –, a primeira década do novo regime foi marcada pelo caos político, econômico e social. A instabilidade generalizada seria ampliada pela eclosão das duas maiores guerras civis da história do Brasil: a Revolução Federalista do Rio Grande do Sul, travada em fevereiro de 1893 a setembro de 1895, e a “guerra do fim do mundo”, ocorrida em Canudos, no sertão da Bahia. (...) A guerra civil de 1893 no Rio Grande do Sul foi um conflito eminentemente político. (...) Canudos, por seu turno, foi a guerra mais trágica da história do Brasil (...) o Brasil das elites urbanas e o Brasil dos miseráveis olvidados... (Bueno, 2010, p. 260)

Não é contraditório nem estranho, portanto, inscrever as ilustrações de Poty Lazzarotto nesse percurso apresentado acima e suas ilustrações para a edição de *Canudos* (1956) e *4 contos* (1965), de Machado de Assis (ambas encomendadas pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil – SCBB) e as contribuições trazidas por elas na construção dessa identidade brasileira, especialmente no que se refere ao episódio da Guerra de Canudos e seus personagens. Dos poucos artistas a ilustrar mais de uma obra para mesma coleção.

Para Fabrício Nunes, professor e pesquisador da obra de Poty Lazzarotto,

(...) as ilustrações de Poty para *Canudos*, de Euclides da Cunha (1886 - 1909), são pertinentes por trazerem à tona aspectos importantes para a reflexão sobre as relações entre imagem e texto. O primeiro deles é a relação intertextual estabelecida entre as cartas de *Canudos* e o desdobramento, reelaboração e aprofundamento na obra monumental de Euclides, que se faz visível, também, nas ilustrações: uma de nossas hipóteses é que Poty ilustra tanto *Canudos* como *Os sertões*, realizando uma interpretação pessoal da obra euclidiana em que os dois textos são colocados em diálogo. Outro aspecto pertinente é a forma como a ilustração trabalha com o texto; nesse caso, um texto não ficcional. Tendo realizado desenhos baseados em uma história que pertence ao passado, Poty estabelece uma tensão entre o factual e o ficcional, que de resto é autorizada pelo próprio teor do texto: as cartas que compõem o livro *Canudos*, escritas por Euclides em 1897, quando estava fazendo a cobertura jornalística da guerra, já apresentam algumas das características que tornariam *Os sertões*, publicado em 1902, objeto de um longo debate acerca do caráter científico, histórico ou literário (e mesmo épico) da obra. (Nunes, 2023, p. 113, grifos nossos)

Há que se levar em conta, ainda, que, em ambos os casos – em *Os sertões* e em *Canudos*, os sistemas de veiculação e acesso às informações neles contidas, ou seja, tanto o texto verbal escrito quanto o texto visual, contam com um sistema de circulação e acesso bastante restrito e para um público muito específico. No caso dos exemplares da referida CCBB, o acesso é para alguns privilegiados – colecionadores e/ou instituições. Mesmo os exemplares constantes em instituições públicas, como bibliotecas da Câmara dos Deputados, em Brasília; a da Fundação Roberto Marinho; a Mário de Andrade (1893 - 1945), em São Paulo, por exemplo, há uma dificuldade imensa, com burocracias que têm, se não outra função, desestimular o trabalho do pesquisador, quiçá do público em geral.

Posto o contexto, lembremo-nos das palavras de Paulo Freire (1921 - 1997), quando diz: “O que importa, realmente, ao ajudar-se o homem é ajudá-lo a ajudar-se. (E aos povos também.) É fazê-lo agente de sua própria recuperação. É, repitamos, pô-lo numa postura conscientemente crítica diante de seus problemas”. (Freire, 1967, p. 56).

E essa preocupação com a formação humana adquire contornos ainda mais urgentes diante do cenário, terrivelmente, desumano, artificial, fluido, *fake*, desesperançoso, bélico e mortal no qual estamos submergidos.

Esses contextos todos são atravessados pela educação, pelas artes e pela cultura. “Ajudar ao homem a ajudar-se” cabe, também, a nós, gestores públicos, artistas, instituições de ensino, educadores, pesquisadores instituições culturais, bibliotecas, livrarias, entre outros. Homem, compreendido na obra freiriana, como ser humano, indistintamente de sexo, gênero ou orientação sexual que deve, por si só, tomar as “rédeas” de sua vida e decidir os rumos de seus caminhos por si próprio.

Mas quem tem medo de um/a homem/mulher autônomo/a e livre, sujeito de si?

Opção por esse ontem, que significava uma sociedade sem povo, comandada por uma “elite” superposta a seu mundo, alienada, em que o homem simples, minimizado e sem consciência desta minimização, era mais “coisa” que homem mesmo, ou opção pelo Amanhã. Por uma nova sociedade, que, sendo sujeito de si mesma, tivesse no homem e no povo sujeitos de sua História. (Freire, 1967, p. 35)

Notamos, pois, que se trata de um/a homem/mulher específico (simples), numa relação de oposição (minimizado) a alguém (elite) que o faz objeto (coisa) de sua relação (alienada), com propósitos claros (anulação na história), mas que precisa sair desse modelo passivo diante de si mesmo e de sua própria história para ser protagonista (sujeito) dela.

Entre os muitos males dessa condição de submissão aos podres poderes e quereres das elites, Freire (1967; p. 42)) destaca que “... minimizado e cerceado, acomodado a ajustamentos que lhe sejam impostos, sem o direito de discuti-los, o homem sacrifica imediatamente a sua capacidade criadora”.

A “capacidade criadora” cuja ação abarca as muitas produções humanas, desde as mais simples e práticas, como a criação de objetos e bens materiais para facilitar seu cotidiano, até atividades ligadas à saúde, às novas tecnologias e... às artes.

Mas se alguns homens (os da “elite”) consomem arte, por que outros (os minimizados) não o fazem? Aí, vale lembrar o que outro importante intelectual brasileiro diz a esse respeito,

Por isso, a luta pelos direitos humanos pressupõe a consideração de tais problemas (...) eu lembraria que são bens incompressíveis não apenas os que asseguram a sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual. São incompressíveis certamente a alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde, a liberdade individual, o amparo da justiça pública, a resistência à opressão

etc.; e também o direito à crença, ao lazer e, por que não, à arte e à literatura. (Candido, 2013, p. 176, grifos nossos)

Portanto, o direito às artes, de forma geral, é, também, um direito do homem, justamente porque, como nos mostra Candido (1918 - 2017), é algo “incompressível”, ou seja, que não nos pode ser negado, que não nos pode ser tirado, haja vista o papel crucial que tem em nossa formação e, como nos impele Paulo Freire, como forte instrumento para emancipação, como veículo para a liberdade, sobretudo para o homem e a mulher simples.

Muito desse pensamento e ação da “elite” em relação aos “homens simples minimizados” relaciona-se à nossa própria formação enquanto nação, conforme explicita a historiadora, pesquisadora e escritora, imortal da ABL, Lilia Moritz Schwarcz (1957 -), no ensaio intitulado *Lendo e agenciando imagens: O rei, a natureza e seus belos naturais* (2014), em que estabelece uma relação da tríade rei (D. Pedro II), os nativos brasileiros oriundos e escravizados (índios e negros) e a natureza exuberante dos trópicos brasileiros, por meio de representações fotográficas.

Neste ensaio é possível, entre outras coisas, identificar como essa “elite branca, masculina, patriarcal e cristã” determinou um *modus operandi* nas relações sociais de nosso país, cujos reflexos são permanentes até os dias atuais nos mais variados âmbitos sociais (políticos, econômicos, financeiros, culturais, religiosos e... artísticos), determinando o que homens e mulheres, crianças, jovens e idosos, brancos e negros, héteros e homossexuais, esta ou aquela classe social devem ou não fazer.

Das muitas considerações feitas pela pesquisadora, destacamos o pensamento vigente do colonizador: “Melhor apostar na natureza exótica dos trópicos e em seus habitantes primeiros, e deixar escravos como sombras, silêncios e sobras da representação. A cada qual o seu lugar.” (SCHWARCZ, 2014, p. 397, grifo nosso)

E qual seria o lugar reservado para cada um de nós, especialmente os “homens e mulheres simples”? Todos sabemos a resposta. É só observar o dia a dia, as muitas matérias de jornais e revistas, os muitos romances, poemas, peças teatrais, músicas e pinturas, das várias geografias e épocas: privilégios e fartura para meia dúzia de pessoas e migalhas para a maior parte da população, no Brasil e no mundo.

Mas é preciso sair dessa condição de “anestesia” e agirmos como sujeitos de nossas vidas, com os instrumentos que temos: a educação, as artes e a cultura. E é essa outra grande indicação dada por Paulo Freire:

A educação das massas se faz, assim, algo de absolutamente fundamental entre nós. Educação que, desvestida da roupagem alienada e alienante, seja uma força de mudança e de libertação. A opção, por isso, teria de ser também, entre uma “educação” para a “domesticação”, para a alienação, e uma educação para a liberdade. “Educação” para o homem-objeto ou educação para o homem-sujeito”. (Freire, 1967, p. 36)

Nosso esforço até aqui, portanto, é no sentido, ainda que de forma abreviada, tentar propor esperança, do verbo “esperançar”, ainda nas palavras de Freire (2021), ou seja, sair do campo da espera, da apatia, da ausência de consciência e ocuparmos o lugar da ação, do agir, utilizando de instrumentos de emancipação intelectual por meio da literatura e das artes visuais, num processo de (auto)formação continuada no que se convencionou a chamar de “alfabetização dos sentidos” por Ana Mae Barbosa (1998) e nas importâncias como “bem incompressível”, como no já citado Antonio Candido (2013).

Martine Joly observa que

A opinião mais comum sobre as características de nossa época, já repetida há mais de trinta anos, é que vivemos em uma “civilização da imagem”. No entanto, quanto mais essa constatação se afirma, mais parece pesar ameaçadoramente sobre nossos destinos. Quanto mais vemos imagens, mais corremos o risco de ser enganados e, contudo, só estamos na alvorada de uma geração de imagens virtuais, essas “novas” imagens que nos propõem mundos ilusórios e, no entanto, perceptíveis, dentro dos quais poderemos nos deslocar sem por isso ter de sair de nosso quarto... De fato, a utilização das imagens se generaliza e, contemplando-as ou fabricando-as, todos os dias acabamos sendo levados a utilizá-las, decifrá-las, interpretá-las. Um dos motivos pelos quais elas podem parecer ameaçadoras é que estamos no centro de um paradoxo curioso: por um lado, lemos as imagens de uma maneira que nos parece totalmente “natural”, que, aparentemente, não exige qualquer aprendizado e, por outro, temos a impressão de estar sofrendo de maneira mais inconsciente do que consciente a ciência de certos iniciados que conseguem nos “manipular”, afogando-nos com imagens em códigos secretos que zombam de nossa ingenuidade. (Joly, 2012, p. 9 - 10)

Nesse sentido, nessa “sociedade das imagens”, urge estarmos dispostos, obrigatoriamente, a ler imagens. Sobre ler imagens, destaca Barbosa:

Em nossa vida diária estamos rodeados por imagens impostas pela mídia, vendendo produtos, ideias, conceitos, comportamentos, *slogans* políticos etc. Como resultado de nossa incapacidade de ler essas imagens, nós aprendemos por meio delas inconscientemente. A educação deveria prestar atenção ao discurso visual. Ensinar a gramática visual e sua sintaxe através da arte e tornar as crianças conscientes da produção humana de alta qualidade é uma forma de prepará-las para compreender e

avaliar todo o tipo de linguagem, conscientizando-as de que estão aprendendo com estas imagens. (Barbosa, 1998, p. 17, grifo nosso)

Portanto, ambas as teóricas compreendem a leitura de imagens como algo ampliado, não somente focado no texto verbal escrito, e como condição *sine qua non* para uma relação ativa e positiva diante do mundo. É sempre bom lembrar que toda linguagem surge na história humana a partir de um esforço em se comunicar e se expressar do melhor modo possível; por isso, nenhuma das linguagens artísticas substitui a outra, como nenhuma também é mais ou menos importante que a outra. Isto posto, cabe-nos demonstrar ao longo deste texto o quanto ganhamos na proposta dialógica entre os textos visual e escrito ora em discussão.

A sociedade do século XXI é, sem sombras de dúvidas, a sociedade dos muitos textos. Com o advento da *internet*, no século anterior, o que, antes, em termos de informações era circunscrito a um ou outro grupo, agora transita praticamente em tempo real entre pessoas das mais diversas categorias sociais, de diferentes culturas e partes do mundo. E mais, o hibridismo, fusão ou mesmo diálogo entre os muitos textos, com especial ênfase aos textos verbais escritos e visuais, passou a ser algo corriqueiro. Agora, estamos preparados para lê-los?

Há no Brasil, segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua, divulgada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), de 2019, 20%, ou seja, cerca de 10 milhões de brasileiros, entre 14 e 29 anos de idade, que não completaram alguma das etapas do Ensino fundamental ou Médio. Há, ainda, 29% da população, segundo dados do Indicador de Alfabetismo Funcional – Inaf, de 2018, que classifica como “analfabetos funcionais” os brasileiros que encontram barreiras em suas vidas como cidadãos, incluindo o mercado de trabalho, pessoas que possuem dificuldades para interpretar e aplicar textos e realizar operações matemáticas simples no cotidiano. Se falarmos de textos estéticos, no entanto, cujo nível de complexidade nos recursos linguísticos e/ou visuais é maior, esse *déficit* de leitura aumenta.

Por outro lado, o contato com textos clássicos, sejam verbais ou não verbais, fazem parte da nossa memória e formação humanas. Isso, por si só, já é um facilitador para que nos aproximemos deles, como também para uma disposição leitora mais adequada que outros textos, pouco conhecidos ou mesmo desconhecidos por nós, como afirma o intelectual e escritor Ítalo Calvino,

3. Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.

Por isso, deveria existir um tempo na vida adulta dedicado a revisitar as leituras mais importantes da juventude. Se os livros permaneceram os mesmos (mas também eles mudam, à luz de uma perspectiva histórica diferente), nós com certeza mudamos, e o encontro é um acontecimento totalmente novo.

Portanto, usar o verbo ler ou o verbo reler não tem muita importância. De fato, poderíamos dizer:

4. Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira.

5. Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura. (Calvino, 1993, p. 10 - 11)

Dessa forma, trabalhar com textos clássicos (incluimos, aqui, qualquer obra clássica, seja de que campo artístico for) é sempre mergulhar num universo novo, cheio de possibilidades e novidades. Daí a escolha de *Canudos/Os sertões*.

O presente trabalho está dividido em três partes, assim sendo: **1) Os homens: Euclides, Poty e Conselheiro**, em que buscamos, além das considerações biobibliográficas de praxe, estabelecer algumas relações entre a vida e a produção/ação de cada um deles e no modo como os três contribuíram na construção do imaginário dos “sertões”. Para isso, lançamos mão de teóricos e estudiosos como Fabrício Vaz Nunes, José Leonardo do Nascimento, Leopoldo M. Bernucci, Luís Cláudio Villaforte G. Santos, Marco Antonio Villa, Pedro Lima Vasconcelos, Regina de Barros Correia Casillo, Roberto Ventura, Walnice Nogueira Galvão e outros; **2) A ars poética em Canudos/Os sertões e as ilustrações para a CCBB**, cujo escopo é a reflexão acerca da poesia e do ser poético, buscando depreender tanto dos textos euclidianos quanto das imagens produzidas por Poty Lazzarotto para a edição de *Canudos* elementos literários/poéticos/visuais que justifiquem as afirmações feitas neste trabalho acerca do atravessamento poético na obra de ambos os artistas, num movimento dialético em que tanto o texto visual quanto o texto escrito mostrem sua independência e também a interrelação mantida entre eles. Para tanto, nos valem de, entre outros teóricos, Alfredo Bosi, Ezra Pound, Francisco Foot Hardman, Ítalo Calvino, João Cabral de Melo Neto, José Maurício G. de Almeida, Octavio Paz, R. M. Rilke e Umberto Eco, no que se refere à poesia e ao ser poético; e, por fim, **3) Poty Lazzarotto e a Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil**, onde nos debruçamos na verificação da participação de Poty nas ilustrações da CCBB, com ênfase em nosso objeto de pesquisa, ou seja, as ilustrações feitas para edição de *Canudos* (1956), valendo-nos de teóricos como

Adalberto Müller, Anne Cauquelin, irmãos Campos, Décio Pignatari, Donis A. Dondis, Eric Buyssens, Ivete Lara C. Walty, Maria Zilda F. Cury, Mário Vargas Llosa, Martine Joly, Michel Pastoureau, Rudolf Arnheim, Victor Hugo, Walter Benjamin, Xavier de Oliveira entre outros, além do percurso de produção do artista no ano do centenário de seu nascimento (2024), especialmente nas mostras e homenagens feitas a ele na capital paranaense, lugar de nascimento e morte de Poty.

Esperamos, com isso, contribuir nas reflexões e proposições no que se refere às produções nacionais em literatura, poesia e artes visuais brasileiras.

Família arada
formada por muitas terras
da Pitombeira e Mulungu,
Mombaça e Piquet Carneiro.

(...) Família arada
das mãos calejadas,
das roças de algodão,
café, tomate, cana...

Família arada,
nascida do barro
do barro-poeira
da terra seca
da fome
da farinha seca
da rapadura
(...)
dessa família arada
com sangue e suor
com água salobra e macunzá
com afeto e
com amor

Familiamada.

"Familiarada" in: *Mosca Feliz*,
Antonio Luceni, 2013



2 Os homens: Euclides, Poty e Conselheiro

“Nada existe realmente a que se possa dar o nome Arte. Existem somente artistas”. A afirmação é do teórico e historiador Ernest Hans Josef Gombrich (2000), presente no prefácio de seu clássico *A história da arte*. É a partir dela que faremos algumas considerações acerca do que sejam “literatura”, “arte” e “poesia”, abarcando também algumas definições de Afrânio Coutinho (1911 - 2000), Octavio Paz (1914 - 1998), João Cabral de Melo Neto (1920 - 1999) e Alfredo Bosi (1936 - 2021).

Para o professor, teórico e ensaísta Afrânio Coutinho,

A Literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade. Passa, então, a viver outra vida, autônoma, independente do autor e da experiência de realidade de onde proveio. (Coutinho, 1978, p. 23, grifos nossos)

Como é perceptível, o professor nos faz pensar literatura como uma “realidade recriada”, a partir da qual cada um de nós irá entrar em contato e (re)criá-la com base em nossas percepções, vivências, conhecimentos adquiridos até o momento, (auto)identificação ou até mesmo imposição, seja por via cultural, exigência educacional/escolar, entre outros. De todo modo, fato é que ela (a literatura), assim como tantas outras demandas de nossa vida, tomará corpo às nossas experiências e fará parte da nossa percepção de mundo.

Na perspectiva das artes visuais, é interessante retomar a afirmação de Gombrich, de modo mais ampliado, quando diz:

Nada existe realmente a que se possa dar o nome Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para tapumes; eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não prejudica ninguém dar o nome de arte a todas essas atividades, desde que se conserve em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe. Na verdade, Arte com A maiúsculo passou a ser algo como um bicho-papão, como um fetiche. Podemos esmagar um artista dizendo-lhe que o que ele acaba de fazer pode ser excelente a seu modo, só que não é “Arte”. E podemos desconcertar qualquer pessoa que esteja contemplando com deleite uma tela, declarando que aquilo que ela tanto aprecia não é Arte mas uma coisa muito diferente. (Gombrich, 2000, p. 15, grifos nossos)

Enfatizamos os aspectos abordados pelo teórico no que se refere ao foco sobre

os “artistas” e na ideia de que a concepção de “arte” é variável conforme o tempo, a cultura, a “voz que determina” o que é arte, o “mercado”, a “academia” etc. Fiquemos, por ora, com essas e outras considerações no horizonte.

Acrescentemos, agora, algumas concepções de “poesia” a partir de dois importantes teóricos e ensaístas, um de conhecimento internacional, Octavio Paz; e também poeta; e outro com vultosa contribuição para os estudos literários e poéticos brasileiros, teórico, ensaísta, escritor e professor da Universidade de São Paulo, Alfredo Bosi.

Para Paz, entre outras ascepções,

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos, alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; retorno à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero a alimentam. Oração, ladainha, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. (...) Arte de falar de uma forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da ideia. Loucura, êxtase, logos. (...) Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. (...) o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (Paz, 2012, p. 21, grifos nossos)

Poderíamos sublinhar toda citação, não é mesmo? Entretanto, alinhando com as citações anteriores, enfatizamos a ideia de “transformar o mundo” a partir da “linguagem” e “criar outras realidades” a partir do trabalho do artista; nesse caso, do/da poeta.

Alfredo Bosi, no destacado capítulo “Poesia-resistência”, em seu clássico *O ser e o tempo da poesia* (2000), traça um percurso interessante e importante acerca da poesia, a partir do livro do *Gênesis, Bíblia Sagrada*, atravessando a Grécia antiga até os tempos Moderno e o Contemporâneo, para nos situar, nas formas como o ser humano vai se relacionando com a palavra e, em particular, com a “palavra-poesia”, enfatizando que, hoje,

[a poesia] parece condenada a dizer apenas aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender. A propaganda só “libera” o que dá lucro; a imagem do sexo, por exemplo. Cativante: cativo. Ou quererá a poesia, ingênua, concorrer com a indústria & o comércio, acabando afinal por ceder-lhes as suas graças e gracinhas sonoras e gráficas para que as desfrutem propagandas gratificantes? A arte terá passado de marginal a alcoviteira ou ingloria colaboracionista? (...) A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. (...) A poesia

foi compelida à estranheza e ao silêncio. Pior, foi condenada a tirar só de si a substância vital. (...) A poesia, reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto, fecha-se em um autismo altivo; e só pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduziram; enlouquecida, faz de Narciso o último deus. (Bosi, 2004, p. 165 - 166, grifos nossos)

Destacamos os trechos acima no sentido de, mais uma vez, enfatizar os aspectos temporais da produção artística; nesse caso, a poesia, e, com isso, substanciar afirmações que serão feitas ao longo desta tese, no que se refere às produções de sentidos, das “muitas realidades” trazidas tanto pelos textos euclidianos (*Os sertões* e *Canudos*) quanto pelas ilustrações produzidas por Poty Lazzarotto para este último. Nesse caso, com ênfase sobre a importância do texto artístico estar vinculado ao(s) público(s) com quem dialoga e, por isso, independente do “deus Narciso”, e ao próprio produtor/escritor/artista/poeta. Na esteira do que diz o poeta Guilherme de Almeida,

A arte é anterior à vida. Isto é uma convicção minha, perfeitamente serena. Eu não tenho escrito os meus versos à margem da minha vida; eu tenho escrito a minha vida à margem de meus versos. Minha existência é um plágio da minha arte. (Almeida, 1922, p. 8 - 9, grifo nosso)

Continuemos ainda com Paz e Bosi, dessa vez tratando da relação entre “texto” e “imagem” e do “texto-imagem”. Conforme Paz,

Convém advertir, então, que designamos com a palavra *imagem* toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que juntas compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paranomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas elas têm em comum a característica de preservar a pluralidade de significados da palavra sem romper a unidade sintática da frase ou conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema feito de imagens – contém muitos significados opostos ou díspares que ela abrange ou reconcilia sem suprimir. (Paz, 2012, p. 104, grifo nosso)

E, ainda, em Alfredo Bosi, quando afirma:

A experiência da imagem, anterior à palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu, o perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a experiência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. Pascal: *“Figure porte absence et présence”*. (Bosi, 2000, p. 19)

É importante destacar que optamos pela designação de “poesia” ora em sua

acepção mais genérica, ou seja, como termo que dá conta de um texto clássico, abarcando diferentes linguagens artísticas, como pintura, escultura, música, poema etc., ora como um termo específico, cuja categoria própria de linguagem está atrelada à chamada “poesia moderna”, com poemas/poetas como Charles Baudelaire (1821 – 1867), Stéphane Mallarmé (1842 – 1898) e Arthut Rimbaud (1854 – 1891). Mais adiante, como forma de ensejar o resultado dessa intersecção entre o texto literário/poético (nesse nosso recorte, *Canudos/Os sertões*) e o texto visual (nessa nossa proposta, com as ilustrações de Poty Lazzarotto para a obra-magna euclidiana), ou seja, um “novo texto”, próprio da contemporaneidade, resultante da experiência leitora a partir dos textos verbais escritos e não verbais ora propostos.

É interessante reforçar que, nas citações feitas, a poesia está na vida cotidiana, nas muitas produções e (inter)relações entre homens e mulheres de todas as culturas e categorias sociais. A “poesia” como o elemento primeiro nas discussões e compreensões acerca das produções artísticas, configurando-se “irmã mais velhas de todas as artes e a mãe da maioria delas”, como afirma William Congreve (1670 - 1729).

Não é exagero dizer – até porque isso é facilmente observado, como demonstraremos mais adiante – que o trabalho de produção artística de ambos os artistas aqui propostos, Euclides da Cunha e Poty Lazzarotto, está todo permeado pela linguagem poética, e de uma poesia que abraça a grande massa, e a população mais carente do Brasil de modo particular, mesmo que, num primeiro momento, a partir de suporte erudito, como é o caso das publicações de Euclides da Cunha n’*O Estado de São Paulo* e de Poty Lazzarotto para a CCBB.

Sobre a presença da poesia e da vivência poética na produção euclidiana, nos lembram Bernucci e Foot Hardman:

Seus primeiros textos escritos em vida, inéditos ou não são poemas, antecedendo, pois, o início de sua produção em prosa. Mas durante toda sua maturidade, de modo irregular, mas persistente, seguiu escrevendo ou esboçando versos. Não há muito que estranhar que o escritor tenha se dedicado a compor primeiro poesias, pois seu pai, Manuel Rodrigues Pimenta da Cunha, segundo informação do filho, era dotado também para os versos e deixou um nem tão desprezível poema escrito em 1871 sobre a morte de Castro Alves... (...) Seis ou sete anos mais tarde é quando o pré-adolescente Euclides fará a sua primeira incursão no campo da poesia, compondo um poema, cujo conteúdo se perdeu, intitulado “O órfão”... (...) Ler Heródoto, Júlio César, Homero, Cícero, Virgílio, Dante, Shakespeare era uma maneira de aprender, sem dúvida, mas também de calibrar a própria sensibilidade

estética e humanística desses futuros literatos. (Bernucci; Hardman, 2009, p. 16 - 17, grifo nosso)

“Mas durante toda sua maturidade seguiu escrevendo versos”. Não é difícil identificarmos diferentes fragmentos ao longo d’*Os sertões*, como demonstraremos mais adiante, em cujo discurso prevalece a tônica poético-literária, cujos apelos por diferentes componentes da poesia estão presentes.

Se é verdadeira a afirmação de que a vida do poeta está subordinada à sua poesia, conforme observamos antes na afirmação do poeta Guilherme de Almeida, também é certo dizer que Euclides da Cunha nunca abriu mão da poesia em sua vida (seria isso possível ao poeta?). Antes, fez uso dela como uma espécie de “linha mestra” ou “espinha dorsal”, alinhavando-a em toda a sua produção e pesquisa acerca de um Brasil fragmentado que precisava ser unido, paulatinamente, ainda que fosse por meio da arte.

Há versos silenciosos por trás dos versos expressamente propostos por Euclides, como uma espécie de “costura do avesso”, que não se mostra visualmente para quem contempla o bordado, mas que estão ali presentes, constituindo toda tecitura.

Há palavras grávidas na escrita de Euclides da Cunha, cuja presença precisa ser vista com a delicadeza com que toda gestação se apresenta, com toda sua complexidade, com tudo aquilo que ainda é invisível aos olhos, mas sensível ao corpo, ao toque, às emoções, que habita no campo invisível das inteções, dos projetos pessoais etc.

Euclides da Cunha, conforme propõe Chico César em uma de suas canções (*Estado de Poesia*, 2015), viveu em estado de poesia e esse “estado de poesia” ficou latente em tudo aquilo com o qual ele se envolveu, desde sua relação amorosa/afetiva com sua esposa, culminando no trágico fim a que todos nós conhecemos, como também nos diferentes temas e episódios com os quais se envolveu em sua curta e dinâmica vida, com especial ênfase na sua escrita, seja em prosa ou em verso.

Mas o que foi belo, foi que Euclides da Cunha, efetivamente, ficou para nós como uma proposta de brasilidade. E uma brasilidade exatamente fecunda porque muito autocrítica! Quem lê Euclides da Cunha, desde o primeiro momento vê que há dois Brasis: um inclemente, e outro vítima das inclemências.

Antônio Houaiss



Ilustração 11: retrato de Euclides da Cunha Fonte: George Huebner, 1905

2.1 Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha: um visionário

O que ainda falar sobre Euclides da Cunha? Talvez esta seja uma primeira reflexão antes de buscarmos mais uma vereda para trilhar na vida e obra desse homem múltiplo que muito bem poderia ser comparado ao perfil do homem renascentista, cujas atuações social e de vida extrapolam a simples observação e vivência cotidiana. Antes, sua participação ativa a atirada fez com que muitos estudiosos, das mais diferentes áreas do conhecimento, incluindo a das artes, se debruçassem e continuem a se debruçar na tentativa vã de lhe “explicar”.

“... produto de uma infância passada sempre em casa de parentes, em mudanças constantes de cidade e escola, Euclides desde cedo se mostrou desconfiado e arredio ao convívio coletivo”, observa Santos (2021, p. 28). Órfão de mãe desde os três anos de idade, o menino logo experiencia as agruras da vida e, com isso, um olhar arguto e exigente será parte importante de sua formação, como também do trato com as pessoas.

Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha nasceu em 20 de janeiro de 1866 na fazenda Saudade, em Cantagalo, província do Rio de Janeiro. Filho de Manuel Rodrigues Pimenta da Cunha e Eudóxia Alves Moreira da Cunha, tendo como irmã mais nova Adélia Pimenta da Cunha, o pequeno Euclides terá na família, tanto por parte de pai quanto da de mãe, o abrigo necessário para passar grande parte da infância e adolescência, cujos valores sociais, religiosos e culturais lhe serão repassados e, em grande parte, assimilados pelo escritor.

Desde a morte de sua mãe, Euclides passou a morar com tios no Rio de Janeiro e com a avó paterna, em Salvador, Bahia, estudando em várias escolas. Depois de um ano morando com a avó Teresa Maria, em Salvador, Euclides voltou ao Rio de Janeiro e foi matriculado no colégio Aquino. Em 1885 Euclides da Cunha prestou exames para o curso de engenharia da Escola Politécnica do Rio de Janeiro, frequentando-o por um ano, ingressando no ano seguinte na Escola Militar da Praia Vermelha.

O ano de 1888 é um ano-chave para o Brasil e também para Euclides. Além do envolvimento com as discussões acerca da Abolição da Escravatura, junto a outros intelectuais da época, é também o ano em que protagoniza o chamado “incidente do sabre”, a partir do qual é expulso da Escola Militar e, com base nesse episódio, começa a escrever para o jornal *A Província de S. Paulo*. No ano seguinte, com a proclamação da República, e por influência da família de Ana Emília Ribeiro, sua esposa, é readmitido na Escola Militar.

Em 1892 conclui os cursos de Estado-Maior e de Engenharia Militar da Escola Militar, recebendo os títulos de engenheiro e de bacharel em Matemática e Ciências Físicas e Naturais. Entre idas e vindas, com trabalhos como engenheiro e militar, no Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, há forte engajamento de Euclides da Cunha nos principais temas nacionais da ocasião, ou seja, apoio e defesa da República e seus representantes.

Em 1896, por problemas de saúde, reforma-se definitivamente do Exército. No ano seguinte, publica dois comentários n’*O Estado de S. Paulo* intitulados “A nossa Venda”, comparando a Guerra de Canudos com o citado episódio da Guerra Civil francesa. No mesmo ano é convidado para ir à Bahia como correspondente do jornal para cobrir a Guerra de Canudos.

Ilustração 12: *Le Bataillon Carré, Affaire de Fougères 1793*



Fonte: Julien Le Blant; 1880

Muito por conta do sucesso imediato d’*Os sertões*, em 1906 ingressa como membro da Academia Brasileira de Letras, e no seu “Discurso de recepção”, como observa Nascimento (2011, p. 37) “dissertou sobre a literatura do patrono, Castro Alves (...) Voltou a falar de Castro Alves no discurso proferido na Faculdade de Direito de São Paulo, no último mês de 1907.”

Euclides da Cunha, talvez, se inscreva justamente nesse lugar do “mistério”, das múltiplas facetas e interesses. Sua obra é, pois, a expressão dessa personagem multifacetada, convergindo para uma compreensão de nacionalidade a partir de um Brasil profundo e, por vezes, escamoteado e esquecido pelos poderosos, conforme observa Luís Cláudio V. G. Santos,

Euclides da Cunha viveu relativamente pouco: apenas 43 anos. Mas foram anos movimentados. (...) Euclides ergueu fortificações militares e pontes civis. Conviveu com nomes importantes da política e da cultura na primeira década do século passado. (...) Ele foi militar, engenheiro, jornalista, cientista, literato e cartógrafo. (...) A despeito da abundância de fontes, alguns episódios de sua vida continuam pouco conhecidos, como a sensacional expedição à Amazônia e a relativamente longa passagem pelo Itamaraty. (Santos, 2021, orelha do livro)

Acrescentamos aos “episódios pouco conhecidos”, ou melhor, pouco explorados de sua vida a “faceta poética”, a partir da qual iremos nos debruçar mais amiúde posteriormente. Façamos, porém, um esforço a mais na tentativa, portanto, de compreender um pouco mais desse carioca de Cantagalo, RJ, falecido de forma trágica, como sabemos, em decorrência de um “duelo de honra”, no Rio, em 1909.

Sobre esse importante e significativo episódio, que pôs fim à vida do escritor e também, como sabemos, a um percurso, presumivelmente, brilhante no registro e reflexão de um Brasil, ainda hoje, pouco refletivo, destaca Walnice Nogueira Galvão,

A morte a tiro de Euclides da Cunha em 1909 surpreendeu o país. (...) Na vida pública do casal, tudo ia de vento em popa, mas na vida privada as coisas iam de mal a pior. Os sinais de desarmonia conjugal avolumavam-se. Uma longa separação, ao invés de apaziguar os ânimos, viria a precipitar uma situação nova que conduziria à catástrofe. O espírito aventureiro de Euclides não se aquietava e ele já planejava novas surtidas. Sabendo que estava em vias de ser montada uma expedição à Amazônia, candidatou-se e obteve o cargo de chefe da Comissão Brasileira de Reconhecimento do Alto Purus. Para lá partiu de navio em dezembro de 1904. Só regressaria e em janeiro de 1906, pouco mais de um ano depois, portanto.

Foi em sua ausência que as coisas se agravaram. D. Saninha, que contava 33 anos, conhecera em São Paulo Dilermando de Assis, um cadete do Exército alto, louro e de olhos verdes, à época com dezessete anos. (...) Uma paixão explosiva se apossou de ambos, que se reuniram novamente no Rio. Quando Euclides retornou, apesar da separação de pouco mais de um ano, deparou com a esposa grávida, evidentemente de outro. (...) No futuro inquérito, D. Saninha dirá que tanto ela quanto a criança sofreram maus-tratos nas mãos de Euclides.

(...) A situação se deteriora, entre cenas públicas e brigas privadas, com D. Saninha ameaçando abandonar o lar.

(...) Euclides se dirigiu, no dia 15 de agosto [de 1909], empunhando um revólver. Entrou na casa disparando, acertando dois tiros em Dinorah, o irmão de Dilermando que ali também morava e que era cadete como ele, mas da Marinha, e outros dois tiros no próprio Dilermando. E tombou morto, fulminado pelo campeão de tiro ao alvo do Exército, Dilermando. (Galvão, 2009, p. 11 - 14)

Militar, professor, Engenheiro Civil de formação, ficou notadamente conhecido nacionalmente como escritor, principalmente, por sua obra-mor, *Os sertões*, considerado, por muitos, uma obra notável do movimento pré-modernista que, além de narrar a Guerra, relata a vida e a sociedade de um povo negligenciado e esquecido pela metrópole. Eleito membro da Academia Brasileira de Letras, teve importante presença na vida política, cultural e social brasileira, viajando por todo país.

Sobre a personagem central de sua obra mais conhecida, Antônio Vicente Mendes Maciel, ou, como ficou conhecido popularmente, Antônio Conselheiro, assim irá se referir Mario Vargas Llosa (1981), no conhecido *A guerra do fim do mundo*:

O homem era alto e tão magro que parecia sempre de perfil. Sua pele era escura, seus ossos proeminentes e seus olhos ardiam com fogo perpétuo. Calçava sandálias de pastor e a única túnica de azulão que lhe caía sobre o corpo lembrava o hábito desses missionários que, de quando em quando, visitam os povoados do sertão batizando multidões de crianças e casando os amancebados. Era impossível saber sua idade, sua procedência, sua história, mas algo havia em seu aspecto tranquilo, em seus costumes frugais, em sua imperturbável seriedade que, mesmo antes de dar conselhos, atraía as pessoas.

(...)

Entristecia-se o seu rosto com uma dor de retirante a quem a seca matou filhos e animais e privou dos bens e deve abandonar sua casa, os ossos de seus mortos, para fugir, fugir sem saber para onde. Às vezes chorava e no choro o fogo negro de seus olhos recrudescia com terríveis faíscas. Imediatamente se punha a rezar. (Llosa, 1981, p. 15)

Euclides da Cunha e, juntamente com ele, *Os sertões*, é, sem dúvida nenhuma, dos mais pesquisados em nosso país (são mais de 38.400 citações no *Google Acadêmico* – consulta realizada no dia 16 abril de 2026; e na *Plataforma Capes*, somando os dois verbetes, mais de 2000 pesquisas, entre mestrado e doutorado) justamente por ser fonte inesgotável de novidade sobre um Brasil ainda pouco conhecido; o Brasil não estereotipado, especialmente, no que se refere às regiões Norte e Nordeste, como vemos em novelas, filmes e outras artes mais.

Essa quantidade vultosa de pesquisas é justificada, também, pela característica apontada antes, ou seja, a pluralidade de recortes feitos por Euclides da Cunha em sua obra-

mor, abarcando aspectos da Literatura (estilo, linguagem, narrativa...), da História (Guerra de Canudos), da Sociologia (Formação do Brasil), da Geografia (descrição do sertão), das Ciências Sociais (interpretação do país), das Ciências Biológicas (estudo da vegetação e da fauna), entre outros.

Sobre isso, destaca o professor e pesquisador José Leonardo do Nascimento:

Os sertões parece agir contra as nossas certezas e expectativas, contra nossos olhares condescendentes e bem-intencionados sobre a história do Brasil. Nada é simples nas relações que os leitores estabelecem com esse livro-monumento. Talvez seja ele muito poderoso para que possam nascer um assentimento tranquilo e um consenso duradouro entre a trama de seu estilo, a matéria de suas teses e o leitor. (Nascimento, 2002, p. 7, grifo nosso)

Não poderia ser diferente, pensando nesse “livro-monumento” que se estabelece como as grandes incógnitas da vida, numa espécie de “esfinge de Gizé” a todo tempo a nos provocar, a nos interpelar num “decifra-me ou te devoro”, como sendo ele próprio (*Os sertões*) parte de nosso código genético como nação a nos dizer: “trouxestes a chave?”³.

E continua o pesquisador:

Consórcio entre ciência e a arte para alguns, livro de ficção para Moreira Guimarães, e trabalho de sociologia para Sílvio Romero, estas definições matrizes de *Os sertões* o acompanharam até os dias atuais. Livro de denúncia, de “vingadora veracidade” nas palavras de José Veríssimo, as suas interpretações do episódio canudense são matéria de avaliações por estes ensaístas diversos. (Nascimento, 2003, p. 13)

Também o professor e pesquisador Leopoldo M. Bernucci, em prefácio para 6ª edição da obra euclidiana, quando afirma:

Em toda a história da literatura brasileira, nenhum escritor pôde estabelecer, até agora, uma relação tão visceral com seus leitores como Euclides da Cunha. Todos nós que lemos e relemos as instigantes e magistrais páginas de *Os sertões* saímos sempre de nossa leitura com um sentimento de assombro ou de perplexidade. Alguns dos seus leitores o detestam, outros sentem por ele verdadeira adoração. E ainda há um terceiro grupo, o daqueles que reagem de modo ambivalente diante desse texto multifacetado. Porque é bem verdade que, na construção dessa obra, as camadas justapostas da linguagem, os diferentes níveis de significado, o enorme sentido dado à tragédia de Canudos e as teorias científicas e sociológicas ali discutidas revelam um quadro de acertos e deslizes, mas que nunca nos deixa impassíveis diante da matéria apresentada. Tanto é assim que é justamente essa disparidade de um produto miscelâneo que confere a esta obra uma dignidade própria, um certo aspecto humano e humanístico em que na coluna do haver encontram-se os experimentos com a língua portuguesa, a

³ “Trouxeste a chave?”, fragmento do poema “Procura da poesia”, do livro *A rosa do povo*, 1945.

potência de uma retórica barroca que roça o conceptismo, uma enorme curiosidade de conhecer o tipo brasileiro, um esforço veemente por definir a nossa nacionalidade, um respeito reverencial pela história brasileira, um afã de justiça por uma campanha militar que terminou em “charqueada” e muitos outros que elevam o livro à categoria dos clássicos, como até hoje tem sido tratado. (Cunha, 2022, p. 13, grifos nossos)

“As camadas justapostas da linguagem, os diferentes níveis de significado (...) ali discutidas revelam um quadro de acerto e deslizes...”. Sim, toda essa abrangência abarcada por Euclides em seu livro-monumento, agrega erros e acertos, palavras agradáveis de digerir, outras nem tanto assim. Mas não poderia ser diferente, compreendemos. Apesar de todas as novidades trazidas e propostas por Euclides em termos de linguagem n’*Os sertões* e nas várias áreas do conhecimento, como as descritas antes, seria ingênuo pensar não haver “deslizes” em seu trabalho, tanto do ponto de vista conceitual e ideológico quanto do ponto de vista gramatical/linguístico/lexical; razão porque, as muitas correções e retoques realizados por ele nas várias edições no curto espaço de tempo em que ela foi lançada.

Luís Cláudio Santos, sob esse aspecto, destaca a preocupação de Euclides, numa carta enviada a Escobar⁴, agradecendo a revisão d’*Os sertões* feita por este:

Tenho passado mal. Chamaste-me a atenção para vários descuidos dos meus *Sertões*; fui lê-lo com mais cuidado – e fiquei apavorado! Já não tenho coragem de o abrir mais. Em cada página o meu olhar fiska um erro, um acento importuno, uma vírgula vagabunda, um (;) impertinente... Um horror! Quem sabe se isto não irá destruir todo o valor daquele pobre e estremecido livro? (Cunha *apud* Santos, 2021, p.153)

Vejamos o que o professor, ensaísta e acadêmico da ABL, José Maurício Gomes de Almeida, diz sobre isso:

Os sertões constituem sem dúvida uma obra de classificação literária complexa e problemática, pois nela combinam-se gêneros os mais diversos, do ensaio científico à narrativa ficcional. O próprio título, *Os sertões*, amplo e genérico, sinaliza para o alto grau de abertura que o autor irá imprimir ao seu trabalho, pois tal título pode abarcar escritos de diferente natureza, desde descrições orográficas, climáticas e botânicas, até considerações sobre os habitantes da região, sua formação histórica, além do relato da Campanha de Canudos propriamente dita.

(...)

(...) à proporção que este [o texto] se desenvolve, a objetividade do ensaísta erudito vá cedendo lugar à palavra inspirada do grande criador literário que Euclides era, e a narrativa vá-se afastando do puro ensaísmo para ganhar crescente dimensão épico-dramática, dotada de força expressiva raramente atingida nas Letras brasileiras. (Almeida, 2010, p. 8 - 10, grifos nossos)

⁴ Francisco Escobar (1865 – 1924), político e advogado, dono de inquestionável erudição. Além de Euclides da Cunha, foi amigo de Rui Barbosa e Monteiro Lobato, entre outros intelectuais.

“Épico-dramática”. Como procuramos evidenciar antes, obra e vida de Euclides da Cunha parecem fundir-se numa narrativa fundadora clássica, como nos moldes de personagens da Grécia Antiga, das diferentes mitologias inauguradoras de vertentes e pensamentos humanos. Desde seu nascimento, formação humana e profissional até o desfecho trágico a partir de um drama amoroso-sentimental, o escritor poderia muito bem integrar os terrenos arenosos, as vegetações espinhosas e os embates bélicos d’*Os sertões*, bem como o fim trágico e, ao mesmo tempo, emblemático e memorável.

Ilustração 13: Dilermando Cândido de Assis



Fonte: Dirce de Assis Cavalcanti, 2019

A curiosidade e ânsia de viver do menino Euclides lhe serão uma vertente marcante ao longo de toda sua vida. A inquietude e as andanças que lhe foram impostas a partir da perda de sua mãe, bem como as vivências com os vários perfis familiares e as muitas geografias a que teve acesso, estão presentes de uma forma ou de outra em suas produções e obrigações profissionais.

Se com *Os sertões* Euclides teve a oportunidade de se reconhecer e reconhecer um país ainda pouco desbravado e, no caso da Guerra de Canudos, escamoteado da maior parte dos brasileiros, em sua nova empreitada pela região Norte do país, não esperaríamos algo diferente, conforme observa o pesquisador Roberto Ventura:

Euclides da Cunha registrou, em seus escritos, o confronto com duas regiões tidas como inóspitas: o sertão baiano e a selva amazônica. (...) Como chefe da Comissão brasileira para o reconhecimento do Alto Purus, viajou, em 1905, de Manaus à nascente do rio, descobrindo uma nova fronteira, não desbravada pela ciência. Tanto o sertão quanto a selva são vistos como “terra ignota”, paisagem fantástica ou maravilhosa que provoca vertigem no observador...

(...)

Os ensaios amazônicos são o aspecto menos conhecido da obra de Euclides da Cunha. (...) A floresta tropical e a caatinga do semiárido são vistas como desertos, por seu isolamento geográfico e povoamento rarefeito. (Ventura, 2003, p. 236)

Dois *locus* ainda pouco explorados do ponto de vista científico, com tantas riquezas naturais e minerais, fonte de vida não somente para o Brasil como também para o mundo. A floresta amazônica é, conforme afirmam várias pesquisas no país e no mundo, um bioma crucial para sobrevivência da humanidade, um dos poucos resquícios de ecossistema que mexe com toda cadeia climática mundial, contribuindo para a manutenção do equilíbrio de todo planeta, além de agregar os reminiscências de várias etnias de povos originários.

Como é que este filho de italianos, nascido e criado nesta Curitiba tão cheia de imigrantes pode fazer-se, na arte, a mais alta expressão do povo e da cultura brasileira? Não sei. Sei apenas que se o Paraná não produzir daqui para adiante nenhum artista mais, só com Poty estará à frente de todas as outras províncias brasileiras

Darcy Ribeiro

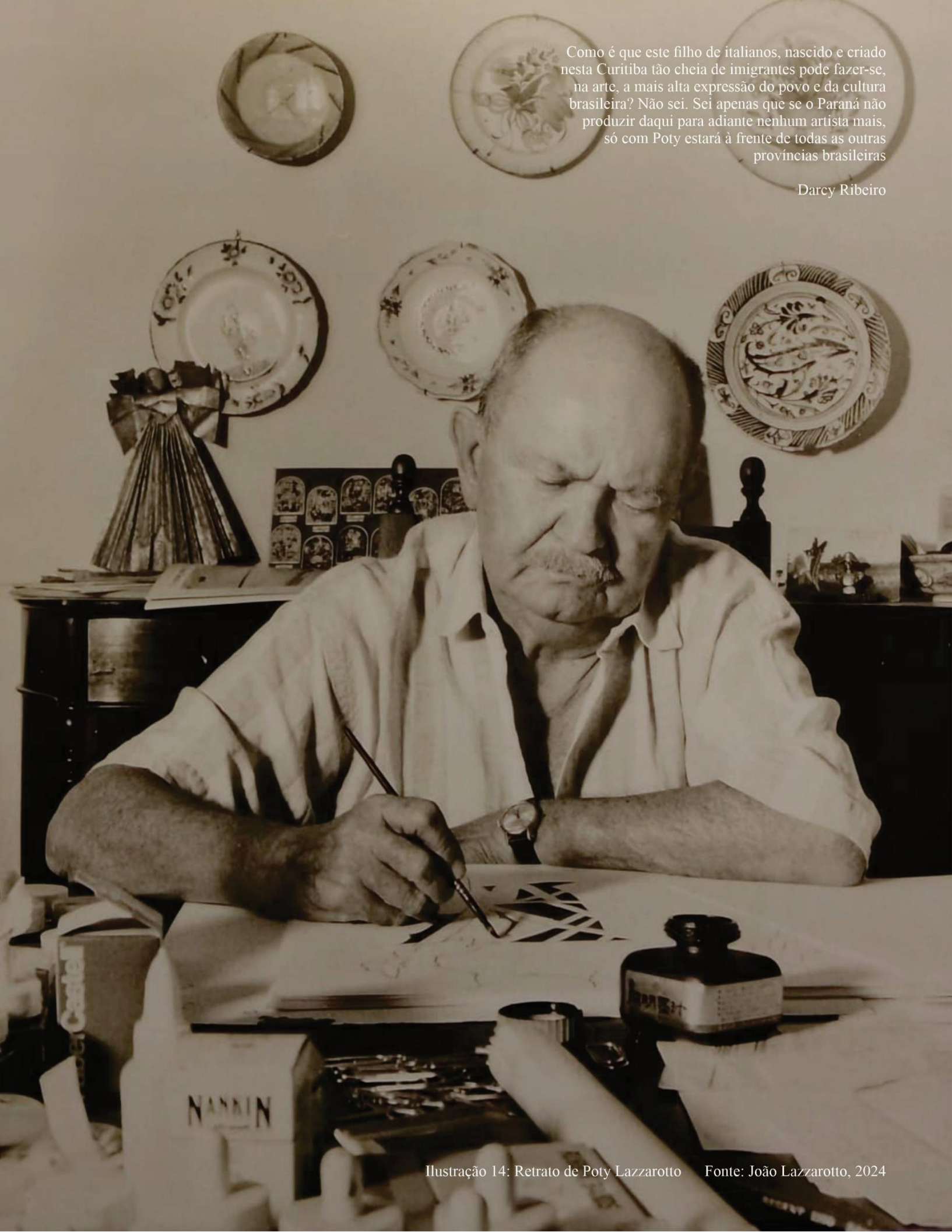


Ilustração 14: Retrato de Poty Lazzarotto Fonte: João Lazzarotto, 2024

2.2 Napoleon Potyguara Lazzarotto: de Curitiba para o mundo

Nascido aos 29 dias de março de 1924, filho dos italianos Issac Lazzarotto, ferroviário, e de Julia Tortato Lazzarotto, ficou conhecido nacionalmente como Poty. Desenhista, gravurista, ilustrador e muralista brasileiro, desde criança demonstrou interesse pelas artes visuais, desenhando sobre papel de pão e nas paredes do famoso “Vagão do Armistício”, restaurante da família, dirigido por sua mãe para ajudar na renda familiar e frequentado por políticos, intelectuais e artistas da época, em Curitiba, Paraná.

Entre as muitas pessoas que frequentavam o restaurante da família Lazzarotto estavam políticos de Curitiba, PR. Numa dessas ocasiões, o governador do Paraná, Manuel Ribas, percebendo as carências da família e que o menino Poty já demonstrava certo talento para as artes, concedeu-lhe uma bolsa de estudos na Escola Nacional de Belas Artes. Por conta própria, acessou o Liceu de Artes e Ofícios, onde iniciou seus estudos, dedicando-se especialmente à gravura. Ambos no Rio de Janeiro, RJ.

Posteriormente, como bolsista do governo francês, aperfeiçoou-se na Escola de Belas Artes de Paris, realizando exposições individuais tanto no Brasil quanto no exterior. Entre as quais, as Bienais de São Paulo, Salão Paranaense de Belas Artes, Salão de Arte Religiosa Brasileira, Mostra da Gravura Cidade de Curitiba.

No exterior, executou mural para a Casa do Brasil em Paris e o painel para o Hotel Atlantis, no Algarve/Portugal, entre outros. Quem anda por Curitiba, por exemplo, pode contemplar vários deles em praças públicas, fachadas de teatros e equipamentos públicos, pontos de ônibus, entre outros espaços, como num museu a céu aberto. Na capital paulista, destaque para os três monumentais painéis presentes no Memorial da América Latina, com seus baixos relevos e temas que abarcam a questão indígena, os imigrantes e construtores.

A relação entre o trabalho desenvolvido por Poty e outras artes, como arquitetura e literatura, por exemplo, é algo bastante frequente e profícuo, como as já citadas obras arquitetônicas pelas diferentes regiões do país e do mundo, como também com escritores; a começar por seu conterrâneo, Dalton Trevisan (1925 - 2024), em colaboração para a revista *Joaquim* e, posteriormente, nas ilustrações de vários livros seus. Depois, ilustrando muitos outros livros, a passar de cem, como para *Novelas paulistanas*, de Antônio de Alcântara Machado (1901 - 1935); *Moby Dick*, de Herman Melville (1819 - 1891); *João Abade*, de João

Felício dos Santos (1911 - 1989); *Capitães da Areia*, de Jorge Amado (1912 - 2001) e *O coronel e o lobisomem*, de José Cândido de Carvalho (1914 - 1989), para citar alguns.

Conforme afirma Fabrício Nunes,

Poty insere-se em um contexto histórico bastante rico em relação à produção artística de orientação moderna nas artes plásticas e na literatura. Depois da atitude polêmica do modernismo da década de 1920, os anos 1930 assistem à disseminação (e progressiva aceitação pública) das poéticas modernistas na literatura e nas artes plásticas. Na literatura, o grande impulso dado às vertentes modernas foi também possibilitado pelo crescimento e pela multiplicação das casas editoriais, especialmente daquelas interessadas em difundir a produção cultural brasileira não apenas no campo literário como também no âmbito das artes visuais. Desde a década de 1930, a ilustração literária no Brasil integrou um movimento por parte de diversos editores para tornar a literatura nacional acessível, atraente e impactante; ela participa dos processos de apresentação física e divulgação da literatura – assim como da própria recepção do texto literário. Trabalhando para editoras como Livraria José Olympio Editora, Martins e Civilização Brasileira, entre várias outras, Poty deu continuidade aos pioneiros da ilustração moderna no Brasil, como Tomás Santa Rosa e Oswaldo Goeldi. (Nunes, 2023, p. 13, grifo nosso)

Acerca do artista, declara Maria José Justino:

Estamos falando de um dos maiores desenhistas e gravadores do Brasil. E mais: o percurso artístico de Poty é a própria história da gravura brasileira. Notabilizou-se nos murais. Chamo a atenção, para além do que a cidade de Curitiba abriga, para os trabalhos em São Paulo, nos quais reparte as honras com Carybé, e a pintura *Tiradentes*, de Portinari. Esses três prodígios ocupam o Salão de Atos do Memorial da América Latina. (MON, 2024, p. 12, grifo nosso)

Sobre Poty, destaca Regina de Barros C. Casillo:

As cidades têm seus poetas, seus cantores e seus pintores. Os mineiros têm Guignard, os cariocas têm Di Cavalcanti. Curitiba recebeu dos deuses o privilégio de ter Poty a celebrá-la. Muralista por excelência, onde quer que se caminhe na capital do Paraná acompanha-se a obra monumental e o forte traço, único, característico de Napoleon Potyguara Lazzarotto, o nosso Poty. Pela grandiosidade, os murais marcam sua presença de forma indelével. Feitos de concreto, azulejos, vitrais ou madeira, eles estão presentes em toda cidade...

(...)

E o que dizer do artista multifacetado, polivalente, talento para esbanjar, que como gravurista, desenhista e ilustrador ultrapassou as fronteiras locais e nacionais? Poty ilustrou as obras de grandes escritores brasileiros, como Guimarães Rosa e Dalton Trevisan. Criativo, humilde, culto e trabalhador, deixou-nos um grande legado. (Casillo, 2000, p. 07, grifo nosso)

José Roberto Leite, crítico de arte e ex-diretor do Museu Nacional de Belas-Artes, em seu destacado livro *A gravura brasileira contemporânea* (1966), enfatiza o pioneirismo de

Poty como gravador e multiplicador dessa linguagem artística pelo país, a partir de cursos, palestras e outras atividades. Assim é registrado o perfil dele no referido livro:

Conhecido na atualidade mais como desenhista e ilustrador, Poty foi dos primeiros gravadores que se sobressaíram na década de 1940, sendo autor de obra vasta e valiosa. Organizou ele o primeiro curso de gravura do Museu de Arte de São Paulo, em 1950, tendo tido então a oportunidade de iniciar a inúmeros jovens. (Leite, 1966, p. 9)

Depois de uma vida dedicada às artes, com inúmeros trabalhos espalhados pelo Brasil e pelo mundo, tendo concedido incontáveis entrevistas para jornais, revistas, televisão, documentários etc., o artista faleceu de câncer no pulmão, em 1998, aos 74 anos em sua querida e aclamada Curitiba. Estava trabalhando, na ocasião, em um painel encomendado para a Hidrelétrica de Itaipu, em Foz do Iguaçu. Seu último trabalho foi a ilustração para um cartaz encomendado pelo Hospital de Clínicas de Curitiba. Está sepultado no Cemitério Municipal do Água Verde, na capital paranaense.

Apesar desse percurso, Poty Lazzarotto ainda é pouco conhecido no meio artístico em geral, por estudantes de arte e por pesquisadores em artes visuais e literatura; razão porque, dedicamos algumas páginas dessa tese – somada à confluência de seu centenário de nascimento, às mostras em comemoração à essa efeméride e o período em que desenvolvemos essa pesquisa, para apresentar um pouco da produção, do percurso e contribuições trazidas por Lazzarotto no universo das artes nacionais, bem como no diálogo, como dissemos, com outras artes, especialmente para a arquitetura e à literatura; sendo esta última, objeto de nosso trabalho.

Buscamos, nas páginas seguintes, elencar as principais mostras e exposições realizadas no ano de seu centenário (2024), ocorridas, principalmente, em Curitiba, e, ao mesmo tempo, procuramos relacioná-las à poética do artista, tão importante para o diálogo que buscaremos mostrar, no último capítulo desta tese, entre texto escrito (*Canudos/Os sertões*) de Euclides da Cunha e o texto visual (gravuras para *Canudos*) de Poty Lazzarotto, alinhavados por poemas do escritor.

Destacamos, no entanto, a dificuldade no acesso a materiais teóricos sobre Poty Lazzarotto até a ocorrência dessas mostras. O acesso que tivemos a materiais de jornais, catálogos e edições de livros esgotados ficou restrito a consultas *in loco* e com poucas possibilidades de registro, se não anotações, um ou outro documento de “acervo raro” etc.,

somado ao recolhimento de boa parte dos materiais das bibliotecas e demais locais de pesquisa para montagens das mostras. Essa dificuldade de acesso foi compensada, de certo modo, com publicações de livros e catálogos mais recentes, oriundas das mostras produzidas acerca do artista, por nós adquiridas e ora presentes na bibliografia deste trabalho.

2.3 100 anos de nascimento de Poty Lazzarotto (2024)

Ilustração 15: Autorretrato de Poty Lazzarotto



Fonte: Poty Lazzarotto, 1988

Regina Casillo (2000) denominará Poty como o “poeta do traço”. Isso porque, de fato, a vasta e rica produção de Poty Lazzarotto (murais, gravuras, esculturas e desenhos) está toda ela, como não poderia deixar de ser a qualquer produção artística tida como arte, “cheia de poesia”.

Ao todo, estão catalogados dezoito trabalhos, divididos em duas seções, assim sendo: 1) *Os santos*, em que são reproduzidas gravuras de santos populares, nove no total; e 2) *A magia de Curitiba*, também com nove imagens, em que são destacados locais e personagens da capital paranaense por meio de gravuras. O livro traz, ainda, para cada uma das imagens, um pequeno texto versando sobre o tema e técnica utilizados pelo artista.

De fato, é impossível andar por Curitiba e não se deparar com o trabalho de Poty Lazzarotto, especialmente com o colorido de seus murais ou mesmo com a imponência das formas em concreto armado. Entretanto, no lugar da “poluição visual” ou “agressão visual” de suas cores e/ou monumentalidade do concreto, há delicadeza, diálogo com o transeunte, poesia que se dá no dia a dia da cidade e de seus cidadãos, imiscuindo passado, presente e futuro; aldeísmo e cosmopolitismo; monumentalidade e simplicidade. Entre o vai-e-vem, o corre-corre cotidiano; entre as longas esperas nos pontos de ônibus ou na pouca espera de um carro por aplicativo, poesia. Tempo para admirar e fruir os trabalhos de Poty Lazzarotto a partir da vida cotidiana e da história de Curitiba e dos brasileiros, em geral, na ação mais genuína de um *flâneur*, no dizer de Benjamin (1994).

Em relação à presença de murais em Curitiba, destaca o historiador Ricardo Freire:

De murais e monumentos de concreto, podemos contar, pelo menos, 90 localizados, e se juntarmos a eles os painéis e os vitrais, temos 113 trabalhos, sendo que algumas dessas obras são compostas por vários módulos. É claro que esse número pode, e deve, ser muito maior, pois diversas obras de que se tem registro ou não existem mais ou se perderam pelo caminho sem deixar rastro. Eram obras, por exemplo, que pertenciam a bancos ou a outras instituições que, pelas décadas afora, trocaram diversas vezes de dono e de nome. O próprio artista diz, sobre suas obras em geral, que “muitas coisas se perderam, nem tenho ideia do total de coisas que fiz”. E quando indagado especialmente sobre o total de murais, diz que também não sabe, que não tem registro nem controle: “Pra quê?” Aliás, é possível que o artista também não desse título a seus murais, ou, pelo menos, não a todos, razão pela qual muitos deles aparecem com títulos duplicados, diferentes ou descritivos, provavelmente atribuídos por profissionais da arte. (MON, 2024, p. 29)

Apesar de grande parte destes murais ainda estarem em boas condições de conservação, assim como acontece com a maior parte do patrimônio artístico, histórico e cultural em nosso país, é possível verificar alguns deles em processo de deterioração, sem

Claro que a presença de gênios marcou a vida de muitas cidades importantes do mundo (...). Mas nenhuma delas se sente a presença de gênio como em Barcelona. Barcelona respira Gaudí. Ele parece estar em tudo, mesmo nas obras que nada têm a ver com ele. (...) Curitiba é Poty.

Jaime Lerner



Ilustração 16: Largo da Ordem, Curitiba, com painel de Poty ao fundo

Fonte: fotografia do autor, 2025

nenhuma, ou pouca, conservação, restauro e/ou adequação às exigências técnicas por parte dos agentes governamentais, responsáveis pela maior parte do acervo do artista, o que favorece, infelizmente e de certo modo, ao apagamento da memória e do legado deixado pelo artista por meio de seu trabalho, ficando, tão somente, os registros de imagens em jornais, livros etc.

2.4 Homenagens no centenário de nascimento de Poty Lazzarotto

Ilustração 17: fachada do teatro Guaíra, Curitiba



Fonte: Poty Lazzarotto, 1969

Caso estivesse vivo, Poty Lazzarotto completaria 100 anos em 2024. Como não poderia ser diferente, houve várias comemorações em sua homenagem, particularmente na capital paranaense. Estivemos presentes por duas ocasiões, em 2024 e 2025, tanto para acessar parte do acervo do artista não disponível para o público em geral em sítios ou outros arquivos públicos quanto para o aprofundamento por meio de pesquisa em espaços públicos e privados como galerias, museus, bibliotecas, arquivos de obras raras, entre outros.

Desse modo, pudemos ter uma compreensão mais ampliada da vasta produção do artista – Curitiba, em si, é um “museu a céu aberto” no que se refere ao trabalho de Poty,

especialmente em relação ao trabalho muralístico feito pelo artista a partir de diferentes técnicas, com destaque para o concreto armado e as pinturas em azulejos, implantados em diferentes equipamentos tanto de natureza administrativa e cultural quanto em espaços públicos e privados, como são os casos do painel em azulejos branco e azul, representando a evolução política do estado (1955), na praça 19 de dezembro; da fachada em alto relevo e concreto do teatro Guaíra (1969) e do painel em azulejos *Imagens da Cidade* (1996), na travessa Nestor de Castro; entre outros, abundantes e recorrentes por toda a cidade.

A seguir, destacamos as principais mostras e instituições promotoras das referidas homenagens no ano do centenário de nascimento do artista.

2.4.1 Trilhos e traços: Poty 100 anos

Iniciada em 11 de abril de 2024, passou a partir da referida data, a ser uma mostra permanente, sendo o espaço onde ela ocorre denominado, doravante, como Galeria Poty Lazzarotto, nas dependências do Museu Oscar Niemeyer - MON. Com curadoria de Juliana Vellozo Almeida Vosnika, diretora-presidente do museu, e de Fabrício Vaz Nunes, professor e pesquisador, a exposição traz um vasto panorama de trabalhos do artista curitibano, com destaque para desenhos e gravuras, mas também pinturas, estudos para vitrais e murais, histórias em quadrinhos, além de painéis informativos sobre a vida e obras do artista desde sua infância, seu ingresso na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, sua atuação dentro e fora do país até sua morte, na cidade onde nasceu. Importante destacar a ação educativa como parte integrante das atividades promovidas pelo museu, num gesto, a nosso ver, adequado na introdução e perpetuação do universo artístico de Poty Lazzarotto para as gerações futuras.

Sobre a mostra, destaca Juliana Vellozo, em livro homônimo:

Mais do que comemorar o centenário deste artista curitibano, que é um dos principais nomes das artes do Estado e do País, a mostra Trilhos e Traços – Poty 100 anos, realizada pelo Museu Oscar Niemeyer (MON), passa a ser um local de referência a Poty Lazzarotto.

A partir de agora, certamente, os visitantes do MON (...) poderão saber mais e conhecer melhor esse gênio das artes.

Também é uma oportunidade para o espectador se aprofundar na vida e obra de Poty. Ao proporcionar uma imersão em tão vasto conteúdo, reunido aqui, o MON instiga o público a aumentar o repertório ao lançar um novo olhar sobre esse artista ímpar. (MON, 2024, p. 5, grifo nosso)

“Um local de referência”. De fato, a partir da doação de grande parte do acervo da obra do artista, feita pela família dele, o Museu Oscar Niemeyer - MON passou a ser um importante centro de pesquisa do trabalho desenvolvido por Poty Lazzarotto. Em especial, agora, com a instalação dessa sala permanente dedicada a ele e suas obras, bem como a mostra de trabalhos inaugurada por ocasião de seu centenário, já mencionada antes. Somam-se a isso, os livros do acervo bibliográfico presente na biblioteca da mesma instituição, alguns deles esgotados ou dispersos, com acesso restrito, em algumas instituições da capital paranaense.

Ilustração 18: Mostra *Trilhos e traços: Poty 100 anos*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024

Foi no referido museu também que tivemos acesso, ainda que por meio de fotocópias, às ilustrações de *Canudos*, da CCB. Destacamos a publicação de livro homônimo, no começo de 2025, cujo teor reúne a maior parte do material exposto na já citada exposição, além de imagens e textos complementares de Juliana Vellozo Almeida Vosnika (diretora-presidente do MON), Maria José Justino (curadora), Ricardo Freire (historiador) e Fabrício Vaz Nunes (curador), com vários trabalhos de Poty Lazzarotto presentes em outros espaços para além de Curitiba, como é o caso dos painéis “Índios, imigrantes e construtores do progresso”, no Memorial da América Latina, em São Paulo, capital, numa publicação bilíngue.

2.4.2 Poty de Curitiba, Curitiba de Poty 100 anos

Outra grande mostra, celebrando o centenário do curitibano Poty Lazzarotto, ocorreu no Museu Municipal de Arte - MuMa, em Curitiba, sob curadoria do professor de História da Arte da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, professor aposentado da UFPR, Fernando Antonio Fontoura Bini.

Sobre ela, destaca o curador:

Essa exposição vai tentar mostrar isso – o desenvolvimento do desenho de Poty, desde quando frequentava a Escola Nacional de Belas Artes, nos anos 1940, e a evolução para esse traço sucinto, quase estilizado e forte, que gera toda uma linguagem plástica a influenciar artistas não só do Paraná, mas de todo o Brasil”. (Bem Paraná, 2024)

Os trabalhos presentes nas duas principais salas do museu, denominadas, a partir da mostra, Sala Poty Lazzarotto, fazem parte do acervo do MuMa. São desenhos, gravuras, pinturas, fotografias, painéis e objetos pessoais do artista, compondo um rico cenário da produção lazzarottiana desde os primeiros passos do artista, ainda em Curitiba, atravessando momentos de sua formação no Rio de Janeiro, RJ e por diversos lugares do Brasil e do exterior.

A mostra foi toda permeada com frases e depoimentos de artistas, políticos e personalidades tanto do Paraná quanto do Brasil, a exemplo de Darcy Ribeiro (1922 - 1997), Dalton Trevisan (1925 - 2024), Beto Richa (1965 -), entre outros.

Das 33 ilustrações presentes em *Canudos*, 03 delas (reproduções fotocopiadas) estiveram expostas na referida mostra, além de outras feitas para livros de escritores como João Guimarães Rosa, Rachel de Queiroz, Dalton Trevisan, Euclides da Cunha e outros das mais de 150 obras ilustradas por Poty.

Na exposição enfatizou-se o aspecto popular de Poty Lazzarotto, dando destaque justamente para sua produção em gravura, técnica essa de fácil reprodução e veiculação, tornando, assim, acessível ao grande público, seja por meio de periódicos, como jornais e revistas, ou a partir de exposições em museus, bibliotecas, galerias e outros espaços públicos.

O MuMa, ligado à Fundação Cultural de Curitiba, é um dos espaços que agrega parte do acervo das obras de arte, bibliográficos e documental de Poty Lazzarotto, doado pela família do artista. Na biblioteca do espaço, encontram-se várias publicações sobre/do artista, entre catálogos de arte, livros, matérias, reportagens e entrevistas em jornais e revistas, cobrindo décadas da presença do artista na cidade, com destaque para os últimos anos de sua vida.

Ilustração 19: Mostra *Poty de Curitiba, Curitiba de Poty: 100 anos*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024

2.4.3 Poty expandido: 100 anos de Poty Lazzarotto

Com curadoria de Juliane Fuganti e sob a égide das novas tecnologias, a mostra teve um forte apelo à realidade virtual, num espaço pequeno, reduzido a duas salas da Caixa Cultural Curitiba, no centro da cidade, em que os participantes/fruidores puderam interagir com parte do material exposto.

Ao chegar na mostra, os visitantes eram convidados a interagir com algumas das obras de Poty Lazzarotto, com óculos de realidade virtual, a partir de um “passeio” por alguns pontos da capital paranaense, onde há algumas das obras do artista, mormente painéis em fachadas de prédios e praças públicos. Era possível, também, “mexer” nesses painéis, tocando virtualmente em partes das obras, que ficavam em destaque, sendo fornecidas algumas informações a respeito delas, como técnicas e materiais, dimensões, datas de produção etc.

Em outros ambientes, era projetado o busto do artista, numa espécie de holograma em 3D, além de um aparelho televisivo com um registro fílmico raro, em que o artista demonstrava o processo de produção de uma gravura. Havia, ainda, trabalhos bidimensionais, como gravuras, desenhos e aquarelas por toda sala.

Foi disponibilizado aos visitantes um pequeno catálogo com as obras presentes na mostra, além de um pequeno histórico sobre a vida e obra do artista homenageado.

Ilustração 20: Mostra *Poty Expandido*



Fonte: elaborado pelo autor, 2024

2.4.4 Poty, poéticas da vida

Nos moldes da mostra realizada pela Caixa Cultural Curitiba, também a PUC do Paraná propôs uma exposição com apelo às novas tecnologias, mas focando no público estudantil. Nessa mostra era possível a interação por meio da realidade virtual, projeções imersivas na obra do artista homenageado, além de reproduções bidimensionais de obras do artista, como painéis e gravuras.

Na divulgação feita no portal da instituição é possível ler as seguintes informações: *“Poty, Poéticas da Vida” é uma exposição imersiva que celebra os 100 anos de nascimento do artista curitibano Poty Lazzarotto. Unindo arte, tecnologia e educação, convida o público a explorar de forma interativa o universo gráfico e poético de Poty, desde suas influências até as obras icônicas que retratam a cultura brasileira e paranaense.*

A exposição permite que os visitantes mergulhem nas criações do artista, sentindo a pulsação do cotidiano transformado em poesia visual. Uma experiência única que revela o olhar sensível e a genialidade de um dos maiores nomes da arte nacional. Reserve já a data e horário de sua preferência! (grifos nossos)

Destacamos alguns trechos do texto acima no sentido de trazer relevo para o que estamos defendendo nesta tese, entre outras acepções, o fazer poético de ambos os artistas (Euclides e Poty) e o quanto disso é inerente a produção de ambos.

Ilustração 21: Mostra Poty: Poéticas da Vida



Fonte: elaborado pelo autor, 2024, a partir de material de divulgação

Apesar de rica e interativa, como pode ser observado, a exposição ficou pouco tempo aberta para visitação, o que limitou bastante o acesso do público em geral e, particularmente, aos visitantes oriundos de outras localidades fora da capital paranaense.

2.4.5 Poty, um artista curitibano

Localizada no centro histórico de Curitiba, em um dos pontos mais visitados da capital paranaense, a Casa Romário Martins, no Largo da Ordem, reuniu uma grande quantidade de obras de Poty Lazzarotto, incluindo a reconstituição do vagão do armistício, espaço da família Lazzarotto, que serviu como base para restaurante e contato do, então, menino Poty e seu “mecenas”, que o possibilitou, posteriormente, cursar a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, a estudar artes plásticas e a fazer o almejado curso de gravura que o colocou no roteiro dos importantes artistas brasileiros, especialmente na técnica da gravura.

No espaço foi traçado uma linha do tempo contanto a história de Poty Lazzarotto e sua família (avós, pais, irmãos, esposa e filhos), com reprodução de obras e uma série de textos explicativos acerca de suas relações pessoais e profissionais, tanto como artista plástico quanto como filho, pai e esposo. Destaque para o trabalho que manteve como ilustrador de muitos escritores brasileiros e estrangeiros, com ênfase na parceria com outro curitibano, o escritor Dalton Trevisan.

Houve, ainda, um documentário sendo exibido numa réplica do vagão onde tudo começou. Uma exposição num espaço reduzido, mas bastante rica e visitada. Nela constavam 04 reproduções das 33 ilustrações presentes em *Canudos*.

Ilustração 22: Mostra Poty, um artista curitibano



Fonte: elaborado pelo autor, 2024

2.4.6 Poty 100 anos: inspiração, história e arte

Promovida pela Galeria de Arte Krieger, uma galeria particular, foi uma das primeiras exposições com obras originais de Poty Lazzarotto. Num espaço bastante reduzido, foi possível ver alguns dos trabalhos originais do artista, especialmente gravuras em dimensões pequenas, mas com preços expressivos.

O proprietário, Robson Krieger, amigo da família Lazzarotto, com acesso ao único herdeiro direto das obras de Poty, o irmão João Lazzarotto, atendia pessoalmente os visitantes e, pacientemente, relatava a história de cada um dos trabalhos expostos, abarcando técnica, período e alguns fatos pitorescos, resultado, segundo ele, da vivência que sua família (a começar por seus pais) manteve com Poty.

Também é da referida galeria uma das duas publicações comemorativas ao centenário de nascimento do artista. Nesse caso o livro/catálogo *Poty 100 anos: inspiração, história e arte*, de autoria de Carolina Krieger e Robson Krieger, edição dos autores.

Nele estão presentes, em sua maioria, os trabalhos expostos e à venda na já citada galeria, além de textos *fax símile* de correspondências do artista, um breve percurso biográfico e obras diversas (gravuras, estudos para painéis etc.) de Poty.

No prefácio, os autores destacam:

Poty, artista plástico paranaense, com sua genialidade e simplicidade nos traços, desenvolveu inúmeros trabalhos que refletem sua espontaneidade em retratar os mais diversos temas.

Amigo de décadas de nosso pai, Ricardo Krieger, pintor e marchand, Poty sempre estava presente na Galeria Studio R Krieger no Largo da Ordem em Curitiba, bem como em nossa casa, participando de nossa infância. Poty e Krieger realizaram diversas exposições e foram parceiros em vários projetos, como o livro “A propósito de figurinhas”, lançado em 1986, com textos de Valêncio Xavier, e o álbum de litogravuras “Perfil Gráfico”, em 1991, lançado poucos meses antes do falecimento de Krieger. Preocupavam-se, sem dúvida, em promover a cultura e projetar a arte paranaense.

(...)

Convidamos a todos a iniciar uma viagem no tempo, que principia na infância de Poty, no Capanema, e se projeta para o mundo, bem como de reflexão sobre seus trabalhos e, notadamente, a contemplação da obra do artista que fez do desenho expressão literária. (Krieger, 2024, p. 9)

Essas foram, até onde pudemos acompanhar, as principais exposições comemorativas ao centenário de nascimento de Poty Lazzarotto, realizadas até 2025; todas na capital paranaense, sua cidade natal, a quem tanto se debruçou na produção de sua arte, onde parte de sua família e amigos residem e onde está sepultado.

2.4.7 Poty: piá curitibano

Ainda sob os ecos do centenário do artista, o Instituto Miguel Cervantes de Curitiba promoveu neste ano de 2026 uma mostra com trabalhos que incluíram desenho, pintura e azulejaria do artista em homenagem aos seus 102 anos de nascimento, sob curadoria de Carolina e Robson Krieger; dois galeristas, amigos da família Lazzarotto e com várias obras de Poty em seu catálogo.

Ilustração 23: Exposição *Poty: piá curitibano, 102 anos*



Fonte: elaborado pelo autor, 2025, a partir de material de divulgação

A mostra, composta de obras originais, entre desenhos, gravuras e aquarelas, ficou exposta ao público, de forma gratuita, num curto período de tempo de 2026, resgatando parte da memória do artista, com palestras e pequenos encontros, mediados pelos curadores, que mantém duas galerias de arte em Curitiba, entre outras, com algumas obras originais de Poty Lazzarotto. É também de autoria dos organizadores desta mostra o livro *Poty 100 anos: inspiração, história e arte*, lançado em 2024.

Que Conselheiro? O Coselheiro.
Não lhe ponha nome algum,
que é sair da poesia e do mistério.

Machado de Assis



Ilustração 24: Antônio Conselheiro para *João Abade*, de João Felício dos Santos Fonte: Poty Lazzarotto, 1958

2.4.8 Antônio Vicente Mendes Maciel: o Conselheiro

Antônio Vicente Mendes Maciel nasceu a 13 de março de 1830 em Quixeramobim, no estado do Ceará. Filho de um influente comerciante (Vicente Mendes Maciel) e de uma dona de casa (Maria Joaquina de Jesus), ficou órfão de mãe aos seis anos e, mais tarde, aos 27, assumiu o posto de chefe de família, em decorrência do falecimento de seu pai, responsável pelo sustento de suas quatro irmãs.

Quando jovem, teve acesso à educação formal e, por essa razão, atuou como professor em uma escola de fazenda, algo relativamente normal à época, e até mesmo em boa parte do século XX naquela região, haja vista a pouca atuação do Estado nesse sentido, tendo atuado, ainda, como escrivão de cartório e rábula.

Casou-se, posteriormente, com Brasilina Laurentina de Lima, que mais tarde veio a traí-lo e fugiu com o amante. Desiludido, passou a peregrinar pelos sertões do Nordeste, sobrevivendo do ofício de pedreiro, construindo ou reformando cemitérios e igrejas. Xavier de Oliveira, em seu *Beatos & Cangaceiros*, traça um perfil dessa figura, muito comum em finais do século XIX e início do século XX pelo sertão brasileiro, caracterizando-a da seguinte forma:

Quem é o beato lá no meio religioso de Juazeiro do Padre Cícero?

É um sujeito celibatário, que faz votos de castidade (real ou aparentemente), que não tem profissão, porque deixou de trabalhar, e que vive da caridade dos bons e das explorações aos crentes.

Passa o dia a rezar nas igrejas, a visitar os enfermos, a enterrar os mortos, a ensinar orações aos crédulos, tudo de acordo com os preceitos do catecismo!

Veste à maneira de um frade: uma batina de algodão tinto de preto, uma cruz às costas, um cordão de São Francisco amarrado à cintura, uma dezena de rosários, uma centena de bentinhas de São Bento, uns saquinhos com breves religiosos e com orações poderosas, tudo pendurado no pescoço.

São, geralmente, indivíduos vagabundos, hipócritas, delirantes religiosos, ou bandidos! (Oliveira, 2024, p. 35)

Guardadas as peculiaridades das descrições, bem podemos enquadrar Antônio Conselheiro, não divergindo muito dos demais beatos circundantes por aquela região do país, naquele tempo. Hoje, com menor incidência, mas, e ainda assim, os que persistem, não fogem muito dessa categorização.

Assim sintetiza Pedro L. Vasconcellos o velho beato:

Seriam tempos novos aqueles, e exigentes. Quadro décadas marcadas por ciclones de poeira seca, nas terras duríssimas e rachadas do sertão nordestino, dissipam, no vapor, a mãe, o pai, a esposa adúltera, a fonte dos recursos financeiros herdados da família e

a derradeira aposta no amor de uma mulher. Penumbras cinzentas no mundo obscuro de uma mente que, diante da adversidade, reluz, caminha, se refaz. É nesse cenário, alvo do sol escaldante que ofusca as certezas do futuro, onde a vida murcha, que brotam, das sementes das incertezas, as ideias obstinadas de um homem ímpar, regadas por letras que caem do céu. Para esse homem em quem ecoavam essas tantas letras (muitíssimo mais que as possíveis à quase totalidade de seus conterrâneos ou dos que com ele travavam contato), a tarefa de professor e rábula renunciou seu gosto e intento pelo outro. Peculiar trajetória, o que em nada permitia intuir o que estava por vir: aproximadamente mais vinte anos de andanças, agora nas vestes azuis de um missionário pregador, líder espiritual, reconstrutor de igrejas e cemitérios sertão afora, aqui e ali importunando padres e missionários, que não economizariam esforços em alcançar de autoridades influentes seu silenciamento por meio de acusações policiais e até mesmo internação psiquiátrica, sem sucesso.

Seriam tempos de desafios multiplicados e impensáveis os que viriam na última década do século XIX, que o levariam não ao hospício, mas à história, passando pelo enfrentamento perseverante no rumo da confirmação de suas crenças invencíveis. (Vasconcellos, 2017, p. 17 - 18)

O “Conselheiro”, um dos codinomes empregados pelos que conviveram com ele, a partir de uma das ações exercidas por este (dar conselhos) e eternizado por todos que fizeram/fazem referência a ele, é este sujeito controverso e de difícil definição. Até os dias de hoje especialistas divergem acerca dessa figura que foi pivô de um dos episódios históricos mais significativos do Brasil, cujo eco ressoa (e, cremos, ressoará) em nossos dias, como sabemos. Na visão de alguns, “tranquilo e tímido”, “retraído” e reservado, corajoso, provedor; para outros, “anacoreta sombrio”, “paranoico indiferente”, “gnóstico bronco”, “messias do sertão”, “esse homem que briga lá fora”, “pregador”, “salvador do nordestino”, “um santo guerreiro”, um “cidadão errante”, “o peregrino”, “o irmão Antônio”, “santo conselheiro”, entre tantas outras formas de concebê-lo, difundi-lo, creditá-lo. Talvez, nenhuma dê conta de cravar a percepção que se tem dessa personagem ímpar e enigmática na história de Canudos e no imaginário brasileiro e, também talvez, seja esse um dos componentes (a ausência de certezas acerca dessa figura, comum no universo dos beatos sertanejos) que o fazem ímpar.

Assim o descreve Euclides da Cunha em um dos trechos d’*Os sertões*:

O filho [Antônio Maciel], sob a disciplina de um pai de honradez proverbial e ríspido, teve educação que de algum modo o isolou da turbulência da família. Indicam-no testemunhas de vista, ainda existentes, como adolescente tranquilo e tímido, sem o entusiasmo feliz dos que seguem as primeiras escalas da vida; retraído, avesso à troça, raro deixando a casa de negócio do pai, em Quixeramobim, de todo entregue aos misteres de caixeiro consciencioso, deixando passar e desaparecer vazia a quadra triunfal dos vinte anos. Todas as histórias, ou lendas entretedidas de exageros, segundo o hábito dos narradores dos sertões, em que eram muita vez protagonistas os seus próprios parentes eram entoadas em torno evidenciando-lhe sempre a coragem tradicional e rara. (...).

Arrostando com a tarefa de velar por três irmãs solteiras revelou abnegação rara. Somente depois de as ter casado procurou, por sua vez, um enlace que lhe foi nefasto. Data daí a sua existência dramática.

(...)

Nesta agitação, porém, percebe-se a luta de um caráter que se não deixa abater. Tendo ficado sem bens de fortuna, Antonio Maciel, nesta fase preparatória de sua vida, a despeito das desordens no lar, ao chegar a qualquer nova sede de residência procura logo um emprego, um meio qualquer honesto, de subsistência.

(...)

De repente, surge-lhe revés violento. O plano inclinado daquela vida em declive termina, de golpe, em queda formidável. Foge-lhe a mulher, em Ipu, raptada por um policial. Foi o desfecho. Fulminado de vergonha, o infeliz procura o recesso dos sertões, paragens desconhecidas, onde lhe não saibam o nome; o abrigo da absoluta obscuridade.

(...)

(...) E surgia na Bahia o anacoreta sombrio, cabelos crescidos até os ombros, barba inculta e longa; face escaveirada; olhar fulgurante; monstruoso, dentro de um hábito azul de brim americano; abordado ao clássico bastão, em que se apoia o passo tardo dos peregrinos... (Cunha, 2022, p. 240 - 243, grifos nossos)

Machado de Assis, a partir de um relato pitoresco do cotidiano da época, traça um perfil do beato:

Conheci ontem o que é celebridade. Estava comprando gazetas a um homem que as vende na calçada da Rua de S. José, esquina do Largo da Carioca, quando vi chegar uma mulher simples e dizer ao vendedor com voz descansada:

– Me dá uma folha que traz o retrato desse homem que briga lá fora.

– Quem?

Me esqueceu o nome dele.

Leitor obtuso, se não percebeste que “este homem que briga lá fora” é nada menos que o nosso Antonio Conselheiro, crê-me que és ainda mais obtuso do que pareces. A mulher provavelmente não sabe ler, ouviu falar da seita dos Canudos, com muito pormenor misterioso, muita auréola, muita lenda, disseram-lhe que algum jornal dera o retrato do Messias do sertão, e foi comprá-lo, ignorando que nas ruas só se vendem folhas do dia. Não sabe o nome do Messias; é “esse homem que briga lá fora”. A celebridade, caro e tapado leitor, é isto mesmo. O nome de Antonio Conselheiro acabará por entrar na memória desta mulher anônima, e não sairá mais. Ela levava uma pequena, naturalmente filha; um dia contará a história à filha, depois à neta, à porta da estalagem, ou no quarto em que residem.

Esta é a celebridade. Outra prova é o eco de Nova Iorque e de Londres onde o nome de Antonio Conselheiro fez baixar os nossos fundos. O efeito é triste, mas vê se tu leitor sem fanatismo, vê se és capaz de fazer baixar o menor dos nossos títulos. Habitante da cidade, podes ser conhecido de toda a Rua do Ouvidor e seus arrabaldes, cansar os chapéus, as mãos, as bocas dos outros em saudações e elogios; com tudo isso, com teu nome nas folhas ou nas esquinas de uma rua, não chegarás ao poder daquele homenzinho, que passeia pelo sertão, uma vila, uma pequena cidade a que só falta uma folha, um teatro, um clube, uma polícia e sete ou oito roletas, para entrar nos almanaques. (Conselheiro, 2017, p. 7; grifos nossos)

Para outros, um santo, um protetor, um Messias, enviado por Deus para protegê-los. Assim o descreve o poeta popular alagoano Rodolfo Coelho Cavalcante:

No fim do século dezoito/ Na Bahia apareceu/ Um pregador cearense/ Que dizia: Quem sou eu?.../ – Sou o Emissário Divino/ Salvador do nordestino/ Que ouve o conselho meu.// – Trago a palavra de Deus/ Que é a Espada da Verdade./ – Sou o Caminho daquele/ Que deseja a Eternidade./ Seja moço ou seja velho/ Ouvindo meu Evangelho/ Tem que fazer Caridade.// (...) Era Antonio Conselheiro/ Um exótico pregador/ Que arrebanhava gente/ Quase em todo interior,/ A sua estranha Doutrina/ Se chamava “ORDEM DIVINA”/ Sendo ele o Salvador.// Guerreava contra Padres,/ Prefeitos e Coletores/ E à frente da multidão/ Doutrinava os pecadores,/ Pelo seu verbo inflamado/ Dizia ser Enviado/ De Jesus e a Mãe das Dores.// Vestia ele uma túnica/ Grosseira de azulão./ De cabeça descoberta/ Apoiado num bastão,/ Barbas brancas e crescidas/ Seus cabelos, parecidos/ Semelhantes de Sansão.// Conviveu com Padre Cícero/ Ouvindo suas Pregações,/ No Juazeiro do Norte,/ Aprendeu fazer sermões,/ Daí teve um tino novo/ De catequizar o povo/ Nas agrestes regiões.// (...) Pelo Cooperativismo/ Os fanáticos viviam,/ Trabalhavam sem salários,/ O que ganhavam comiam,/ Se conseguissem dinheiro/ Entregavam ao Conselheiro/ Assim nada possuíam.// (...) Começou em setenta e quatro/ O Conselheiro pregando/ Construindo suas Igrejas/ E ao povo doutrinando./ Porém em noventa e quatro/ O sertão virou teatro/ Do conflito mais nefando.// (...) Tornou-se o Inferno de Dante/ A guerra mais fratricida/ Do Nordeste brasileiro/ Outra não acontecida,/ Os jagunços na procêla,/ Comendo urtiga e favela/ Perdiam o gosto da vida.// (...) Dia cinco de outubro/ Do ano mil e oitocentos/ Noventa e Sete Canudos/ Entre os mares de tormentos/ O sangue ensopando a terra/ Terminou a triste guerra/ Que só causou sofrimentos.// Conselheiro estava morto/ Por sofrer tantos reveses/ Porém morreu como Líder/ Nos momentos mais cruéis,/ Foi ele um Santo Guerreiro/ Que teve o fim derradeiro/ Morrendo pelos fiéis.// Para concluir, leitores,/ Foi Antonio Conselheiro/ Um Bravo, um Herói, Fanático, Um cidadão brasileiro/ Que seria premiado/ Se ele lutasse ao lado/ de um ideal verdadeiro. (Cavalcante, 2000, p. 46 - 53, grifos nossos)

A professora e pesquisadora Walnice Nogueira Galvão destaca que

(...) o Conselheiro jamais afirmou que era o Messias, ou Jesus, ou Santo Antonio. Nos dois livros de sermões que deixou assina-se “o Peregrino – Antonio Vicente Mendes Maciel”, e neles não se encontra sequer uma insinuação nesse sentido. Testemunhas de vista tampouco lhe atribuíram tal identificação. Pedrão guardou a lembrança, que relatou a José Calasans, de um episódio em que um crente se ajoelhou ante o Conselheiro, que o repreendeu, dizendo: “Levanta-se, que Deus é outra pessoa”. Mas sua grei sim, e aí são numerosos os depoimentos contemporâneos ou de sobreviventes, que a ele se referem como Santo Antonio, Santo Antonio Aparecido e Bom Jesus Conselheiro. Davam-lhe assim vivas ao começo e ao fim das prédicas, quando chegava ou deixava povoados e fazendas. E em Canudos era usualmente saudado como Bom Jesus Conselheiro. Ao que tudo indica, essa foi sua derradeira renominação, depois de responder sucessiva ou alternadamente aos apelativos de Irmão Antonio, Meu Pai, Santo Conselheiro. (Galvão, 2019, p. 681)

Euclides da Cunha dedicou extensas páginas para descrevê-lo, desde sua origem incerta até sua morte em Canudos. Entre outras descrições, destacamos a que se segue:

Das palavras desta testemunha, concluí que Antônio Maciel, ainda moço, já impressionava vivamente a imaginação dos sertanejos. (...) Tornou-se logo alguma coisa de fantástico ou mal-assombrado para aquelas gentes simples. Ao abeirar-se das rancharias dos tropeiros aquele velho singular, de pouco mais de trinta anos, fazia que cessassem os improvisos e as violas festivas.

Era natural. Ele surdia – esquelético e macerado – dentro do hábito escorrido, sem relevos, mudo, como uma sombra, das chapadas povoadas de duendes...
Passava, buscando outros lugares, deixando absortos os matutos supersticiosos.
Dominava-os, por fim, sem o querer. (Cunha, 2022, p. 243)

Para o professor e pesquisador José Maurício G. de Almeida,

Diante da história, o que conta é que o Conselheiro, desequilibrado ou não, tornou-se um catalisador de todas aquelas tendências de caráter místico que sempre existiram de forma difusa e latente nos sertões, tendências estas que se manifestaram em mais de um episódio histórico. Por conseguinte, o problema tratado em *Os sertões* não é de ordem psiquiátrica, mas sociocultural. (Almeida, 2010, p. 23)

A verdade é que a figura de Antônio Conselheiro continua sendo controversa e cheia de questionamentos por parte de diferentes pesquisadores e especialistas no tema. Uma das personagens centrais de *Canudos*, é quase impossível tratar sobre a guerra homônima sem mencioná-lo. Nesse sentido, vale destacar alguns nomes, epítetos e expressões ligados a ele que imiscuem pontos de vista, preconceitos, exaltação e tentativas de análises “científicas” da época para compreendê-lo, como (2022): a) designações mais diretas: “Antônio Vicente Mendes Maciel” (p. 257), “Antônio Maciel” (p. 243), “Antônio Conselheiro” (p. 254), “o Conselheiro” (p. 251), entre outras, cujo tratamento configura-se como algo neutro; b) uso de termos com caráter religioso e/ou messiânico: “o asceta” (p. 247), “o peregrino” (p. 260), “o profeta” (p. 272), “o anacoreta” (p. 243), “o santo” (p. 264); c) uso de termos pejorativos ou patologizantes: “o alucinado” (p. 242), “doido” (p. 247), “santo endemonhiado” (p. 255), “tresloucado” (p. 257); expressões simbólicas ou descritivas: “homem pelo avesso” (p. 259), “figura singular” (p. 287); entre outros.

Muitas dessas expressões e formas de tratamento revelam um Euclides da Cunha fortemente evolido e influenciado pelo cientificismo e pensamentos eugenistas da época, com os quais buscou explicar as “origens das raças”, a natureza do homem sertanejo, a influência exercida pelo meio na formação e no pensamento vigente no século XIX e início do século XX, não somente no Brasil como em grande parte do mundo. Esse tipo de posicionamento terá terreno fértil em outros momentos da história humana que culminará, entre outras ações, na eclosão da Segunda Grande Guerra, como sabemos.

É interessante notar, portanto, que o Euclides da Cunha mais voltado para o cientificismo e para o racionalismo do seu tempo terá uma marcada em sua produção, mormente n’*Os sertões*, algo que podemos denominar, hoje, como preconceituoso; já o Euclides da Cunha

inclinado para a produção artístico-literária nos oferece uma produção das mais ricas e qualitativas, como é consensual entre os mais variados pesquisadores de sua obra.

François Rigolot (1939 -), em conhecido ensaio intitulado *Retórica do nome poético*, nos alerta que “em geral, a significação do *Nome poético* será entendida com um *subterfúgio* para apreender indirectamente a ideologia do texto.” (1982, p. 139), e continua:

O que importa determinar é o *valor semiótico do nome próprio*, isto é a sua “capacidade de significação (de intervenção no interior do campo literário) no qual ele aparece”. Como diz Roland Barthes a propósito do “Nome proustiano”, “cada nome tem o seu espectro sêmico” que se trata de analisar, de “catalisar”. (Rigolot, 1982, p. 140)

Isto posto, cabe-nos considerar as muitas formas com que Antônio Conselheiro é tratado no texto euclidiano, com todas as nuances propostas antes e outras mais, não cabendo, aqui, dedicarmos mais tempo, mas que são necessárias para abarcar uma compreensão total dos textos, escrito e visual, incluindo as formas de representação usadas por Poty Lazzarotto para representá-lo, como veremos mais adiante.

Antônio Conselheiro morre em 22 de setembro de 1897, por causa incerta, mas as razões mais prováveis estão relacionadas aos danos causados por uma granada e uma forte disenteria. Por esses mistérios e incertezas que circundam a vida do líder canudense é que muitas histórias surgiram em torno dele, aproximando-o de um ser humano comum, com suas dores e virtudes – como descrevemos antes, sobretudo nos anos finais de sua vida, como um dos beatos cultuados no sertão nordestino brasileiro, e dessa personagem mística e messiânica, como alguns querem classificá-lo.

Por isso mesmo, também, Poty Lazzarotto irá representá-lo de diferentes formas em *Canudos* (1956), desde um líder no meio de sua gente, dialogando e orientando seus seguidores canudenses (como na gravura 07) a um pastor religioso, aos moldes do João Batista bíblico, a clamar no vazio (deserto?), conforme observamos gravura 13; ou como um mártir, filósofo ou algo semelhante (ver gravura 01).

Ocorre que a representação dessa personagem-chave de *Canudos* acompanhará Poty em outras produções, a exemplo de *João Abade* (1958), imagem de abertura dessa sessão, e, em cada uma delas, o artista trará um aspecto da personalidade de figura tão conhecida e difundida país afora, explorando as muitas possibilidades de “vida” atreladas ao beato mais famoso do Brasil. É sob essa mística e pluralidade de Conselheiro que se dá a sua representação.

3 A *ars poetica* em *Canudos*/Os sertões e as ilustrações para a CCB

3.1 Acerca do “ser poético” e do “ser poesia”

O poeta e ensaísta modernista Guilherme de Almeida (1890 - 1969), em artigo denominado *Ars Longa...*, na emblemática revista *Klaxon*, nº 6, afirma:

A arte é anterior à vida.

Isto é uma convicção minha, perfeitamente serena. Eu não tenho escrito os meus versos à margem da minha vida; eu tenho escrito a minha vida à margem dos meus versos. Minha existência é um plágio da minha arte.

A vida de todos os artistas tem sido um comentário à sua arte. Um comentário explicativo. E isso pela razão muito simples de que um grande, verdadeiro artista coloca a sua arte acima da sua vida. Ele não vive um caso para explorá-lo depois: ele faz arte primeiro, arte que ele inconscientemente vai viver mais tarde. Se para um homem qualquer o simples contato com uma obra de arte é uma tentação irresistível de imitá-la na vida, o que será não para o seu próprio autor? (Almeida, 1922, p.8)

As discussões acerca do “ser poético” e do “ser poesia” são algo ainda bastante presentes no meio acadêmico e entre especialistas no assunto, com todas as suas contradições e consonâncias, tanto na perspectiva teórica quanto na dos/das poetas. Talvez, porque seja ela mesma, a poesia, algo “indomável”, “não domesticável”, “metamorfósico”. No dizer de Paixão (1982, p. 8)), “um fogo rápido que esquentava a frieza do dia a dia e desvendava fatos reais através de uma lente especial: a sensibilidade”. Para Bosi, (2004, p. 169) “[um ser que] contradiz o ser dos discursos correntes”. E para Pessoa (1981, p. 98) “O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.”. Seria o caso da poesia também? Drummond (2006, p. 20) entre suas muitas definições, talvez a “não definição” sobre poesia traduza melhor sua concepção acerca desta, quando diz “Gastei uma hora pensando um verso/ que a pena não quer escrever. (...) Mas a poesia deste momento inunda minha vida inteira”. Bandeira (1993, p. 145), o poeta que teve a morte como grande motor de sua poesia, desejou que seu último poema “... fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencionais”, ou seja, uma poesia singela, cotidiana (popular?). Para Almeida (2010, p. 13), em *Canudos*, “a criação imagética transmuta o discurso científico em discurso poético”. R. M. Rilke, em seu clássico *Cartas a um jovem poeta*, reflete sobre o fazer poético do seguinte modo:

As coisas estão longe de ser todas tão tangíveis e dizíveis quanto se nos pretenderia fazer crer; a maior parte dos acontecimentos é inexprimível e ocorre num espaço em que nenhuma palavra nunca pisou. Menos suscetíveis de expressão do que qualquer outra coisa são as obras de arte – seres misteriosos cuja vida perdura, ao lado da nossa, efêmera. (Rilke, 2001, p. 25; grifo nosso)

“Num espaço em que nenhuma palavra pisou”. Como vemos, o *habitat* da poesia é onde ela quiser, transcendendo ao lastro e *locus* comumente da palavra cotidiana. Ela (a poesia) reside onde sua voz seja (ou possa vir a ser) escutada; onde ofertará a seu interlocutor, a partir de qual linguagem ou circunstância for, os mistérios intrínsecos a ela.

Entre as muitas incertezas, afirmações e definições acerca do que seja ou pode vir a ser “poesia”, tomemos as considerações feitas por Octavio Paz, em seu clássico *O arco e a lira*, a partir das quais faremos alguns comentários:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; retorno à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero a alimentam. Oração, ladainha, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio todos os conflitos objetivos se resolvem e o homem finalmente toma consciência de ser mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar de uma forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia real, cópia de uma cópia da ideia. Loucura, êxtase, logos. Retorno à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo.” (Paz, 2012, p. 21)

Desse excerto, do conhecido e importante poeta e teórico da poesia, destacamos algumas definições, a que denominaremos “veredas”. Acerca delas, faremos algumas considerações, mitigando fragmentos do texto euclidiano (*Os sertões*) com as ilustrações feitas por Lazzarotto para os diários de *Canudos*, da CCBB, 1956. Na confluência dessas “veredas”, pretendemos traçar “um caminho poético-literário” e as possíveis relações dialógico-intertextuais entre os dois textos (escrito e visual); caminho este, a partir do qual estes *flâneurs* (Poty e Euclides) passeiam.

Por se tratar de pequenos ensaios, procuraremos fazer alguns apontamentos acerca dos textos (visual e escrito), somando-se ao que vem sendo afirmado até aqui acerca destes, mais no sentido de provocar no leitor/fruidor/e(x)pectador elementos, por vezes, costumeiros na gramática visual, mas, talvez, ignorados. Assim, como tem de ser em toda e qualquer produção artística, propor uma leitura dialética, polissêmica e aberta.

Na tabela a seguir, buscamos relacionar alguns dos conceitos poéticos trazidos por Paz (2012), em consonância com as ponderações de JCMN (2005) relacionadas ao fenômeno

poético e ao trabalho, conforme defendido pelo poeta engenheiro em seu ensaio, como “experiência vivida” e “elaborada artisticamente” (p. 385) no fazer poesia e as “veredas” ora propostas na tentativa de continuar a construção desse “caminho poético” em cujo percurso, como *flâneur*, procuraremos caminhar. Mais adiante, quando das análises mais pormenorizadas das ilustrações, acrescentaremos, também, fragmentos de poemas produzidos por Euclides ao longo de sua vida, no sentido de explicitar ainda mais parte desse viés poético, ainda pouco explorado nos escritos de Euclides, sobremaneira n’*Os sertões*.

Quadro 01: Veredas e os caminhos poético-literários

Vereda	Ilustração*	Caminho poético**	Fragmento em <i>Os sertões</i> ***
Vereda 01	01	“Nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo”	<i>“Da mesma forma que o geólogo, interpretando a inclinação e a orientação dos estratos truncados de antigas formações, esboça o perfil de uma montanha extinta, o historiador só pode avaliar a altitude daquele homem, que por si nada valeu, considerando a psicologia da sociedade que o criou. Isolado, ele se perde na turba dos nevróticos vulgares. Pode ser incluído numa modalidade qualquer de psicose progressiva. Mas, posto em função do meio, assombra. É uma diátese e é uma síntese. As fases singulares da sua existência não são, talvez, períodos sucessivos de uma moléstia grave, mas são, com certeza, resumo abreviado dos aspectos predominantes de mal social gravíssimo. Por isto o infeliz, destinado à solicitude dos médicos, veio, impelido por uma potência superior, bater de encontro a uma civilização, indo para a História como poderia ter ido para o hospício. Porque ele para o historiador não foi um desequilibrado. Apareceu como integração de caracteres diferenciais — vagos, indecisos, mal percebidos quando dispersos na multidão, mas enérgicos e definidos, quando resumidos numa individualidade.” (p. 229 - 230)</i>
Vereda 02	02	“Inspiração”	<i>“O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. (...) Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude. Nada é mais surpreendedor do que vê-la desaparecer de improviso. Naquela organização combalida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormecidas. O homem transfigura-se. Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na</i>

			<i>estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes aclarada pelo olhar desassombrado e forte; e corrigem-se-lhe, prestes, numa descarga nervosa instantânea, todos os efeitos do relaxamento habitual dos órgãos; e da figura vulgar do tabaréu canhestro reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias.” (p. 191 - 192)</i>
Vereda 03	03	“Convite à viagem”	<i>“Dizem os mais antigos habitantes da Bahia que nunca ela se revestiu da feição assumida nestes últimos dias. Velha cidade tradicional, conservando melhor do que qualquer outra os mais remotos costumes, a sua quietude imperturbável desapareceu de todo. Modificaram-se hábitos arraigados e, violentamente sacudida na onda guerreira que irrompe do sul, transfigurou-se.” (p. 14)</i>
Vereda 04	04	“Revolucionária por natureza”	<i>“Assim todo sertanejo é vaqueiro. À parte a agricultura rudimentar das plantações da vazante pela beira dos rios, para a aquisição de cereais de primeira necessidade, a criação de gado é, ali, a sorte de trabalho menos impropria ao homem e à terra.” (p. 199)</i>
Vereda 05	05	“Oração, ladainha, epifania, presença”	<i>“Como uma praça enorme de guerra, a Bahia tem, nesta hora, ressoando em sua atmosfera, a vibração das marchas marciais, notas altas de clarins, brados de armas incessantes e incessante retinir de espadas. Não são mais segredo para ninguém as causas determinantes do insucesso da quarta expedição.” (p. 16)</i>
Vereda 06	06	“Sublimação”	<i>“Deram-lhe um apelido lúgubre — ‘Corta-cabeças’... Segundo depois se soube, nenhuma das expedições foi aguardada com ansiedade igual. Houve mesmo algumas deserções, rareando principalmente as fileiras que deviam tornar-se mais fortes, a dos adventícios perigosos que para lá iam não já sob o estímulo de uma crença senão pelo anelo dos desmandos e dos conflitos. Os piquetes, ao tornarem dos arredores, chegavam desfalcados de alguns daqueles sinistros companheiros. Mas esse movimento de temor redundara em movimento seletivo. Expungira o arraial de incrédulos e tímidos. A grande maioria dos verdadeiros crentes permaneceu resignada.” (p. 398)</i>
Vereda 07	07	“Voz do povo”	<i>“Mas Antônio Conselheiro, que nos dias normais mesmo evitava encará-las, naquelas aperturas estabeleceu separação completa. Subiu com meia dúzia de fiéis para os andaimes altos da igreja nova, e fez retirar, depois, a escada. O agrupamento agitado ficou embaixo, imprecando, chorando, rezando. Não olhou sequer o apóstolo esquivo, atravessando impassível sobre as tábuas que infletiam, rangendo. Atentou para o povoado revoltado, em que se atropelavam, prófugos, os desertores da fé, e preparou-se para o martírio inevitável... Neste comenos sobreveio a nova de que a força recuava. Foi um milagre. A desordem desfechava em prodígio.” (p. 366)</i>

Vereda 08	08	“Palavra do solitário”	“A terceira expedição anulada, dispersa, desaparecera. E como na maioria os fugitivos evitassem a estrada, desgarraram sem rumo, errando à toa no deserto, onde muitos, entre eles os feridos, se perderam para sempre, agonizando e morrendo no absoluto abandono. Alguns, desviando-se da rota, foram bater no Cumbe ou em pontos mais remotos. O resto chegou no outro dia a Monte Santo. O coronel Sousa Meneses, comandante da praça, não os esperou. Ao saber do desastre largou à espora feita para Queimadas, até onde se prolongara aquela disparada.” (p. 444)
Vereda 09	09	“Poder”	“Mas o primeiro tiro partiu e bateu em Canudos como um calhau numa colmeia. O acampamento até àquele momento em relativa calma foi, como na véspera, improvisamente varrido de descargas; e, como na véspera, os combatentes compreenderam quase impossível a réplica em tiros divergentes, dispartindo pelo círculo amplíssimo do ataque. Além disto, encafurnados numa dobra de morro, atirando por elevação e sem alvo, as nossas descargas sobre inócuas implicavam estéril malbaratar das munições escassas. Por outro lado, o efeito do canhoneio se patenteou francamente nulo. As granadas, explodindo dentro das casas, perfuravam -lhes as paredes e os tetos e como que se amorteciam entre os frágeis anteparos de argila — estourando sem ampliarem o raio dos estragos, caindo muitas vezes intactas sem arrebentarem as espoletas. Por isso o alvo predileto foi, mais uma vez, a igreja nova, bojando no casario baixo, como um baluarte imponente. Ali se alinhavam os jagunços — por detrás das cimbalhas das paredes mestras, engrimpados nas torres ou mais abaixo nas janelas abertas em ogivas, ou ao rés-do-chão sobre o embasamento cortado de respiradouros, estreitos à semelhança de troneiras.” (p. 521 - 522)
Vereda 10	10	“Trabalho”	“Quando o olhar do observador se acomoda afinal à penumbra que reina no interior percebe uma mobília que é a de todas as casas quase: um banco grande e grosseiro (uma taboa sobre quatro pés não torneados); dois ou três banquinhos; rede de cruá; dois ou três baús de cedro de três palmos sobre dois. É toda mobília. Não há camas; não há mesas, de um modo geral. Pendurada à parede distingue-se a borracha destinada ao transporte da água. É um traste precioso nestas áridas regiões – e que, tendo, além disto, a propriedade de deixar que se opere ligeira transudação, facilita, por uma evaporação contínua, o resfriamento líquido. A um canto um infalível par de cassuás (jacás) de cipó e alguns aiós, espécie de bolsa para caça, feito de tecido de malha cruá. Os aiós são agora empregados pelos jagunços para o transporte das munições de guerra. Cada um pode conduzir até oitocentos cartuchos.” (p. 85)
Vereda 11	11	“Revela este mundo; cria outro”	“(…) O heroísmo tem nos sertões, para todo o sempre perdidas, tragédias espantosas. Não há revivê-las ou episodiá-las. Surgem de uma luta que ninguém descreve — a insurreição da terra contra o homem. A princípio este reza, olhos postos na altura. O seu primeiro amparo é a fé

			religiosa. Sobraçando os santos milagreiros, cruzeiras alçadas, andores erguidos, bandeiras do Divino ruflando, lá se vão, descampados em fora, famílias inteiras — não já os fortes e sadios senão os próprios velhos combalidos e enfermos claudicantes, carregando aos ombros e à cabeça as pedras dos caminhos, mudando os santos de uns para outros lugares. Ecoam largos dias, monótonas, pelos ermos, por onde passam as lentas procissões propiciatórias, as ladainhas tristes. Rebrilham longas noites nas chapadas, pervagantes as velas dos penitentes... Mas os céus persistem sinistramente claros; o Sol fulmina a Terra; progride o espasmo assombrados da seca.” (p. 214)
Vereda 12	12	“Abandono”	“Canudos crescera ainda, porém tendo apenas mais amplo o aspecto primitivo: a mesma casaria vermelha, de tetos de argila, alargando-se cada vez mais esparsa pelo alto das colinas em torno do núcleo compacto abraçado pela volta viva do rio. Circunvalada nos quadrantes de sudoeste e noroeste por aquele, abrangida ao norte e a leste pelas linhas ondeantes dos cerros, emergia, a pouco e pouco, na claridade daquela hora matinal com a feição perfeita de uma cidadela de expugnação difícilíssima.” (p. 490)
Vereda 13	13	“Prece ao vazio”	“Paranóico indiferente, este dizer, talvez, mesmo não lhe possa ser ajustado, inteiro. A regressão ideativa que patenteou, caracterizando-lhe o temperamento vesânico, é, certo, um caso notável de degenerescência intelectual, mas não o isolou — incompreendido, desequilibrado, retrógrado, rebelde — no meio em que agiu. Ao contrário, este fortaleceu-o. Era o profeta, o emissário das alturas, transfigurado por ilapso estupendo, mas adstrito a todas as contingências humanas, passível do sofrimento e da morte, e tendo uma função exclusiva: apontar aos pecadores o caminho da salvação. Satisfaz-se sempre com este papel de delegado dos céus. Não foi além. Era um servo jungido à tarefa dura; e lá se foi, caminho dos sertões bravios, largo tempo, arrastando a carcaça claudicante, arrebatado por aquela ideia fixa, mas de algum modo lúcido em todos os atos, impressionando pela firmeza nunca abalada e seguindo para um objetivo fixo com finalidade irresistível.” (p. 233)
Vereda 14	14	“Falada, pintada, escrita”	“Ali estava, afinal, a tapera enorme que as expedições anteriores não haviam logrado atingir. Aparecia, de improviso, toda, numa depressão mais ampla da planície ondulada. E no primeiro momento, antes que o olhar pudesse acomodar-se àquele montão de casebres, presos em rede inextricável de becos estreitíssimos e dizendo em parte para a grande praça onde se fronteavam as igrejas, o observador tinha a impressão exata de topar, inesperadamente, uma cidade vasta. (...) A casaria compacta em roda da praça a pouco e pouco se ampliava, distendendo-se, avassalando os cerros para leste e para o norte até às últimas vivendas isoladas, distantes, como guaritas dispersas — sem que uma parede branca ou telhado encaixado quebrasse a monotonia daquele

			conjunto assombroso de cinco mil casebres impactos numa ruga da terra. As duas igrejas destacavam-se, nítidas. A nova, à esquerda do observador — ainda incompleta, tendo aprumadas as espessas e altas paredes mestras, envolta de andaimes e bailéus, mascarada ainda de madeiramento confuso de traves, vigas e baldrames, de onde se alteavam as pernas rígidas das cábreas com os moitões oscilantes; erguida dominadoramente sobre as demais construções, assoberbando a planície extensa; e ampla, retangular, firmemente assente sobre o solo, patenteando nos largos muros grandes blocos dispostos numa amarração perfeita — tinha, com efeito, a feição completa de um baluarte formidável.” (p. 416 - 417)
Vereda 15	15	“Conhecimento”	“E ao tornar da travessia o viajante, pasmo, não vê mais o deserto. Sobre o solo, que as amarílis atapetam, ressurge triunfalmente a flora tropical. É uma mutação de apoteose. Os mulungus rotundos, à borda das cacimbas cheias, estafolhas; as caraíbas e baraúnas altas refrondescem à margem dos ribeirões refertos; ramalham, ressoantes, os marizeiros esgalhados, à passagem das virações suaves; assomam, vivazes, amortecendo as truncaduras das quebradas, as quixabeiras de folhas pequeninas e frutos que lembram contas de ônix; mais virentes, adensam-se os icozeiros pelas várzeas, sob o ondular festivo das copas dos ouricuris: ondeiam, móveis, avivando a paisagem, acamando-se nos plainos, arredondando as encostas, as moitas floridas do alecrim-dos-tabuleiros, de caules finos e flexíveis; as umburanas perfumam os ares, filtrando-os nas frondes enfolhadas, e — dominando a revivescência geral — não já pela altura senão pelo gracioso do porte, os umbuzeiros alevantam dois metros sobre o chão, irradiantes em círculo, os galhos numerosos.” (p. 118)
Vereda 16	16	“Experiência, sentimento, emoção, intuição”	“Este equipamento do homem e do cavalo talha-se à feição do meio. Vestidos doutro modo não romperiam, incólumes, as caatingas e os pedregais cortantes. Nada mais monótono e feio, entretanto, do que esta vestimenta original, de uma só cor - o pardo avermelhado do couro curtido - sem uma variante, sem uma lista sequer diversamente colorida. Apenas, de longe em longe, nas raras encamisadas em que aos descantes da viola o matuto deslembra as horas fatigadas, surge uma novidade - um colete vistoso de pele de gato do mato ou de suçuarana, com o pelo mosqueado virado para fora, ou uma bromélia rubra e álcree fincada no chapéu de couro. Isto, porém, é incidente passageiro e raro.” (p. 196 - 197)
Vereda 17	17	“Alimento maldito”	“(…) Os tiros rápidos, porém sucessivos como feitos por um homem único, bateram-nas, então de frente. Vararam-nas; desfalcaram-nas, derrubando, um a um, inflexivelmente, os que as formavam. Destes, muitos, por fim, estacaram atônitos pelo inconceptível de um fuzilamento em plaino escampo e limpo, onde não havia a ondulação mais ligeira acobertando o adversário inexorável. Outros, porém, teimaram, correndo para a árvore solitária. E a alguns

			passos dela, viram afinal, à borda de uma cova circular, ressurgir à flor do chão um rosto bronzeado e duro. E pulando do fojo, sem largar a arma, o jagunço, escorregando célere ao viés da encosta, desapareceu embaixo no afogado das grotas. Na trincheira soterrada trezentos e tantos cartuchos vazios diziam que o caçador feroz estivera largo tempo de tocaia naquela espera ardilosamente escolhida. Outras, idênticas, salpicando o solo, apareciam, salteadamente em roda. Em todas os mesmos restos de munições revelavam a estadia recente de um atirador. Eram como fogaças perigosas, alastrando-se por toda a banda. O chão explodia sob os pés da tropa.” (p. 553 - 554)
Vereda 18	18	“Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da ideia”	“A entrada dos prisioneiros foi comovedora. (...) Nem um rosto viril, nem um braço capaz de suspender uma arma, nem um peito resfolegante de campeador domado: mulheres, sem número de mulheres, velhas espectrais, moças envelhecidas, velhas e moças indistintas na mesma fealdade, escaveiradas e sujas, filhos escanchados nos quadris desnalgados, filhos encarapitados às costas, filhos suspensos aos peitos murchos, filhos afastados pelos braços, passando; crianças, sem número de crianças; velhos, sem número de velhos; raros homens, enfermos opilados, faces túmidas e mortas, de cera, bustos dobrados, andar cambaleante.” (p. 669 - 700)
Vereda 19	19	“Revelação”	“Quem vê a família sertaneja, ao cair da noite, ante o oratório tosco ou registro paupérrimo, à meia luz das candeias de azeite, orando pelas almas dos mortos queridos, ou procurando alentos à vida tormentosa, encanta-se. O culto dos mortos é impressionador. Nos lugares remotos, longe dos povoados, inumam-nos à beira das estradas, para que não fiquem de todo em abandono, para que os rodeiem sempre as preces dos viandantes, para que nos ângulos da cruz deponham estes, sempre, uma flor, um ramo, uma recordação fugaz mas renovada sempre. E o vaqueiro, que segue arrebatadamente, estaca, prestes, o cavalo, ante o humilde monumento — uma cruz sobre pedras arrumadas — e, a cabeça descoberta, passa vagaroso, rezando pela salvação de quem ele nunca viu talvez, talvez de um inimigo. A terra é o exílio insuportável, o morto um bem-aventurado sempre.” (p. 222 - 223)
Vereda 20	20	“Analogia”	“A luta pela vida, que nas florestas se traduz como uma tendência irreprimível para a luz, desatando-se os arbustos em cipós, elásticos, distensos, fugindo ao afogado das sombras e alteando-se presos mais aos raios do Sol do que aos troncos seculares de ali, de todo oposta, é mais obscura, é mais original, é mais comovedora. O Sol é o inimigo que é forçoso evitar, iludir ou combater. E evitando-o pressente-se de algum modo, como o indicaremos adiante, a inumação da flora moribunda, enterrando-se os caules pelo solo. Mas como este, por seu

			turno, é áspero e duro, exsicado pelas drenagens dos pendores ou esterilizado pela sucção dos estratos completando as insolações, entre dois meios desfavoráveis — espaços candentes e terrenos agros — as plantas mais robustas trazem no aspecto anormalíssimo, impressos, todos os estigmas desta batalha surda.” (p. 108)
Vereda 21	21	“Expressão histórica de raças, nações, classes”	“E baqueavam, não raro, por um disparo à queima-roupa. Soldados possantes, que vinham resfolegando de uma luta de quatro horas, caíram, alguns mortos por mulheres frágeis. Algumas valiam homens. Velhas megeras de tez baça, faces murchas, olhares afuzilando faúlhas, cabelos corredios e soltos, arremetiam com os invasores num delírio de fúrias. E quando se dobravam, sob o pulso daqueles, juguladas e quase estranguladas pelas mãos potentes, arrastadas pelos cabelos, atiradas ao chão e calcadas pelo tacão dos coturnos - não fraqueavam, morriam num estertor de feras, cuspidinho-lhes em cima um esconjuro doloroso e trágico...” (p. 556)
Vereda 22	22	“Exercício muscular”	“O jagunço é menos teatralmente heroico; é mais tenaz; é mais resistente; é mais perigoso; é mais forte; é mais duro. Raro assume esta feição romanesca e gloriosa. Procura o adversário com o propósito firme de o destruir, seja como for. Está afeiçoado aos prélhos obscuros e longos, sem expansões entusiásticas. A sua vida é uma conquista arduamente feita, em faina diuturna. Guarda-a como capital precioso. Não desperdiça a mais ligeira contração muscular, a mais leve vibração nervosa sem a certeza do resultado. Calcula friamente o pugilato. Ao "riscar da faca" não dá um golpe em falso. Ao apontar a lazarina longa ou o trabuco pesado, dorme na pontaria...” (p. 198)
Vereda 23	23	“Operação capaz de mudar o mundo”	“Foi o que sucedeu ao ser conquistado um casebre, depois de tenazmente defendido. Os soldados invadiram-no atumultuadamente. E depararam um monte de cadáveres; seis ou oito, caídos uns sobre outros, abarreirando a entrada. Não se impressionaram com o quadro. Enveredaram pelos cômodos escuros. Mas receberam em cheio, pelas costas, partindo daquela pilha de trapos sanguinolentos, um tiro. Voltando-se, pasmos, detonou-lhes outro, à queima-roupa, de frente. Sopitando o espanto, comprimidos na saleta estreita, viram então saltar e fugir o lutador fantástico, que adotara o estratagema profanador, batendo-se por trás de uma trincheira de mortos...” (p. 669)
Vereda 24	24	“Fruto do cálculo”	“E tombaram na tocaia com aquele aprumo de triunfadores. Mas a breve trecho o perderam, num tumultuar de fileiras retorcidas, quando, em réplica ao bombardeio que tempesteara a um lado, correu vertiginoso, de extremo e de alto a baixo, nas encostas, incendiando-as, um relampaguear de descargas terríveis e fulminantes, rompendo de centenares de trincheiras, explodindo debaixo do chão como fogaças.” (p. 488)
Vereda 25	25	“Máscara”	“Era um fuzilamento em massa... Os batalhões surpreendidos fizeram-se multidão atônita, assombrada e inquieta: centenares de homens esbarrando-

			<i>se desorientadamente, tropeçando nos companheiros que baqueavam, atordoados pelos estampidos, deslumbrados pelos clarões dos tiros, e tolhidos, sem poderem arriscar um passo na região ignota sobre que descera a noite.” (p. 488)</i>
Vereda 26	26	“Coletiva e pessoal”	<i>“Seguiam tranquilamente a passo ordinário e seguro. Da extensa linha da brigada evolava-se um murmúrio vago de milhares de sílabas emitidas à meia voz, aqui, ali, repentinamente salteadas de risos joviais. Os nossos soldados estadeavam o seu atributo preeminente naquela alacridade singular com que se aproximavam do inimigo. Homens de todas as cores, amálgamas de diversas raças, parece que no sobrevir dos lances perigosos e no abalo de emoções fortíssimas lhes preponderam, exclusivas, no animo, por uma lei qualquer de psicologia coletiva, os instintos guerreiros, a imprevidência dos selvagens, a inconsciência do perigo, o desapego à vida e o arremesso fatalista para a morte.” (p. 408 - 409)</i>
Vereda 27	27	“Dança”	<i>“Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados.” (p. 704)</i>
Vereda 28	28	“Linguagem primitiva”	<i>“Chegando à primeira canhada encoberta, realizava-se uma cena vulgar. Os soldados impunham invariavelmente à vítima um viva à República, que era poucas vezes satisfeito. Era o prólogo invariável de uma cena cruel. Agarravam-na pelos cabelos, dobrando-lhe a cabeça, esgargalando-lhe o pescoço; e, francamente exposta a garganta, degolavam-na. Não raro a sofreguidão do assassino repulsava esses preparativos lúgubres. O processo era, então, mais expedito: varavam-na, prestes, a facção.” (p. 655 - 656)</i>
Vereda 29	29	“Salvação”	<i>“Antônio Conselheiro seguira em viagem para o céu. Ao ver mortos os seus principais ajudantes e maior o número de soldados, resolvera dirigir-se diretamente à Providência. O fantástico embaixador estava àquela hora junto de Deus. Deixara tudo prevenido. Assim é que os soldados, ainda quando caíssem nas maiores aperturas, não podiam sair do lugar em que se achavam. Nem mesmo para se irem embora, como das outras vezes. Estavam chumbados às trincheiras. Fazia-se mister que ali permanecessem para a expiação suprema, no próprio local dos seus crimes. Porque o profeta volveria em breve, entre milhões de arcanjos, descendo - gládios flamívoros coruscando na altura — numa revoada olímpica, caindo sobre os sitiante, fulminando-os e começando o Dia do Juízo...” (p. 556)</i>
Vereda 30	30	“Método de libertação interior”	<i>“Foi o que sucedeu ao ser conquistado um casebre, depois de tenazmente defendido. Os soldados invadiram-no atumultuadamente. E depararam um monte de cadáveres;</i>

			seis ou oito, caídos uns sobre outros, abarreirando a entrada. Não se impressionaram com o quadro. Enveredaram pelos cômodos escuros. Mas receberam em cheio, pelas costas, partindo daquela pilha de trapos sanguinolentos, um tiro. Voltando-se, pasmos, detonou-lhes outro, à queima-roupa, de frente. Sopitando o espanto, comprimidos na saleta estreita, viram então saltar e fugir o lutador fantástico, que adotara o estratagema profanador, batendo-se por trás de uma trincheira de mortos... (p. 669)
Vereda 31	31	“Sagrada e maldita”	“Os assaltos, às vezes, contra toda a expectativa, não cessavam logo. Num crescendo aterrador, agitavam todas as linhas e tinham vislumbres de batalha. Num deles, a 1º de julho, os sertanejos penetraram em cheio o acampamento até ao centro das baterias. O ódio votado aos canhões, que dia a dia lhes demoliam os templos, arrebatara-os à façanha inverossímil, visando a captura ou a destruição do maior deles, o Withworth 32, a “matadeira”, conforme o apelidavam. Foram poucos, porém, os que se abalançaram à empresa. Onze apenas, guiados por Joaquim Macambira, filho do velho cabecilha de igual nome. Mas ante o grupo diminuto formaram-se batalhões inteiros. Deram-se cargas cerradas de baionetas a toques de corneta, como se fosse uma legião; até que baqueassem todos, salvo um único, que escapou miraculosamente. varando pelas fileiras agitadas.” (p. 531)
Vereda 32	32	“Isola; une”	“Ao xiquexique, palmatória, rabo-de-raposa, mandacarus, croás, cabeça-de-frade, culumbi, cansação, favela, quixaba e a respeitabilíssima macambira, reuniu-se a muito falada e temida cumanã, espécie de cipó com aspecto arborescente, imitando no todo a uma planta cultivada nos jardins, cujas folhas são cilíndricas. A poucos centímetros do chão o tronco divide-se em muitos galhos, que se multiplicam numa profusão admirável, formando uma grande copa, que se mantém no espaço por seus próprios esforços ou favorecido por algumas plantas que vegetam de permeio. Estende suas franças de folhas cilíndricas com oito caneluras e igual número de filetes em gume e pouco salientes, semelhante-se a um enorme polvo de milhões de antenas, como elas flexíveis e elásticas, cobrindo, não raras vezes, considerável superfície do solo, emaranhando-se, por entre a esquisita e raquítica vegetação destas paragens, em uma trama impenetrável. A foice mais afiada dos nossos soldados do contingente de engenharia (‘chineses’, na frase gaiata dos companheiros dos corpos combatentes) e polícia dificilmente as decepava nos primeiros golpes, oferecendo, portanto, resistência inesperada ao empenho que todos traziam em ir por diante.” (p. 478)
Vereda 33	33	“Retorno à terra natal”	“Antes, no amanhecer daquele dia, comissão adrede escolhida descobrira o cadáver de Antônio Conselheiro. Jazia num dos casebres anexos à latada, e foi encontrado graças à indicação de um prisioneiro. Removida breve camada de terra, apareceu no triste sudário de um lençol imundo, em que mãos piedosas haviam desparzido algumas flores murchas, e repousando sobre uma esteira velha, de

			<i>tábua, o corpo do "famigerado e bárbaro" agitador. Estava hediondo. Envolto no velho hábito azul de brim americano, mãos cruzadas ao peito, rosto tumefato, e esquelético, olhos fundos cheios de terra — mal o reconheceram os que mais de perto o haviam tratado durante a vida.” (p. 705)</i>
--	--	--	---

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

* ilustrações produzidas por Poty para *Canudos* (1956)

** conforme definições de “poesia” propostas por Octavio Paz (2012, p. 21)

*** edição 2022, Ateliê Editorial

Entre as muitas afirmações acerca do “ser poético” e do “ser poesia” em Euclides, vale aqui a observação de Almeida (1946) a respeito desse aspecto nos textos euclidianos:

Já se estudaram, em Euclides, o homem, o militar, o matemático, o engenheiro, o explorador, o geógrafo, o historiador, o repórter, o sociólogo, o escritor, o estilista. Faltou o poeta. Não o poeta das *Ondas*, o caderno escolar das “primeiras poesias” daquela imperfeita florada dos quatorze anos (...) Não esse poeta infante, que todos nós, brasileiros, os somos nesse dúbio momento de dupla puberdade; mas o poeta de Os sertões: o artista da poesia pura, não intencional, não resolvida, não premeditada, mas imposta ao homem por uma insuspeita consciência lírica do universo, por essa imprevista substância poética que há nos seres e nas coisas e que, imperativa, reclama urgente expressão.

Dessa poesia legítima – obra de artista e não de artífice... (Almeida, 1946, p. 206; grifos nossos)

E o que não falta n’*Os sertões* é poesia. Das mais tradicionais, com seus versos alexandrinos, às mais experimentais, com métricas açodadas, figuras de linguagens excitantes, ritmos desequilibrantes.

Toda a verdadeira poesia, de quaisquer escolas e credos, em todas as suas muitas modalidades e com todos os seus muitíssimos fatores, está nitidamente fixada n’*Os sertões* (...) versos, puros versos, poesia, pura poesia, é o que sempre salta, vivo, das páginas vívidas d’*Os sertões*. E isso, sem necessidade de acuradas pesquisas: mas a olhos vistos, à mais rudimentar observação. (Almeida, 1946, p. 207)

É importante lembrar que o verso é importante na construção do texto euclidiano

Mas, poesia não é apenas verso. Antes e acima da medida está o Ritmo que é, como Deus, primeiro. Poesia é, essencialmente, Ritmo no sentir, no pensar e no dizer. Nem só de metro vive ela, como nem só de pão vive o homem. Vive, principalmente, de imagens, como, principalmente, vivemos de sonhos. A imagem é a luz que projeta o verso. (Almeida, 1946, p. 211; grifos nossos)

A título de exemplos dessa forte presença da poesia n’*Os sertões*, destacamos a seguir alguns aspectos próprios dos textos poéticos a fim de ilustrar as afirmações feitas até aqui concernentes ao tema. Entretanto, de fato, o que vale a pena destacar é todo o conjunto do

texto, em alguns momentos em menor medida em, em outros, em maior, mas que em seu conjunto o que temos é um “monolito poético”, um “toldo que plana livre de armação”, para usarmos da expressão de JCMN ou, como destaca Guilherme de Almeida (1946), “toda verdadeira poesia, de quaisquer escolas e credos, em todas as suas muitas modalidades e com todos os seus muitíssimos fatores, está intimamente fixada n’*Os sertões*”. (p. 207)

A seguir, alguns trechos d’*Os sertões* (2022), cujo teor poético é latente e em cujas construções podemos perceber o quão Euclides da Cunha transpôs em prosa seu olhar arguto de poeta, como nesses decassílabos: “num ondear longínquo de chapadas” (p. 68) e “o pardo queimado das caatingas” (p. 79); nesse alexandrino ternário: “o antagonismo permanente das montanhas” (p. 69); ou nestes dois setissílabos “esparçando a tênue capa/ das areias que o revestem” (p. 79), ambos na primeira parte do texto (*A terra*).

O farto uso de figuras de linguagem por Euclides da Cunha é outro aspecto bem característico no texto poético, como no caso de metáforas, em, por exemplo, “E o sertão é um paraíso” (p. 121), “O sertanejo é, antes de tudo, um forte” (p. 191) e “Canudos era uma tapera de um furna” (p. 270); na presença de comparações como “a terra irradia como um sol escuro” (p. 95 ; 96), “às ripsálides serpeantes, flexuosas, como víboras verdes pelos ramos” (p. 116) e “o homem luta como as árvores” (p. 126); no uso de hipérboles, com em “nenhum povo tem mais pavor aos terremotos que o peruano” (p. 211), “A terra transfigura-se em mutações fantásticas” (p. 126) e “Fora uma hecatombe” (p.359); no lançar mão de prosopopeias, com em “é de algum modo o martírio da terra” (p. 82), “por ali se agitam nas aperturas do clima e em feroz...” (p. 800), “Deste modo as águas selvagens...” (p. 135); no incluir antíteses, como em “Barbaramente estéreis; maravilhosamente exuberantes” (p. 126), “Da extrema aridez à exuberância extrema” (p. 128) e em “Mas esta placidez opulenta esconde, paradoxalmente, germes de cataclismos” (p. 151); na adoção de anáforas, observáveis, por exemplo, na repetição de “Canudos”, como em “Canudos, velha fazenda de gados...” (p. 263), “Canudos era uma tapera...” (p. 270), “Canudos era um homizio de famigerados...” (p. 274) e em “Canudos era a Vendeia” (p. 289); entre outros artifícios linguísticos intrínsecos ao texto poético.

Semelhante movimento, podemos identificar também no trato da construção das imagens produzidas por Lazzarotto para *Canudos*. Imagens como poesia, ou ainda melhor, imagem-poesia. Ela própria, a imagem-morada da poesia, como veremos mais adiante, ao as analisarmos mais detidamente. O poeta da linha, em cada traço, em cada sulco, nos “vazios”

que deixa em cada imagem, no jogo do claro e do escuro, na proposta do “inacabado”, da imagem-grávida, provoca, sugere, evoca o silêncio, a bravura, a tensão, o idílico, o etéreo, o possível, a imaginação no fruidor/leitor/e(x)spectador.

Se certas passagens d’*Os sertões*, em vez de compostas tipograficamente em forma de prosa, o fossem em forma de versos livres, muito pasmaria o compilador de uma antologia da moderna poesia brasileira, topando com poemas autênticos, muito mais legítimos que os de muitos catalogados modernistas. (Almeida, 1946, p. 212)

Talvez tenha sido essa a principal provocação do ensaio produzido por Almeida para que os irmãos Campos elaborassem os dois ensaios presentes em *Os sertões dos Campos: Duas vezes Euclides*, aprofundando as questões e exemplos trazidos por Guilherme de Almeida no já referido ensaio, mitigando-o com os ideais da Poesia Concreta da qual são signatários, conforme observa Almeida (2006), “Com o intuito de ampliar essa gama de leituras e interpretações acerca da obra pré-moderna, os irmãos Campos, sob as perspectivas da poesia e da tradução, inovaram uma interpretação da obra-prima euclidiana”.

E continua a pesquisadora:

A leitura dos Campos, sobretudo aquela realizada por Augusto, tentando infiltrar novas formas de linguagem na literatura dos primeiros anos do século XIX, constituindo assim, uma nova vertente da narrativa d’*Os sertões*, sob a perspectiva da poesia concreta moderna.

Ao tecer essa nova abordagem, Augusto de Campos destaca que “o que se pretende é demonstrar o quanto as estruturas poéticas – no seu adensamento rítmico, plástico e sonoro – contribuíram para dar ao texto o ‘tonus’ peculiar que é a sua marca impressionante” (Almeida, 2006, p. 90)

E ainda:

Em muitos dos mais altos trechos do seu livro, naqueles precisamente em que ele se revela mais originais e persuasivo, recorreu Euclides aos métodos da poesia – o que, é claro, não se restringe à adoção de ritmos e metros, embora estes intervenham com significativa parcela para essa caracterização, mas também no emprego de condensadas figuras de linguagem – metáforas, metonímias, antíteses, tudo convergindo para transformar o discurso meramente didático ou expositivo e dar-lhe a configuração sensível e diferencial que eleva o repórter de Canudos às alturas de um notável criador literário. (Campos, 1997, p. 33)

Tomemos por base, agora, algumas das considerações feitas por João Cabral de Melo Neto em seu conhecido ensaio, sob o título *Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte* (2005), a partir das quais buscaremos mitigar com excertos de *Canudos* (1956)

e *Os sertões* (2022), bem como as ilustrações produzidas por Poty Lazzarotto para a referida edição de *Canudos*.

Para JCMN, há duas categorias de poetas: os que a “procuram/trabalham” para produzir poesia e a dos que a “encontram/recebem” a poesia graciosa e fortuitamente. Na visão do poeta pernambucano, “... essas duas maneiras de fazer não se opõem. Se uma solução é obtida espontaneamente, como presentes dos deuses, ou se ela é obtida após uma elaboração demorada, (...) o fato mais importante permanece: são ambas conquistas de homem...” (p. 381)

Entretanto, o poeta engenheiro, por óbvio, dará preferência ao que ele chama no referido texto da poesia com “o predomínio do trabalho da arte na composição literária” (p. 390 e 391), cuja atividade “vale por si, independentemente de seus resultados. A obra perde a importância. Passa a ser pretexto do trabalho”. (p. 393)

As questões elaboradas neste ensaio por João Cabral de Melo Neto muito corroboram com as questões ora propostas no sentido de compreender as poéticas apresentadas por Euclides da Cunha e Poty Lazzarotto em seus textos (escrito e visual) no que se refere aos aspectos de modernidade presentes neles, ou seja, o de rompimentos com os cânones clássicos (no caso de Euclides, n’*Os sertões*, a multifacetada presença de gêneros textuais, incluindo o poético; e, no caso de Poty, o exercício livre na produção de imagens ímpares e, por vezes, discrepantes numa mesma narrativa – no caso, *Canudos* (1956)), buscando aquilo que JCMN aponta neste ensaio como “poéticas individuais” (p. 389), muito particulares e de difícil classificação, cuja ênfase estaria no processo criativo e não mais em seu produto final, ou seja, numa obra acabada e hermeticamente fechada.

Nesse sentido, compreendemos, o trabalho de Euclides da Cunha (*Canudos/Os sertões*) e o de Poty Lazzarotto, bem dialogam nesses termos.

Basta ver o quanto Euclides da Cunha foi alterando, ao longo do curto espaço de tempo da publicação d’*Os sertões* até a sua morte, cada uma das edições desta sua obra, procurando retocá-la, de modo a chegar num texto que pudesse considerar acabado, tal como Sísifo a empurrar sua pedra montanha acima.

Já em Poty, como afirmado antes, o caráter ensaístico/experimental nas ilustrações realizadas para *Canudos* muito abarca esse viés processual, de exercício e estudo, sem o desejo expresso de algo “acabado” ou de “obra final” discutido por JCMN em seu ensaio, configurando-se, portanto, com uma das características mais forte do trabalho moderno, a que

Poty está ligado inteiramente e, em cuja poética, muito bem representa a arte brasileira nesse período.

É interessante, ainda, destacar que “a expressão visual significa muitas coisas, em muitas circunstâncias e para muitas pessoas. É produto de uma inteligência humana de enorme complexidade, da qual temos, infelizmente, uma compreensão muito rudimentar”, conforme nos lembra Dondis, (2015, p. 2).

E “uma compreensão muito rudimentar” justamente porque, muitas vezes, compreendemos a relação com os textos visuais algo gratuito, dado, desenvolvido automaticamente; com isso, ficamos, em linhas geral, com o superficial, com o contato primeiro com as imagens e o que elas nos oferecem em termos de forma, cor, linha, textura, proporção etc., não nos atendo aos lugares possíveis que elas podem nos levar a partir desses dados/elementos/informações.

O conjunto das 33 imagens que compõem as ilustrações de *Canudos*, nesse sentido, pode (e deve) ser compreendido como algo muito mais que “linhas”, “borrões”, “formas”, “contrastes” ou quaisquer outros elementos imanentes a elas; antes, percebê-las como uma “narrativa paralela” aos textos euclidianos (*Canudos/Os sertões*), com discursos e aspectos próprios do texto visual, visto tratar-se de um texto “independente”, ou seja, de uma linguagem própria, com sintaxe e características específicas, em seus níveis representacional, abstrato e simbólico, numa interpretação livre feita por Poty Lazzarotto.

O teórico dá destaque para a importância do “contraste” na linguagem visual como

“importância tão vital quanto a presença da luz. Através do tom, percebemos padrões que simplificamos em objetos com forma, dimensão e outras propriedades visuais elementares. (...) A luz cria padrões e, uma vez identificados esses padrões, a informação obtida é armazenada no cérebro para ser utilizada em reconhecimentos posteriores. (Dondis, 2015, p. 110)

Esse aspecto do “contraste” destacado por Dondis é algo fundamental no que se refere às ilustrações de Poty para *Canudos*, haja vista a técnica adotada por ele, o rico e primoroso trabalho desenvolvido pelo artista a partir do claro e escuro, preto e branco, dos contrastes e tudo o mais, resultando num trabalho elaborado, de alta expressividade e tensão, conforme veremos mais adiante.

No que se refere as relações intertextuais/dialógicas (ou homológicas, como o teórico prefere chamar), entre as muitas considerações sobre a perquirição dessas linguagens

de arte (literatura e artes visuais), Gonçalves (1997, p.58) defende que “Evidentemente, os traços analógicos entre dois objetos de pesquisa são portas fundamentais para que se possa adentrar camadas mais sutis, mais complexas que muitas vezes nos conduzem a resultados fecundo”.

Se verdadeiras são as afirmações feitas até aqui (e nós acreditamos que o são), com base nas considerações citadas por teóricos e poetas, não é estranho afirmar que Euclides da Cunha, desde sua mocidade até a sua morte, esteve submerso nesse sentimento e universo outro da poesia e, por isso mesmo, seu olhar e sua pena estiveram atravessados cotidianamente por ela. Talvez, por esse motivo temos no projeto do escritor Euclides, ainda que como lampejos, a presença constante e forte da poesia.

Desse modo, optamos por apresentar conjugadas às ilustrações de Poty Lazzarotto realizadas para *Canudos*, fragmentos de poemas e/ou poemas integrais e trechos d’*Os sertões*, além de fragmentos de seus diários a fim de situar o/a leitor/a no tempo da narrativa escrita (daí também conservar a escrita do diário tal qual aparece em *Canudos*) e sua relação com a narrativa visual proposta por Lazzarotto, a fim de que ambas as narrativas (escrita e visual) possam ser lidas/fruídas pelo leitor/fruidor/e(x)spectador simultaneamente, assim como é apresentada em sua versal original.

3.2. Entre “veredas”, um caminho poético: em busca d’*Os sertões* de Euclides e Poty

Por definição, segundo Houaiss (2011, p. 132; p. 746) caminho é “1. acesso: atalho, trilha, vereda; 2. direção: destino, rumo, sentido; (...) 7. Opção: alternativa, escolha, senda, vereda, via” (...). Ainda para o filólogo, “vereda” é compreendida como “1. atalho: caminho, corte; (...) 3. rumo: caminho, direção; 4. senda: carreira, carreiro, semideiro, sendeiro, trilha, trilho.”

Buscamos trazer esses termos na tentativa de pensar, dentre as muitas possibilidades que eles oferecem, em compreender *Canudos/Os sertões* e o fruir das ilustrações propostas por Lazzarotto como sendo um desses “caminhos” (ou seriam “veredas”?) que nos encaminham até essas narrativas (escrita e visual), dentre os muitos outros caminhos possíveis. Em todos eles, pedras, xique-xiques, mandacarus, voçorocas, um céu azul de agouro profundo, sol escaldante de ferver a mente, mas também oásis sob pés de pitombeiras ou juazeiros.

Essas veredas, e esse caminhar, muito nos lembram algumas considerações feitas por Walter Benjamin (1994) e seu *flâneur*. Não no sentido do *locus* (um centro urbano europeu), como também nas características e interesses desse *flâneur*, do qual *Canudos* difere diametralmente. Mas sob os aspectos de lugar externo, de quando “a rua se torna moradia para o *flâneur*” (p.35), do encontro com a multidão, quando “a vida em toda sua diversidade, em toda sua inesgotável riqueza de variações” (p. 35) passa a ser um lugar de aprendizado das personagens que encaram essa ação do “caminhar” e do “observar” como algo rico e enriquecedor, captando cenas, absorvendo aromas, enchendo os olhos ao máximo das paisagens, cores, formas, texturas, personagens...

Nesse sentido, o *flâneur* se aproxima do poeta, visto que este “goza o inigualável privilégio de poder ser, conforme queira, ele mesmo ou qualquer outro. Como almas errantes que buscam um corpo, penetra quando lhe apraz a personagem de qualquer um.” (p. 52)

Nisso, sim, tanto autores quanto personagens têm um cenário profícuo e bastante rico. Basta rememorarmos como foram as vidas de Euclides da Cunha, Antônio Conselheiro e Poty Lazzarotto: exímios caminhantes, trabalhadores da coletividade, operadores do sensível; com atuações marcantes tanto na época em que viveram quanto nos dias atuais.

E o *flâneur* Euclides prossegue em sua caminhada pelo sertão nordestino. Aos seus olhos nada escapa – bichos, plantas, solo, pedras, montanhas, rios, céu, vento, chuva, deserto... Em cada um desses elementos ele se debruça a escabichá-los e, ao investigá-los, vai investigando a si mesmo e a vida como um todo.

De modo semelhante, o *flâneur* Poty está atento ao mundo ao seu redor, por meio de suas personagens, a esquadrihar o sertão. Sob o olhar delas, passa também a fruir melhor as cenas que lhe são evocadas e importantes, estabelecendo uma espécie de síntese narrativa, com imagens-chave, como podemos observar nas gravuras 01, 02, 05, 10, 13, 15 e 16.

3.3 A gravura e o popular em Poty Lazzarotto

A gravura foi a grande paixão de Poty Lazzarotto; razão porque, paralelamente aos estudos na Escola Nacional de Belas Artes, matriculou-se no Liceu de Artes e Ofícios, ambos no Rio de Janeiro, RJ. Posteriormente, com uma bolsa de estudo, foi estudar em Paris, na Casa do Estudante Brasileiro da Sorbonne, onde pintava e gravava, “com a qualidade de seu traço

belo e poderoso, brasileiríssimo”, como afirma Darcy Ribeiro, em matéria escrita para o *Gazeta do Povo*, em 1996.

O curitibano costumava afirmar em entrevistas para jornais e revistas que a gravura “é uma forma de ficar mais perto do público” e que “o mural e a gravura são mais acessíveis a uma porção de gente. Você vê da rua, é fácil de comprar”. Talvez, essa seja uma vertente nos trabalhos de Poty, ou seja, a comunicabilidade, a acessibilidade, o diálogo com as massas, seja por meio de linhas simples e diretas, pelas questões temáticas adotadas por ele (trabalho, vida cotidiana, efemérides, religiosidade etc.) ou pelas adoções técnicas, com materiais acessíveis tanto para o artista quanto para o público-alvo. Assim, também, o será com as gravuras produzidas para *Canudos*, a partir de um episódio nacional, transcorrido com uma população simples, com questões da ordem do dia (sobrevivência, idealismo, marginalidade etc.).

Desde sua origem, nos primeiros séculos d.C., na China, a gravura tem um apelo popular bastante forte, seja sob o aspecto da reprodutibilidade e facilidade em sua fatura, seja pela democratização que dá tanto ao artista quanto para o leitor/fruidor/e(x)spectador. E isso foi sendo estendido às demais formas de gravar e seus diferentes suportes, como pedra, metal até formas mais modernas como a serigrafia, ganhando cada vez mais independência e valor como linguagem.

Na gravura, o que agora é luz, antes foi uma cena escura, mancha a partir da qual haverá uma “ferida”; a linha. Para ser luz, antes foi “maltratada”, “agredida”, violada. Há uma relação orgânica entre o gravador e a gravura; esta exige daquele pensamento, força, suor e, às vezes, sangue. A beleza da gravura surge a partir dessa quase-luta entre gravador e suporte; a beleza da gravura está nesse conjunto de forças que dá forma e luz.

O contraste (ou contrastes) é um dos elementos fundamentais na gravura, seja por meio do claro e escuro, entre as cores, a partir de texturas etc. Tradicionalmente, a presença do preto e do branco é o que faz com que a gravura se estabeleça em nossa imaginação. De um “branco” que, na verdade, é o fundo do papel, variando entre o creme, o ocre, o cinza e outros tons do papel.

Nesse sentido, vale retomar o estudioso das cores, o francês Michel Pastoureau, em seu estudo do *Preto: história de uma cor*, entre as muitas considerações que faz, cronológica utilitariamente sobre esta cor, quando diz que

No final da Idade Média, o desenho deixa de ser apenas um esboço ou um modelo destinado a transformar-se em pintura, e tende a assumir um valor artístico autônomo. Dentro de pouco tempo surgirá a questão da primazia entre o desenho e o colorido, que irá ocupar os artistas e teóricos da arte durante quase dois séculos. (Pastoureau, 2011, p. 154)

Poty, um artista modernista, quando lança mão da gravura para produzir as ilustrações para *Canudos*, tem plena clareza dessas questões e as levará ao extremo, com a prática advinda dessa sua familiaridade com esse tipo de linguagem e com as intenções e propósitos ao retomar essa *Canudos* mística que, até os dias atuais, atrai historiadores, artistas, pesquisadores das mais diferentes áreas, turistas e curiosos a fim de entrarem em contato com esse *locus magicus* sertanejo.

3.4 Isto não é o sertão! Isto não é Canudos!

Em 1929, René Magritte (1898 - 1967) causou desconforto e inquietações nas bases tradicionais da crítica, pintores e artistas de uma Paris ainda muito presa à tradição no que se refere a usos e costumes, como também às questões das artes. Reduto artístico mundial, sua obra *A traição das imagens* (1929), em cuja tela está a inscrição: “*Ceci n’est pas une pipe*” (Isto não é um cachimbo), provocou uma série de discussões públicas acerca das representações na arte e debates calorosos em jornais, entre ele e críticos de artes. Vale retomar o comentário do artista sobre o tema, rememorado por Foucault:

O famoso cachimbo... Como fui censurado por isso! Entretanto... Vocês podem encher de fumo, o meu cachimbo? Não, não é mesmo? Ele é apenas uma representação. Portanto, se eu tivesse escrito sob meu quadro “Isto é um cachimbo”, eu teria mentido. (Foucault, 1988, quarta capa)

As formas de representação em arte são, até hoje, algo sob debates dos mais variados, entre artistas, intelectuais e apreciadores. Mesmo os, chamados, artistas contemporâneos há aqueles céticos em relação a determinadas propostas e produções, buscando relegar o trabalho deste ou daquele para uma subclassificação artística ou, até mesmo, desconsiderando tais produções como artísticas. Vejamos o atual debate acerca das produções feitas a partir de Inteligência Artificial, por exemplo.

Em se tratando do público leigo/não especialista em arte, o entrave é ainda maior; há determinados artistas e obras que são, literalmente, rechaçados, ignorados ou mesmo

considerados anátemas por todos, especialistas ou não. Com ou sem razão, a concordância é: tratar da arte moderna ou contemporânea, mesmo nos dias atuais, é algo controverso, dentro e fora da academia.

O já citado Michel Foucault (1926 - 1984), em seu conhecido estudo *Isto não é um cachimbo* (1988), retoma a discussão fazendo, entre outras considerações que

Não consigo tirar da ideia que a diabrura reside numa operação tornada invisível pela simplicidade do resultado, mas que é a única a poder explicar o embaraço indefinido por ele provocado. Essa operação é um caligrama secretamente constituído por Magritte... (...) Por trás desse desenho e dessas palavras, antes que uma mão tenha escrito o que quer que seja (...) um caligrama foi formado e, em seguida se decompôs. Tem-se aí a constatação do fracasso e os restos irônicos. (Foucault, 1988, p. 21)

Uma “imagem simples”, uma “frase ingênua” e uma polêmica/potência enormes! Tanto é que ressoa, talvez, com o mesmo vigor primeiro no que se refere às provocações contidas nele e nos seus “restos irônicos”.

Podemos adotar parte dessas reflexões acerca do processo criativo e as formas de representação na poética de Poty Lazzarotto. Seja pelo motivo de que o próprio artista e sua produção se inscrevam no que determinados como “modernismo brasileiro” ou, ainda, pela forma como Poty optou em apresentar suas ilustrações para *Canudos*. Ou seja, uma representação que está muito menos atrelada às questões de realismo e mais ligada aos aspectos sensoriais da visão, do tato, do olfato e da audição, seja na perspectiva da presença de vegetação, da mortandade nas cenas, no “barulho” de bichos e da guerra, no silêncio proposto pelos “vazios” e pela solidão de personagens, por exemplo.

Nesse sentido, nós adentramos ao universo de *Canudos* a partir de outro sistema de signos que não somente o visual. E nisso habita um dos desafios da poética de Lazzarotto, ou seja, em ofertar ao leitor/fruidor/e(x)spectador uma narrativa que suscite as muitas faces que uma guerra provoca em seus partícipes, reais e imaginários. Um dos desafios, porque há outros, entre os quais, suscitar toda essa riqueza de detalhes, sensações e emoções a partir de uma técnica “simples”, com o uso do preto e branco, no uso de linhas e borrões etc.

Mais adiante, ao analisarmos as imagens propostas por Poty para *Canudos*, trataremos de modo mais pormenorizado sobre algumas questões de representação na obra do artista, com ênfase em *Canudos* (1956).

O artista francês, ícone do surrealismo mundial, não foi o primeiro, único nem tão pouco o último a problematizar aspectos da representação e do uso da linguagem visual como forma de refletir, perpetuar e problematizar o que costumeiramente chamamos de “real”. Inevitável, portanto, a retomada da imagem de seu famoso e polêmico cachimbo ao tratarmos sobre aspectos de representação nas artes visuais.

De tempos em tempos, sobremaneira quando frente a alguma técnica e/ou nova tecnologia, questionamentos acerca dos modos de representação são levantados e, amiúde, produto de acaloradas discussões entre artistas e teóricos, acadêmicos e apreciadores em geral de trabalhos de arte. Citem-se, nos dias atuais, as questões levantadas acerca das representações feitas a partir de ferramentas da denominada Inteligência Artificial, como já dissemos.

Ilustração 25: *A traição das imagens*



Ceci n'est pas une pipe.

Fonte: René Magritte, 1929

Assim foi quando do surgimento da gravura, por exemplo, uma das mais antigas técnicas de reprodução, criada na China, no século IX (Canton, 2011, p. 27). Tratada por alguns como “crime contra a originalidade”, os artistas que a utilizavam eram considerados “artistas menores” ou mesmo “não artistas”. Na mesma esteira, pandemônio foi causado pelos impressionistas que “disparavam tinta na tela com uma pistola”, com pinceladas relaxadas e vulgares e que, portanto, só queriam “impressionar” como, por exemplo, Claude Monet (1840 - 1926) e seu *Impressão, Sol nascente*; Van Gogh (1853 - 1890), “o maníaco religioso” que usava a cor e a luz “sem muito critério”; ou ainda, “o adoentado e escandaloso” Modigliani (1884 - 1920), com suas pinturas alongadas e de olhos vazados, que mais “assustavam o público” que o atraíam, entre tantos outros artistas e obras que, apesar das críticas negativas recebidas quando de seu surgimento, sabemos, alcançaram sucesso de público de crítica, a rigor, depois da morte de seus produtores.

O filósofo, filólogo e professor francês Michel Foucault (1926 - 1984), num ensaio homônimo à já citada obra de Magritte (imagem 25), entre outras elucubrações acerca das provocações engendradas pelo artista a partir desta obra, comenta o seguinte:

Mas quem me dirá seriamente que este conjunto de traços entrecruzados, sobre o texto, é um cachimbo? Será preciso dizer: Meu Deus, como tudo isto é bobo e simples; este enunciado é perfeitamente verdadeiro, pois é bem evidente que o desenho representando um cachimbo não é, ele próprio, um cachimbo? E, entretanto, existe um hábito de linguagem: o que é este desenho? É um bezerro, é um quadrado, é uma flor. Velho hábito que não é desprovido de fundamento: pois toda função de um desenho tão esquemático, tão escolar, quanto este é ad e se fazer reconhecer, de deixar aparecer sem equívoco nem hesitação aquilo que ele representa. Por mais que seja o depósito, sobre uma folha ou um quadro, de um pouco de plumbagina. (Foucault, 2008, p. 20)

E continua,

Mas, inversamente, o cachimbo representado é desenhado com a mesma mão e com a mesma pena que as letras do texto: ele prolonga a escrita mais do que a ilustra e completa o que lhe falta. (...) A prévia e invisível operação caligráfica entrecruzou a escrita e o desenho; e quando Magritte recolocou as coisas em seu lugar, tomou cuidado para que a figura retivesse em si a paciência da escrita e que o texto fosse apenas uma representação desenhada. (Foucault, 2008, p. 25)

Um bom exemplo das interações entre texto e imagem, no diálogo profícuo quando esses dois tipos de textos (escrito e visual) podem propiciar ao fruidor/leitor/e(x)spectador, garantindo cada uma de suas peculiaridades, atuando harmoniosamente, trazendo ainda mais potência na produção artística. Compreendemos, portanto, movimento semelhante a este em

Canudos (1956) ao relacionar as produções de Euclides da Cunha e Poty Lazzarotto, conforme Walty, Fonseca e Cury (2000, p. 58 - 62): “Além de se valer dessa força figurativa da palavra, o texto literário pode se utilizar concretamente de pinturas e/ou esculturas, com elas dialogando... (...) A literatura lê imagens e/ou as fabrica com palavras. A pintura retrata processos de leitura”.

A opção de Poty, portanto, por lançar mão de uma técnica antiga e popular como a gravura é, ao nosso ver, algo bastante acertado por diferentes razões, entre elas a de ser um veículo de comunicação popular a partir de um tema, conhecidamente, da grande massa. O fato “novo”, talvez, no caso da edição de *Canudos* (1956) refere-se ao público para o qual os textos (escrito e visual) são dirigidos, ou seja, uma elite financeira ligada aos Cem Bibliófilos do Brasil. Nesse sentido, tanto Euclides quanto Poty cumprem essa característica do texto moderno abarcando diferentes linguagens (eruditas e populares), fazendo-se comunicar entre as muitas camadas sociais, despertando e atraindo olhares diversos, como também diversos são os textos propostos. Sob esse aspecto da produção em série, como é o caso da CCBB, é oportuno resgatar o que Walter Benjamin, no clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, afirma:

A obra de arte foi em princípio sempre reproduzível. Sempre foi possível a pessoas imitar aquilo feito por pessoas. (...) Com a xilogravura, as artes gráficas tornaram-se pela primeira vez tecnicamente reproduzíveis; elas já o eram tempos antes de também a escrita sê-lo por meio da imprensa. (...) Durante a Idade Média somam-se à xilogravura também a gravura em cobre com ponta seca e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX. (Benjamin, 2025, p. 54)

Nessa mesma esteira, podemos afirmar também: isto não é o sertão!

As contribuições trazidas tanto por Euclides da Cunha quanto por Poty Lazzarotto na construção da imagem e na concepção do sertão (ou dos sertões) é somente mais uma dentre outras tantas propostas. “Mais uma” não no sentido de supérfluo, mas no sentido de “uma a mais”, como acréscimo às muitas acepções existentes e possíveis.

Em se tratando da Guerra de Canudos, muitos outros antes de Euclides da Cunha já a denunciaram e, alguns, até de modo mais veemente, como observa Santos (2021) nos casos de *Os jagunços* (1898), de Afonso Arinos (1868 - 1916), sob o pseudônimo de Olívio Barros, em cujas páginas “desmentiu a suposta inspiração monárquica da revolta e definiu a destruição de Belo Monte e o extermínio de seus habitantes como um ato criminoso”. (p. 121); *O rei dos*

jagunços (1899), de Manuel Benício (1861 - ?), “com fortíssimas críticas à condução militar da campanha. Com empatia pelos sitiados...” (p. 121); *Descrição de uma viagem a Canudos*, de Alvim Martins Horcades (1860 - 1940), “também com críticas à condução da guerra e ao massacre dos sertanejos.” (p. 122); ou ainda o “violentíssimo *Libelo republicano acompanhado de comentários sobre a campanha de Canudos*”, de César Zama (1837 - 1906) que “culpava o governador da Bahia, Luís Viana, pela deflagração do conflito, cuja gênese atribuiu a interesses eleitorais locais”. (p. 122)

Entre outros escritores e intelectuais como Machado de Assis (1839 - 1908), Rui Barbosa (1849 - 1923), Olavo Bilac (1865 - 1918), José Veríssimo (1857 - 1916), oscilando entre o apoio moral e ideológico e o receio do retorno à monarquia, com argutas manifestações em periódicos da época.

Posteriormente, nas áreas literárias e poéticas, escritores e poetas como João Guimarães Rosa (1908 - 1967) e João Cabral de Melo Neto (1920 - 1999) retomarão o tema em clássicos como *Grande sertão: veredas* e *Morte e vida Severina*, em que o tom mórbido e, ao mesmo tempo, revolucionário entranhará cada uma delas com a resiliência demonstrada por Euclides n’*Os sertões*.

Nas artes visuais, a exemplo de Poty Lazzarotto, pinturas como as de Cândido Portinari (1903 - 1962), na série *Retirantes*, e gravuras como as de Aldemir Martins (1922 - 2006), para *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (1892 - 1953) serão uma constante, retratando as dores e vicissitudes do povo sertanejo, em diferentes abordagens do sertão.

O que distingue, portanto, o trabalho desenvolvido por Euclides da Cunha dos demais que o precederam e o procederam reside justamente no modo a partir do qual o escritor irá conduzir seu texto, como afirmado anteriormente, um misto de jornalismo, sociologia, antropologia, geografia, botânica, literatura, poesia... Também o contato direto com que Euclides teve com o arraial de Canudos, o testemunho direto com o massacre, a carnificina verificada *in loco*, os depoimentos ouvidos de viva-voz das personagens atuantes na guerra, a possibilidade em poder ouvir as partes (governamentais e conselheiristas), o “calor da hora” e a depuração póstuma, numa espécie de amálgama que culminou com a publicação de seu “livro vingador” são, sem dúvida nenhuma, uma particularidade garantida a ele.

Quando afirmamos, portanto, “isso não é *Os sertões*” propomos, assim como refletimos até aqui, *Canudos/Os sertões* na esteira, também, da metáfora, como uma imagem a

partir dos textos de Euclides e Poty que nos ajuda a compreender o Brasil, com todas as contradições e anacronismos que lhes são pertinentes. E mais, numa perspectiva poético-visual, em que tanto o texto escrito quanto o texto visual se retroalimentam, firmando-se com um discurso plural e profícuo, numa abordagem grávida de sentidos.

Ilustração 26: *Impressão, Sol nascente*



Fonte: Claude Monet, 1873

No que se refere, portanto, a representações – incluindo-se os conceitos de modernidade, critérios como feio x bonito; valorizado x desvalorizado; coisas sérias e importantes x coisas banais e corriqueiras, “homens melhores que nós” x “homens piores que nós” etc., ou seja, essa visão maniqueísta da arte, há essa desconstrução, em que esses elementos são postos em xeque e que a hierarquização deles usada conforme as intenções do artista.

3.5 Por uma “poética do feio”

Ilustração 27: *O ancião e a criança*



Fonte: Domenico Ghirlandaio, 1490

O dicionário brasileiro Globo traz as seguintes definições para “feio”: Feio, (*adj.*) que tem aspecto desagradável; mal-parecido; falta de beleza; disforme; desproporcionado; (*fig.*) vergonhoso; indecoroso; torpe; muito pesado; insuportável; (*s. m.*) indivíduo feio; aquilo que é feio.

Para o Houaiss, “feiura”: (*s.f.*) 1 fealdade: feiume, hediondez(a), horrorosidade; (*fig.*) horror: bicho, diabo, mo(n)strengo.

Como podemos observar, toda relação que se faz ao “feio” e à “feiura” traz, em si, aspectos negativos, depreciativos, ligados ao que, em geral, é desprezível pela maior parte das pessoas e, em geral também, a “beleza” em oposição à “feiura”. Sobre essa questão, aponta o filósofo e intelectual italiano Umberto Eco, no clássico *História da feiura*:

Ao longo dos séculos, filósofos e artistas sempre elaboraram definições do belo; graças a esses testemunhos é possível, portanto, reconstruir uma história das ideias estéticas através dos tempos. Já com feio, foi diferente. Na maioria das vezes, o feio era definido em oposição ao belo e quase não se encontram tratados mais extensos consagrados ao tema, mas apenas menções parentéticas e marginais. Portanto, se uma história da beleza pode contar com uma ampla série de testemunhos teóricos (dos quais se poderá deduzir o gosto de uma determinada época) uma história da feiura terá de buscar seus próprios documentos nas representações visuais ou verbais de coisas ou pessoas percebidas de alguma forma como “feias”. (Eco, 2014, p. 8, grifo nosso)

Como vemos, até mesmo a discussão sobre o que seja “feio” é reduzida ao longo da história da arte, como se fosse algo “indiscutível”, “anátema”, “desconfortável”... razão porque o conceito de “belo”, de motivação clássica, exponencialmente a grega, é o que ainda se vê em destaque nos dias atuais, ainda que com toda revolução e questionamentos levantados, produções expostas e difundidas entre os diversos públicos e camadas sociais, nas mais diversas localidades do mundo, seja por meio de galerias e museus, programas e documentários televisivos, sítios vários na internet etc., desde o início do século passado, com destaque para as chamadas vanguardas europeias, atravessando o oceano atlântico até os Estados Unidos, cujo representante-mor, talvez, seja Marcel Duchamp (1887 - 1968) e, desde lá, com outros como Edward Hopper (1882 - 1967), Jackson Pollock (1912 - 1956), Andy Warhol (1928 - 1987), Michel Basquiat (1960 - 1988), exemplos norte-americanos e, descendo até os trópicos, com artistas como Diego da Rivera (1886 - 1957), Tarsila do Amaral (1886 - 1973), Frida Kahlo (1907 - 1954), Arthur Bispo do Rosário (1909 - 1989), Lygia Clark (1920 - 1988) entre outros artistas latino-americanos e outros tantos, desconhecidos do eixo comercial, propagandístico.

Outro forte exemplo do belo no inconcluso é *A Sagrada Família*. Cesar Martinell Brunet (1888 - 1973), em seu clássico *Conversas com Gaudí* (2007), partilha do desejo que o conhecido arquiteto catalão tinha em ver finalizada sua obra-prima, *A Sagrada Família*. Ao mesmo tempo, relata Brunet, tinha a consciência de que não a veria concretizada totalmente em vida, por isso, estabeleceu algumas metas para que, no fim, ela pudesse ser finalizada como projetado e que, de fato, causasse os sentimentos e sensações estabelecidos por ele, a saber:

Disse também que ao assumir as obras, não tem feito nada mais que se adaptar às condições existentes. (...) E isto foi motivado pelo fato de falar sobre a continuação do Templo no futuro. Ao desenvolver os estudos, poderíamos ao menos deixar concluídos os cálculos, pois assim os arquitetos do futuro não poderiam dizer que havíamos ignorado o que “aquele homem” estava querendo fazer e não soubemos como prosseguir.

(...)

Conscientiza-nos do nosso dever de ter em conta que a construção do Templo será demorada, fato que ocorre em todas as catedrais que se destacaram por sua grandiosidade, cujas obras costumam se prolongar por vários séculos. A catedral de Colônia esteve por centúrias sem as abóbodas e, por fim, os protestantes tiveram de terminá-la. São Pedro de Roma foi iniciada no começo do século XVI em pleno esplendor da Igreja Católica; contando com todos os recursos possíveis, suas obras duraram até o fim do século seguinte após quase duzentos anos de ininterrupto trabalho. Foram sete seus arquitetos e, apesar do dedicado trabalho, e das riquezas que contém, não pode-se ainda dizer que está pronta. Os quatro campanários projetados para rodear sua grande cúpula não foram sequer finalizados. Ainda está inacabada, e, na atualidade, são realizadas novas obras, sem falar nas costumeiras reformas para sua conservação. O Escorial foi erigido por Felipe II, tendo a favor todos os tesouros de sua época, pródiga em vultuosos descobrimentos de ouro na América. Entretanto, continuaram as obras durante toda a dinastia dos Áustrias, e atualmente ainda não está terminada. (Brunet, 2007, p. 59 - 61)

Finalmente a magnífica obra de Gaudí chegou ao fim e, agora, podemos vê-la em sua totalidade. Depois de consumidas milhares de horas, assim como expressiva quantia em ativos, energia e tecnologia para que o projeto/sonho do arquiteto fosse colocado de pé, hoje podemos contemplar o que, antes, estava na mente do arquiteto. Consciente do trabalho que desenvolvia, afirmou certa vez que “a atual escassez de dinheiro permite estudar de modo mais acurado a solução dos problemas que se apresentam (...). Além disso, a pobreza gera uma elegância maior porque a elegância não é nunca rica nem opulenta”. (2011, p. 26, grifo nosso).

Mas, nem o arquiteto que o sucedeu nem o próprio Gaudí pode ver concluída a obra magna de Barcelona, finalizada este ano. Ao menos na perspectiva material, factual, concreta. Contudo, e certamente, por meio da imaginação do arquiteto, sim; ele a viu concluída antes de todos. E isso pode ser facilmente constatado a partir dos projetos arquitetônicos deixados, dos



Ilustração 28: *Abaporu* Fonte: Tarsila do Amaral, 1928

diálogos travados e propostos com os seus colaboradores na obra, nas anotações e relatos, alguns deles transformados em livros postumamente etc. O principal testemunho e registro foi feito pelo, então, discípulo/estagiário, arquiteto Cesar Martinell Brunet, indicando com riqueza de detalhes, com base em conversas entre o arquiteto catalão, visitantes e autoridades à época em que esteve à frente da construção. E não é assim? Não é essa a função mais poderosa do arquiteto, do artista, do poeta e de todos que têm como matéria-prima a imaginação e o sonho? Na relação que mantem com aquilo que os move? É, ao menos, assim que nos propõe o poeta português Sebastião da Gama:

Pelo sonho que vamos,/ comovidos e mudos.// Chegamos? Não chegamos?/ Haja ou não haja frutos,/ pelo sonho que vamos./ Basta a fé no que temos/ Basta a esperança naquilo/ que talvez não teremos./ Basta que a alma demos, Com a mesma alegria,/ ao que desconhecemos/ e ao que é do dia a dia.// Chegamos? Não chegamos?/ Partimos. Vamos. Somos. (Gama, 1971, p. 59)

Metaforicamente, poderíamos traçar um paralelo entre os trabalhos de Gaudí, Conselheiro, Cunha e Lazzarotto: ambos construtores de sonhos e de equipamentos: Gaudí e su’*A Sagrada família*; Conselheiro e o arraial de Canudos; Cunha e sua ponte em São José do Rio Parto; Lazzarotto e os seus muitos murais de concreto armado, espalhados pela capital paranaense e outras partes do Brasil e do mundo.

Em todos eles, o desejo de permanência por meio de sua arte e de sua imaginação. Em ambos os trabalhos, o legado na construção do imaginário de um Brasil para todos, especialmente para os mais desprovidos. Fazer arte como quem constrói um abrigo para as pessoas, um refúgio que seja para cobrir a carne e os corpos, mas (e, principalmente, talvez) para acolher o espírito, na oferta do “incompressível”, no dizer de Antonio Candido.

Todos esses artistas trataram, concomitantemente, de atender aos anseios materiais e práticos da vida em suas profissões, como também dos aspectos imateriais, místicos, espirituais ou artísticos/poéticos, como queiramos categorizar, convergindo com o que o poeta Ferreira Gullar (1930 - 2016) traduziu como “A arte existe porque a vida não basta”.

Talvez, outro aspecto comum aos três personagens citados (Euclides, Poty e Conselheiro) seria o trabalho com o que, para alguns, se poderia chamar de “feio”. Feio, no senso comum, como aquilo ou algo que se desvia do “padrão”; “padrão” como aquilo que está ligado ao “cânone clássico” e, como “clássico” aquilo ou algo que está em conformidade com a “tradição”, ou seja, o conhecimento acumulado e sedimentado, facilmente aceito pela a maior

parte das pessoas e/ou por um grupo intelectual preponderante, cujos gostos e critérios são impostos a uma maioria, por meio de instrumentos didático-metodológicos, institucionais, econômicos, religiosos, ideológicos etc.

No trabalho de Euclides da Cunha, talvez, o “feio” se apresentasse para alguns no que se refere à questão temática d’*Os sertões*, isto é, a guerra, uma população relegada. Para Poty Lazzarotto o “feio” poderia ser atrelado ao aspecto inacabado das gravuras, a ausência de cor, de uma técnica elaborada. Para Conselheiro, o arraial em si, com suas casas simples, feitas de materiais simples, a sua gente simples, iletrada, as formas “precárias” de vida e tudo o mais.

Ilustração 29: Catedral da *Sagrada Família*



Fonte: Antoni Gaudí, 2026

Entretanto, como podemos observar, em ambas as obras prevalece a beleza do imaginado, do inacabado, do que poderá vir a ser, da utopia, do impossível, das relações sociais mediadas por uma beleza outra que, por vezes, não é vista facilmente, que não é entregue de forma gratuita, exigindo de observador/leitor/fruidor um olhar mais exigente... A beleza na “feiura”, no “quase”, no “provável”, na “fé” e na “esperança”... Todos esses paralelos são possíveis nas vidas e nas obras desses homens. Talvez um sentimento parecido quando estamos diante de um *Adoração dos magos* (1482), de Leonardo da Vinci; de um *A Madona e a criança com São Jorge e os anjos* (1497), de Michelângelo; de um *Salvator Mundi* (1505), de Albrecht Dürer; de uma *Vitória de Samotrácia* (descoberta em 1863), autor desconhecido; de *O retrato póstumo de Ria Munk III* (1918), de Gustav Klimt; de um *Menino vestido de Arlequim* (1925), de Pablo Picasso; para citar alguns exemplos a fim de evocar esse sentimento de “completude” diante do incompleto; o sentimento de “complementaridade” frente ao inacabado; o convite à “imaginação” em vistas do posto, sugerido, provocado... E não é esta uma das fortes características da obras-de-arte? Assim nos afirma Joly:

A opinião mais comum sobre as características de nossa época, já repetida há mais de trinta anos, é que vivemos em uma “civilização da imagem”. No entanto, quanto mais essa constatação se afirma, mais parece pesar ameaçadoramente sobre nossos destinos. Quanto mais vemos imagens, mais corremos o risco de ser enganados e, contudo, só estamos na alvorada de uma geração de imagens virtuais...

De fato, a utilização das imagens se generaliza e, contemplando-as ou fabricando-as, todos os dias acabamos sendo levados a utilizá-las, decifrá-las, interpretá-las. Um dos motivos pelos quais elas podem parecer ameaçadoras é que estamos no centro de um paradoxo curioso: por um lado, lemos as imagens de uma maneira que nos parece totalmente “natural”, que, aparentemente, não exige qualquer aprendizado e, por outro, temos a impressão de estar sofrendo de maneira mais inconsciente do que consciente a ciência de certos iniciados que conseguem nos “manipular”, afogando-nos com imagens em códigos secretos que zombam da nossa ingenuidade. (Joly, 2012, p. 9 - 10)

A autora e teórica continua sua reflexão sobre imagem evocando o mito de Platão como uma das definições mais antigas sobre imagem, o mito de Narciso e o reflexo n’água etc., “imagem, portanto (...) tudo que emprega o mesmo processo de representação” (p. 14). Uma “representação” como uma espécie de deformação, de algo que mantém uma relação com o “real”, mas que resguarda particularidades que lhes são próprias. Em alguns casos, como sombras destorcidas, reflexos disformes... Imagens feias? Imagens “grávidas”? Imagens como uma espécie de “ícone” da tela de um computador, ou seja, a partir da qual, potencialmente, abre-se para um universo mais ampliado de leituras, relações, entrelaçamentos...



Ilustração 30: *Paul vestido de arlequin* Fonte: Pablo Picasso, 1925

No espaço “vazio” habita uma série de possibilidades; no branco do papel, da tela ou de qualquer outro suporte há algo pulsante, algo que sussurra ou que, simplesmente, se cala para ser ouvido. Assim o é, por exemplo, nas gravuras de Poty, como veremos mais adiante.

Há certo mistério diante do inconcluso, do inacabado, daquilo que poderia/poderá vir a ser. De certo modo, o caminho percorrido pelo *flâneur* Poty Lazzarotto nas gravuras produzidas para *Canudos* (1956), agrega um pouco (ou muito) desse sentimento de “inacabado” ou “sugerido” como algo que estimula a imaginação do leitor, que instiga o fruidor para além do que está posto. Algo como um “rascunho”, algo “processual” que, ao mesmo tempo, diz e sugere; mostra e esconde; propõe e instiga, esgota-se e se abre para o infinito.

Esse jogo de revelar x esconder, definir x sugerir, acabar x continuar, fechar-se e abrir-se fica bastante evidente, por exemplo, na gravura 13, com Antônio Conselheiro sendo posto em um grande “vazio” (cheio de silêncios, de introspecções, de sugestões de um plano outro, de um contexto outro não explicitado, mas sugerido), sem indicações de planos que operam num “plano terreno” ou “plano místico”, a falar e indicar para o “nada”; na gravura 29, especialmente nas imagens dos dois anjos, em segundo plano, onde são sugeridos, com poucas linhas, basicamente silhuetas, comparados ao anjo que está em primeiro plano; na gravura 30, com ênfase no esqueleto, à direita de quem vê a imagem, quase que se diluindo ou se insinuando, frente aos demais personagens da cena; na gravura 33, na imagem que fecha a narrativa visual, com uma caveira e seu chapéu de couro imóvel ao crânio, como a indicar sua continuidade no plano terreno e, assim, a permanência da luta; entre outros exemplos, verificados mais adiante nas análises das imagens, para ficarmos nesses poucos exemplos.

Para os observadores mais desatentos ou mesmo imediatistas, talvez, essas imagens poderiam ser consideradas “feias”, “grotescas”, “imperfeitas” ou algo do gênero. Antes, resultado da experiência com que o artista Poty já vinha desenvolvendo em seus trabalhos como ilustrador de mais de cento e cinquenta livros, conforme explicita Fabrício V. Nunes:

(...) Na ilustração literária de Poty, é visível o esforço do artista em criar um estilo adequado e específico para cada autor e cada livro. Não apenas cenas, objetos ou personagens são extraídos diretamente do texto e transfigurados para o suporte visual como também novas significações são criadas por meio da interação entre o verbo e o ícone.

À grande variedade de estilos gráficos correspondem também diferentes aspectos destacados na figuração do texto, que inclui a figuração mais literal de ações ligadas ao enredo, a representação de personagens, a transfiguração visual de pontos de vista narrativos e ainda a figuração gráfica de aspectos simbólicos presentes em romances e contos. No processo de seleção e síntese de episódios e elementos textuais, assim

como em suas escolhas estilísticas, Poty estabelece variadas formas de relação entre o texto e a imagem, que podem ir da colaboração escrita à contraposição criativa, gerando convergência, desvio ou contradição de sentidos, por vezes extrapolando os sentidos presentes no texto, em uma atividade que é de interpretação ativa e de enriquecimento poético da obra literária. (Nunes, 2023, p. 14 - 15, grifos nossos)

A essas “variadas formas de relação entre o texto e a imagem” é que estamos propondo a ideia de “ensaios visuais”. “Ensaaios” na medida em que têm um caráter experimental no que se refere à relação texto e imagem, mas também na esteira de tão encerrar-se como algo pronto, dado; antes, colaborativo do ponto de vista do leitor/fruidor/e(x)spectador; algo próprio do Modernismo brasileiro, como já apontamos antes, e que tão bem será encampado por Poty Lazzarotto em suas produções não só voltadas para as ilustrações de livros, mas também em suas obras públicas, como os sem-número de murais e painéis espalhados por toda cidade de Curitiba, por exemplo.

Sobre o caráter do “feio” ou do “grotesco”, vale aqui retomarmos o importante e rico ensaio do escritor e intelectual francês Victor Hugo, *Do grotesco e do sublime*, quando propõe, entre outras reflexões que

No pensamento dos Modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, essas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. É ele, sempre ele, que ora lança no inferno cristão estas horrendas figuras que evocará o áspero gênio de Dante e de Milton, ora o povoa com estas formas ridículas no meio das quais se divertirá Callot, o Michelangelo burlesco. Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui devolve inesgotáveis paródias da humanidade. São criações de sua fantasia estes Scaramuccias, estes Crispins, estes Arlequins, trejeitadoras silhuetas do homem, tipos completamente desconhecidos da grave Antiguidade, e provenientes, entretanto, da clássica Itália. É ele enfim que, colorindo alternadamente o mesmo drama com a imaginação do Sul e com a imaginação do Norte, faz cabriolar Sganarello ao redor de D. Juan, e rastejar Mifistófeles ao redor de Fausto. (Hugo, 2004, p. 30 - 31)

Fica claro, ao observarmos as ilustrações de Poty Lazzarotto para *Canudos*, que o “feio” e o “grotesco” presentes nelas não estão tão profundamente pendendo para as configurações expressas acima, mas estas nos mostram, ainda que de forma sutil em *Canudos*, parte do que Poty lançará mão para sensibilizar o leitor/fruidor dos escritos euclidianos, ou seja, a tradução de uma carnificina, resultado da mão forte do Estado brasileiro ante aos interesses escusos dos poderosos. O traço expressionista e marcante de Poty nas ilustrações causará essa

constante tensão entre um “mundo equilibrado” e outro em “desequilíbrio”, por assim dizer; no contraponto entre estilos, formas, expressividades etc. das gravuras ora em análise.

Nessa altura, é válida também a reflexão trazida pelo professor emérito de filosofia, da Universidade de São Paulo - USP, Celso Favaretto, por ocasião de uma palestra proferida em 1999, no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, disponível no canal do YouTube, entre outras afirmações, quando diz:

De modo geral há uma concepção de arte muito fixada pela tradição romântica que identifica “obra” como “obra-prima”. (...) E vai mais além: obra-prima é aquela caracterizada por uma categoria muito específica que se chama “beleza”. E, na ideia de “beleza”, estão incluídas outras categorias. Onde há beleza há harmonia, há perfeição, há acabamento, há unicidade... Contudo, quando a gente adentra ao campo moderno e contemporâneo da arte, que é um grande campo de jogo, ele abriga experimentações das mais variadas, das mais diversas. (...) A arte moderna e contemporânea nem bela são; é outra coisa que temos que ver nelas. Na medida em que os padrões tradicionais são mexidos numa obra, ela exige de nós um outro modo de ver. (...) Ela já chama a atenção para que nós sejamos mais produtivos no olhar. (...) Muita obra moderna é um belo horror! Ou seja, a categoria do “feio” passa a ser tão importante quanto a categoria do “belo”. Essas duas categorias não têm mais valor absoluto. (Favaretto, 1999, 01’28” - 9’35”, grifo nosso)

O “feio” e o “grotesco”, o “indesejado” e o “excluído” também exercendo protagonismo na arte, especialmente, da metade do século XX para cá. São, por assim dizer, os guardiões da coragem, símbolos da resiliência e da bravura; contra tudo e contra todos se impõem e se fazem perceber em pessoas, objetos, casas, lugares, vestimentas, na arte etc.

Parece ocorrer o mesmo em *Canudos*, tanto na perspectiva descritivo-textual em Euclides da Cunha quanto na fatura de Poty Lazzarotto em suas ilustrações.

Num primeiro olhar, as ilustrações de Poty para a CCBB poderiam ser classificadas, pelo senso comum, como “feias”, a partir do que viemos apontando até agora, uma vez que tendem ao “inacabado”, ao “inconcluso”, ao “grotesco”, à “variedade de estilos” e aos vários outros critérios estabelecidos pelo cânone clássico acerca do ser “belo”.

Destacamos alguns elementos das ilustrações de Lazzarotto para o texto da CCBB, a fim de ilustrar tal afirmação e, claro, todas entre aspas, uma vez, como observaremos nas análises das imagens mais adiante, a forma e a expressão usadas por Poty Lazzarotto para as ilustrações de *Canudos* são altamente coerentes e adequadas com o que pretendeu trazer em termos de experiências e comunicação visual:

a) **“Paisagens feias”**: semelhante ao texto euclidiano, a vegetação nas ilustrações de Poty Lazzarotto apresenta-se como elemento fundamental para compreensão do texto. Destacamos,

como exemplos, as ilustrações 15, 20 e 32. Na gravura 15, temos um grande maciço vegetal ocupando metade da imagem e circundando o cavaleiro e seu animal, como que a engoli-los. Uma linda metáfora para o papel exercido por ela (a vegetação) tanto no texto de Euclides da Cunha quanto nas ilustrações de Poty Lazzarotto. Na gravura 20, o predomínio da planta na cena é, além de vultoso, incisivo e agudo. O galho de uma árvore seca em primeiro plano atravessa a imagem como uma seta, uma grande lança que, ao mesmo tempo que suporta o homem morto sobre ele, também o “fere” visualmente; há cactos no segundo plano da imagem, como a observar a cena, testemunhas de um triste fim para o miserável que ali jaz moribundo. Já na gravura 32, há uma espécie de fusão entre as imagens que constituem a cena (homens, cactos, árvore seca, fumaça e a igreja em ruínas), cuja prevalência concorre para ênfase na vegetação: a dinâmica sequencial entre homens e cactos é muito similar, tendendo para percepção visual como se tudo fosse cacto; a fumaça que está em segundo plano, bem pode ser árvores em chama ou mesmo arbustos longilíneos; os galhos secos da árvore “brotam” sobre a cabeça de um dos homens como se ambos fosse uma coisa só (um galho seco, de homem seco... vidas secas?);

b) **“Edificações feias”**: as construções em *Canudos*, tanto no texto euclidiano quanto nas imagens produzidas por Poty, são elementos imprescindíveis na compreensão da narrativa. Presentes em 09 das 33 gravuras, elas se impõem, suportam narrativas, descrevem espaços, insinuam, passam quase discretas, entre outras “ações”, exercendo um papel comunicacional distinto e necessário. Destacamos as seguintes imagens, a título de exemplo: a gravura 05, a igreja; como sabemos, ela (ou elas) exerce papel importantíssimo no arraial, basta lembrar que se trata de uma das principais motivações para que Antônio Conselheiro estivesse por *Canudos*, uma vez compor parte de sua promessa ao ser libertado da prisão, como *locus* de devoção de todos. Poty dá destaque para a construção, com traços quase que “grosseiros”; ela está inserida, basicamente, em uma mancha escura, onde é percebida apenas por pequenas áreas claras de luz, em sua fachada principal; a igreja e o cruzeiro diante dela dialogam e são, como pode ser constatado, as principais personagens da cena; mesmo sendo uma igreja externa a *Canudos*, sua representação é icônica; e a gravura 14; na imagem é possível ler a seguinte inscrição, no canto inferior direito: “*Canudos*” (segundo um desenho de Euclides da Cunha), ou seja, “um canto de muitos galos”; as construções, com exceção da representação da igreja, em destroços,

é constituída de figuras geométricas, mormente retângulos e triângulos; algo idílico. Assim Euclides da Cunha descreve as casas de Canudos:

Feitas de pau-a-pique e divididas em três compartimentos minúsculos, as casas eram paródia grosseira da antiga morada romana: um vestibulo exíguo, um átrio servindo ao mesmo tempo de cozinha, sala de jantar e de recepção; e uma alcova lateral, fuma escuríssima mal revelada por uma porta estreita e baixa. Cobertas de camadas espessas de vinte centímetros, de barro, sobre ramos de icó, lembravam as choupanas dos gauleses de César. Traíam a fase transitória entre a caverna primitiva e a casa. Se as edificações em suas modalidades evolutivas objetivam a personalidade humana, o casebre de teto de argila dos jagunços equiparado ao wigwam dos peles-vermelhas sugeriu paralelo deplorável. O mesmo desconforto e, sobretudo, a mesma pobreza repugnante, traduzido de certo modo, mais do que a miséria do homem, a decrepitude da raça. (Cunha, 2022, p. 265 - 266, grifos nossos)

Ilustração 31: Uma casa de Canudos



Fonte: Flávio de Barros, 1897

Como podemos notar, a descrição de Euclides da Cunha em relação às casas (e demais construções do arraial) não é nada agradável; o olhar de Euclides representa o “olhar de fora”, o “olhar do invasor”, diverso, proporcionalmente, ao olhar dos moradores dali, construtores das casas com as próprias mãos, com o auxílio de outros companheiros de luta e de ideologia, numa espécie de metáfora de uma casa outra, para além da matéria.

Sobre a importância da arquitetura popular, destaca Weimer:

Num país como o nosso, em que os índices de distribuição de renda estão entre os mais díspares do mundo, acontece um fenômeno interessante. Por um lado, o desprezo pelas manifestações da arte popular tem muito a ver com o autoritarismo das classes dominantes que, desde longa data, vem se apresentando como exemplo de intolerância e benignidade. (...) Essas elites se apossaram de um cerceamento cultural que impedem que qualquer tipo de questionamento sobre o atrelamento das classes populares aos aparelhos ideológicos venha a ser colocado sob julgamento. Isso explica, a nosso ver, por que as escolas de arquitetura até hoje se ocupam exclusivamente com o ensino dos parâmetros acadêmicos da profissão. Não faz muito tempo que se apregoava até mesmo que a característica básica da arquitetura era a monumentalidade. Esse extremismo vem sendo deixado de lado, mas nem por isso a arquitetura popular tem sido considerada digna de ser abordada nas academias.

(...)

(...) Para os menos avisados, convém lembrar que os princípios da arquitetura moderna foram concebidos sob os escombros da Primeira Guerra Mundial. (Weimer, 2012, p. XLVII - XLIX, grifos nossos)

Se até os dias de hoje as expressões populares, incluindo as relacionadas ao urbanismo e à arquitetura, são objetos de alienação e desprezo nas cidades, pensemos numa comunidade no final do século XIX, na região nordeste do Brasil, que se opunha aos *status quo* vigente à época;

c) **“Vestimentas feias”**: exercem papel fundamental nas ilustrações, ora hierarquizando personagens, a exemplo da gravura 07, em que aparece o líder do grupo, Conselheiro, identificado em primeiro plano, de costas, do quadril para baixo, com sua veste típica, sobre um patamar, como se a conversar com o grupo presente na cena; e na gravura 21, cujos algozes estão todos paramentados, em primeiro plano, e observam um corpo de mulher seminua, coberto apenas por um pano, da panturrilha para baixo, ao que parece, numa preparação para ser espancado; ora distinguindo espaços e planos físicos e místicos/espirituais, como é o caso da gravura 29; na cena, estão presentes quatro personagens, sendo aladas três delas, à semelhança de anjos. Das três, a que está em primeiro plano é mais detalhada visualmente, incluindo suas vestes, que se imiscui com o vento, nuvens e a vegetação. As vestes das outras duas personagens são menos detalhadas, limitando-se, basicamente, a silhuetas. As roupas da quarta personagem

(não alada) lembra a de um velho profeta do antigo testamento bíblico, a exemplo do profeta Elias, cujas vestimentas são deixadas ao seu sucessor (Eliseu), como uma espécie de amuleto, com poderes mágicos; este está sendo conduzido ao céu pelos seres místicos/anjos (ou os estaria conduzindo?). a imagem dá vazão para algumas interpretações; ora imiscuindo-se com as paisagens, como é o caso da gravura 32, na qual pessoas, vestimentas e vegetação apresentam-se como um só maciço. Das 33 gravuras que ilustram o texto, 26 apresentam alguma personagem com suas vestimentas, sendo elas: 02, 03, 04, 05, 07, 08, 09, 10, 13, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32 e 33. Conforme apontado antes, todas elas com alguma função bastante distinta na ilustração, como veremos, pormenorizadamente, no próximo capítulo;

d) **“Pessoas feias”**: o modo como Poty Lazzarotto trata a representação de pessoas nas ilustrações para *Canudos/CCBB* é muito particular. Conforme a cena retratada, o artista optou por um estilo peculiar, dando ênfase para este ou aquele aspecto da imagem, como uma forma de destacar determinados componentes gramaticais visuais e, com isso, chamar a atenção do fruidor/leitor/e(x)spectador para estes. Trataremos desse aspecto (do retrato) de modo mais detalhado no capítulo 4, todavia antecipamos o pendor e prática como retratista que Poty Lazzarotto teve ao longo de sua vida, produzindo retratos diversos para familiares, autoridades, encomendas religiosas de santos, inserção de pessoas simples e trabalhadoras em painéis públicos etc. Desse modo, compreendemos, a presença multiforme e seriada de diferentes tipos de representações da figura humana na referida publicação acaba por constituir-se como um excelente exercício ou amostragem do que, para Poty, foi uma constante em sua produção. É bem verdade que, na maioria das ilustrações, o artista opta por não detalhar as faces das personagens, justamente para criar “tipos sociais”; algumas soluções adotadas, para tanto, é o uso de manchas apenas, no lugar dos rostos, como é o caso das gravuras 04, 17 e 23; silhuetas e manchas para as gravuras 02, 26 e 31; opta por “esconder” as faces nas gravuras 09, 10 e 24; e um maior detalhamento para a personagem central da guerra, como no retrato de Antônio Conselheiro (gravura 01), e em gravuras como a 19 e a 21, conferindo-lhe, assim, um caráter mais universal e indicial;

e) **“Bichos feios”**: Poty Lazzarotto dará tratamento especial à representação dos animais em suas ilustrações para *Canudos*, como cavalos, gados e aves, facilmente observável nas gravuras 02, 04, 05, 11, 15, 16, 17, 26 e 30. Destacamos a gravura 11, onde podemos observar o cadáver

de um bezerro, rodeado por oito urubus, numa cena já presenciada por a maioria de nós em algum momento de nossas vidas, em que sorte e azar são faces diferentes da mesma moeda. Morte e vida, vida e morte, claro e escuro, terra e céu, entre outros paradoxos emergem ao nos confrontarmos com imagens como essa;

f) **“Formas, linhas e cores feias”**: as formas, linhas e cores não são, necessariamente, o que poderíamos chamar de “belo” nas ilustrações de Poty para a edição de *Canudos* (1956); e isso tem um propósito para o experiente ilustrador, responsável pelas ilustrações e capas de mais de 150 textos/livros literários, entre os quais *Moby Dick*, de Herman Melville (1819 – 1891), *Senhora*, de José de Alencar (1829 – 1977), *O Quinze*, de Rachel de Queiroz (1910 – 2003), *João Abade*, de João Felício dos Santos (1911 – 1989), entre outros. É por meio de linhas “apressadas” e “grosseiras”, “borrões” que ocupam espaços generosos em várias de suas ilustrações ou mesmo o uso de pequenos espaços da página que Poty irá reforçar o sentimento de tensão, excitação, pressa, precariedade, dor ou morte a que *Canudos* foi submetido. Afinal, o que há de “belo” numa guerra? Que tipo de ordem ou higiene se pode esperar da parte de quem está com o inimigo à espreita? Dos que estão em constante tensão buscando sobreviver, com o inimigo a seu encalce? O que vemos nas ilustrações de Poty Lazzarotto para *Canudos*, como descreveremos mais adiante, é um alto nível de coerência, tanto do ponto de vista do trabalho a que desenvolveu nas gravuras quanto na relação que mantém com o texto euclidiano e a própria história de *Canudos*; a essa altura (1955/56), muito bem conhecida e depurada por todos nós, brasileiros, incluindo o próprio artista, é claro;

g) **“Vazios feios, ‘sobrando nas páginas’”**: os “vazios” nas imagens são componentes para se prestar atenção também. Em algumas delas, como é o caso das gravuras 13, 27 e 31, fica clara a intenção do artista ao usá-los, seja para dar ênfase sobre algum aspecto da imagem, para estabelecer o diálogo entre texto e imagem, seja para propor um “respiro” ao leitor/fruído/e(x)pectador etc. Em outras ilustrações, podemos pensar que a disposição entre imagem e texto possa ter sido algum “problema” ou “solução” dada a partir da edição da obra, na gráfica, como é o caso das gravuras 07 e 16 que ficam “no limite” do rodapé das imagens e, ainda “mais graves”, nas gravuras 09 e 22, com ênfase para esta última, cujo texto se sobrepõe à imagem, invadindo as fronteiras desta.

Sob “casas feias”, assimétricas e precárias habitavam “sertanejos da resistência”, cujas expedições de “homens civilizados”, bem-vestidos e fortemente armados foram

dizimadas; sob corpos franzinos e desengonçados habitavam almas fortes e destemidas, prontas para quaisquer que fossem os confrontos e inimigos, prevalecendo os ideais cultivados no arraial; num *locus* pouco atraente, esquecido e abandonado pelos governos, monárquico e republicano, ergueu-se uma espécie de “Nova Jerusalém”, uma “Nova Canaã”, a “Terra Prometida” para os pobres, miseráveis e desvalidos. A “Meca dos matutos”, a “Vendeia Sertaneja”, a “Pasárgada” para onde, até hoje, confluem os que buscam o silêncio da paz, da união entre os povos, onde a fraternidade e o bem-coletivo reinam, aonde uma “Canudos etérea” continua a viver a sua luta pela memória e pela história nas vozes dos excluídos.

Num lugar precário, ignorado pelos diferentes regimes governamentais, monárquico e republicano, Canudos funcionava com uma espécie de “cidade-estado”, cuja autonomia foi expressa por meio de regras rígidas, descentralização do poder, com líderes e responsáveis para as diferentes ações cotidianas (religiosas, políticas, financeiras, urbanístico-construtivas etc.) Uma espécie de “Nova Jerusalém”, uma “Nova Meca”, uma “Pasárgada possível” para onde, até hoje, peregrinam matutos e sabidos, analfabetos e estudiosos, gente das mais variadas alcunhas, atraída pela mística de Canudos, de sua gente e de sua história. Assim lembra-nos Victor Hugo:

Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Perguntar-se-á se a razão estreita e relativa do artista deve ter ganho de causa sobre a razão infinita, absoluta, do criador; se cabe ao homem retificar Deus; se uma natureza mutilada será mais bela; se a arte possui o direito de desdobrar, por assim dizer, o homem, a vida, a criação; se cada coisa andarà melhor, quando lhe for tirado o músculo e a mola; se, enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto. É então que, com o olhar fixo nos acontecimentos ao mesmo tempo risíveis e formidáveis, e sob a influência deste espírito de melancolia cristã e de crítica filosófica que notávamos há pouco, a poesia dará um grande passo decisivo, um passo que, semelhante ao abalo de um terremoto, mudará toda a face do mundo intelectual. Ela se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem, entretanto, confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso. (Hugo, 2004, p. 26 - 27, grifos nossos)

O modo como o *flâneur* escritor apreendeu Canudos, portanto, foi determinante para forma, também, como ela foi descrita nos diários e, posteriormente, n’*Os sertões* por Euclides da Cunha. Conhecer a história de Canudos e de sua gente, do modo como ela foi sendo construída, invadida e invisibilizada e, constantemente, revisitada, recriada, revista, reocupada

etc. é parte da mística e da imagem que temos sobre ela, incluindo todas as tecnologias (virtuais e físicas) e possibilidades de visita ao arraial/cidade de hoje em dia.

Parte desse legado, da visão que temos acerca de Canudos, como dissemos, ofertada por meio dos artistas, poetas, escritores, cineastas etc., gente do povo e gente erudita; historiadores, intelectuais, prosadores, brincantes, folcloristas, tão heterogêneos quanto a própria população que compôs Canudos no seu nascedouro, a exemplo de Manuel Pedro das Dores Bombinho⁵ e seu poema, com mais de 5.980 versos, escrito entre 1897 e 1898, a partir do qual deixamos o excerto abaixo:

Siga: diz o Conselheiro a seus amigos/ Não é tempo mais de recuar/ Os macacos? vencerei isso vos digo/ E a todos tratou logo de animar.// Eu preparo para eles certa coisa/ Que vocês por certo gostarão/ É prodígio dos prodígios o meu segredo/ De uma vez acabarei a expedição.// Desejo pois que todos se reúnam/ Falo sim de todos nossos batalhões/ Que sigam em procura de Canudos/ Quero que mostrem os brasões.// Amanhã vencerão ao tal Pequeno/ E depois Trabubu e Macambira/ Vêm acamparem na Favela/ Onde confiança mais lhe inspira. (Villa, 2002, p. 259)

O longo poema, escrito “em pleno calor dos combates” (Villa, 2002, p. 9), é também uma espécie de diário, traduzido em versos, pelo autor, testemunha ocular da Guerra de Canudos. O organizador da obra, historiador e pesquisador Marco Antonio Villa destaca que

O que chama a atenção do leitor não é apenas o esforço poético – afinal, são quase seis mil versos – mas a adoção de uma forma que à época não era a dominante na poesia culta brasileira. (...) *Canudos, história em versos* acaba se transformando em um épico que narra historicamente a saga conselheirista, numa sucessão temporal dos fatos, mais próximo da tradição da nossa literatura colonial, como *O Uruguai* de Basílio da Gama, mas distinguindo-se pelo uso do quarteto, de uma estrutura com rimas evidentes e uma simplicidade formal. (Villa, 2002, p. 9)

Fica claro, com mais esse exemplo de obra e poeta, os desdobramentos possíveis a partir de um clássico como *Os sertões* e um de seus caminhos possíveis, a saber: a poesia.

⁵ Manuel Pedro das Dores Bombinho (por volta de 1860 – 1870, Sergipe). Conforme afirma o professor e pesquisador Marco Antônio Villa, é uma figura incerta, cujas informações são dispersas e imprecisas, “a não ser as informações transcritas por Nertan Macedo em 1969 – obtidas pelo autor através do folclorista Joaquim Góes – e outras encontradas pelo pesquisador José Dionísio Nóbrega. Delegado de Polícia e Música, esteve presente na Guerra de Canudos.

3.6 Canudos: um diário potente

A escrita de diários é uma atividade bastante antiga e traduz-se pela iniciativa pessoal e, claro, com certa assiduidade de registro (daí “diário”) por parte daquele que se propõe a fazê-lo. O período abarcado pelo registro varia de pessoa para pessoa, podendo retratar meses, anos e até décadas de uma vida.

Alguns diários tornaram-se conhecidos no mundo inteiro, como os diários de Vincent Van Gogh (1853 - 1890), os de Virgínia Woolf (1882 - 1941), os de Franz Kafka (1909 - 1912), os de Andy Warhol (1928 -1987) e os de Anne Frank (1929 -1945), entre tantos outros que nos fascinam até o dia de hoje e nos fornecem, além de um retrato e pensamento da época em que cada um deles foi escrito, pistas dos processos de criação desses escritores e artistas, além de dividirem conosco parte de suas angústias, medos, anseios e frustrações tanto nos âmbitos pessoal e social, quanto nos artístico, emocional e psicológico.

Na esteira da chamada “Literatura confessional”, a escrita de diários, cuja característica intrínseca é a prática discursiva centrada no sujeito como objeto do conhecimento, é *locus*, ainda, de fervorosos debates acerca de sua natureza (ou não) estético-literária. Entre os pesquisadores e teóricos sobre o assunto, destacamos o francês Philippe Lejeune⁶ (1938 -) e seus livros abordando o tema *L'autobiographie en France* (1971) e *Le pacte autobiographique* (1975), a partir dos quais irá abarcar os textos autobiográficos, a exemplo dos diários e autobiografias, como manifestações artísticas com base no conceito do “pacto autobiográfico”, segundo o qual fica explícito para o leitor o engajamento do autor na narrativa e, ao mesmo tempo, conservando aspectos ambíguos da realidade e da ficção. O pacto permitiria ao leitor fazer a distinção entre uma narrativa ficcional e um relato de vida, mas também com outros fatores, como o jogo da memória entre o lembrar e o esquecer, proposto por Nietzsche⁷ (1844

⁶ Philippe Lejeune é um professor e ensaísta francês, conhecido como especialista em autobiografia. Ele é autor de inúmeros trabalhos sobre autobiografia e diários pessoais. É cofundador da *Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique*, criada em Paris em 1992. Lejeune tentou estabelecer uma teoria básica que permite aos estudiosos classificar melhor esse gênero popular começando por fornecer uma definição de autobiografia. Assim, a autobiografia é caracterizada pela abordagem dupla da introspecção e da reivindicação de verdade. No entanto, ele admite que existem múltiplos fatores (deficiências de memória, falsidade ou franqueza excessiva, o método narrativo escolhido etc.) que podem restringir o desejo de trazer a própria vida para uma forma legível.

⁷ É conhecido o comentário de Nietzsche quando diz que “tão importante quanto lembrar é esquecer”. Nesse sentido, quando retomamos pela memória algo já vivido no exercício da escrita de autobiografias, por exemplo, é inevitável a recriação dessas memórias, com erros, acertos e lapsos, ou mesmo com superdimensionamento.

- 1900), cuja “importância do esquecer” culminará numa espécie de “ficção” na escrita autobiográfica e biográfica, por exemplo.

Os textos de caráter intimista, como cartas, diários, biografias e autobiografias, por exemplo, têm esse valor subjetivo, voltado para o autoconhecimento a partir da reflexão entre autor e o mundo que o rodeia. Portanto, assim como os demais textos, ficcionais ou não, é o recorte a partir de um olhar, de valores e hierarquias estabelecidos do ponto de vista de quem observa a cena, os acontecimentos, os fatos... E se esse olhar é posto na perspectiva de um plano artístico, podemos dizer, com segurança, tratar-se de literatura, poesia ou algo nessa esteira, conservados os componentes da linguagem artística em questão. Em relação a escrita de diários, propõe-nos Lejeune:

O que é um diário? A palavra nos diz, em primeiro lugar, que é uma escrita cotidiana: *uma série de vestígios datados*. Vamos esquecer por um momento a expressão francesa *journal intime* (diário íntimo). Em alemão, diz apenas: *Tagebuch*. Em inglês: *diary*. Em espanhol e em italiano: *diario*, em português: *diário*. Em francês, especificamos “íntimo” para evitar a confusão com a imprensa cotidiana, problema que não existe em outros lugares. Mas a intimidade só entrou de fato mais tarde da história do diário, não passa de uma modalidade secundária. Assim, se devemos acrescentar algum adjetivo, falemos de *journal personnel* (diário pessoal). Em grego, se dizia *efemérides* (de *hemera*, o dia), em latim, *diarium* (de *dies*, o dia). A palavra *diaire* existia ainda no francês antigo, ela desapareceu no século 16, tendo persistido nas outras línguas românicas e no inglês. Recentemente, tomamos emprestado do inglês a palavra *diariste*, porque nossa língua não tem nenhuma palavra para designar a pessoa que mantém um diário (*journaliste*/jornalista) já tem outro uso, *intimiste* – intimista – é muito restrito); o empréstimo nada mais é, na verdade, do que uma volta à tradição perdida. (...)

Desde o início do século 18, o diário se pôs a serviço da pessoa. (...) Ter um diário tornou-se, para um indivíduo, uma maneira possível de viver, ou de acompanhar um momento da vida. O texto que se confia assim no papel é um vestígio dessa conduta. Qual seria sua utilidade? (Lejeune, 2014, p. 259 - 264, grifos nossos)

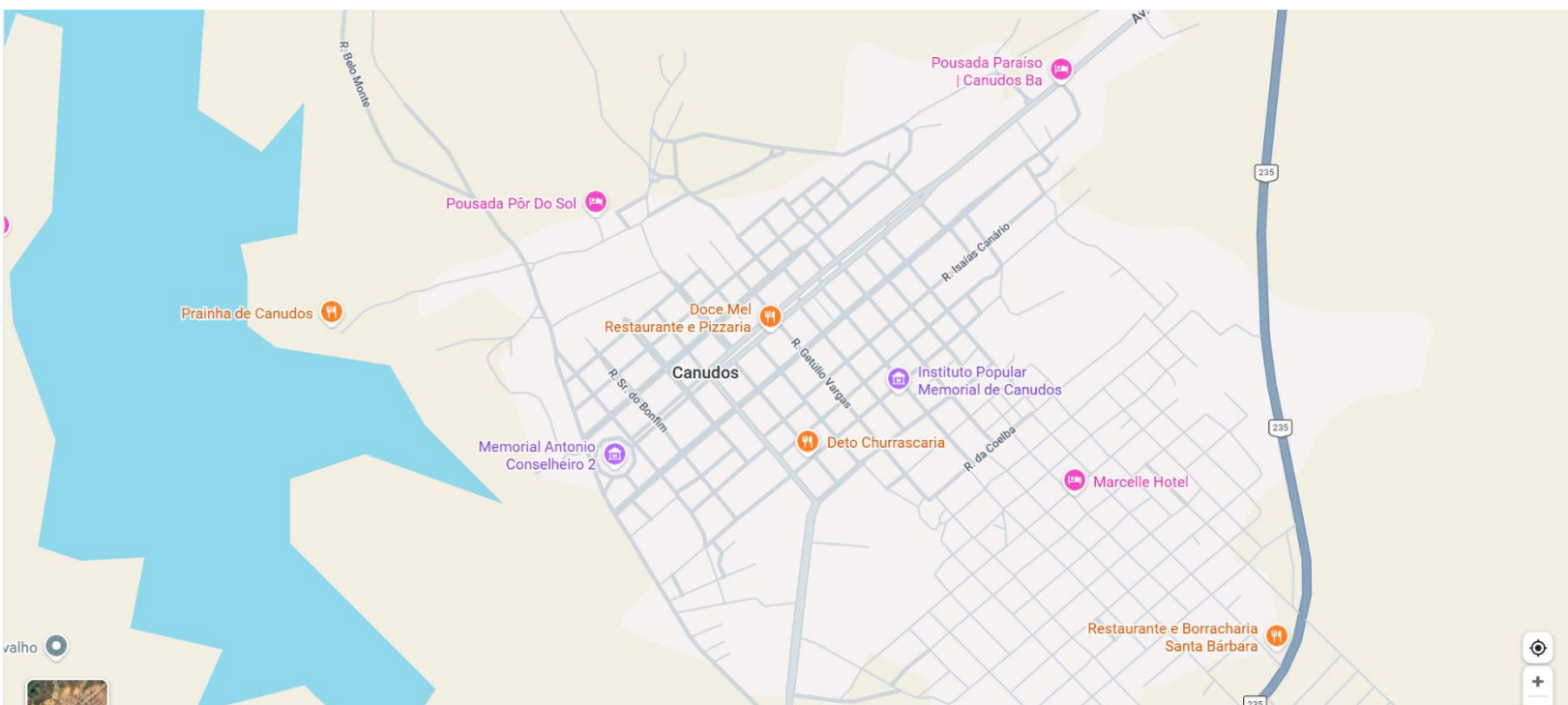
A partir dessa questão, o autor explora uma série de razões para se escrever um diário, assim sendo: para “conservar a memória”, para “sobreviver”, para “desabafar”, para “conhecer-se”, para “deliberar”, para “resistir”, para “pensar” e para “escrever”. Encerrando a explanação de cada uma destas partes com outra questão: “Nossa definição se transformou em discurso de defesa: o diário estaria sendo atacado? Precisaria ser defendido?”, ao que ele mesmo responde: “Sim, existe na França um debate em torno do diário e, de maneira geral, um incômodo diante da escrita autobiográfica.” (Lejeune, 2014, p. 265)

A recolha, portanto, das cenas e imagens, a transposição das partes, bem como a escolha das palavras feitas por Euclides da Cunha para o diário de *Canudos* (1956) contribuirá,

nesse sentido, para a ênfase que querera passar ao leitor, posteriormente, na composição d’*Os sertões*. Conforme afirma Lejeune no fragmento acima, o registro no diário configura-se como “uma maneira possível de viver” e ver o mundo. Não diferente disso, assim também o fará Poty Lazzarotto com as suas ilustrações, incluindo, como veremos nos registros visuais feitos pelo próprio Euclides quando sua presença no arraial de Canudos.

3.7 Canudos: uma cidade inacabada

Ilustração 32: Mapa de Canudos



Fonte: elaborado pelo autor, 2025, a partir do Google Maps

Compreendemos, Canudos se inscreve nesses termos, ou seja, numa “cidade inacabada” ou numa “cidade que não tem fim”, ou ainda, numa “cidade que não se quer acabar”.

A atual Canudos está localizada no chamado “Polígono das Secas” e no Vale do rio Vaza-Barris, ao nordeste da Bahia, possui uma área de 3.565,377 km², com aproximadamente 16 mil habitantes, conforme o censo do IBGE de 2022.

A cidade vive, principalmente, da vocação turística dada a ocorrência do episódio que a tornou conhecida nacionalmente, ou seja, a Guerra de Canudos. Logo, seus principais pontos turísticos e de estudo giram em torno do referido fato, a saber: a) o Parque Estadual de

Canudos, que preserva alguns pontos onde ocorreram as batalhas da Guerra de Canudos, dentre eles o Alto do Mário, o Alto da Favela e a sede da Fazenda Velha - onde morreu o Coronel Moreira César, conhecido como o corta-cabeças, em sua desastrada tentativa de conquistar Canudos; b) o IPMC - Instituto Popular Memorial de Canudos, que preserva o Cruzeiro de Antônio Conselheiro crivado de balas durante a guerra, além de uma coleção de arte popular inspirada na história do Belo Monte e uma pequena biblioteca sobre a Guerra de Canudos e questões camponesas; c) o Memorial Antônio Conselheiro, mantido pela UNEB, que guarda achados arqueológicos da região, além de algumas roupas e máscaras usadas na produção do filme *A Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende; d) a Estação Biológica de Canudos, mantida pela Fundação Biodiversitas; e) o Museu Histórico de Canudos, que guarda artefatos da Guerra de Canudos, entre outros objetos históricos do período. Criado pelo Sr. Manoel Travessa, está localizado no povoado de Canudos Velho, local habitado mais próximo de onde foram os conflitos.

A infraestrutura da cidade, contudo, é bem rudimentar, não agregando, por exemplo, hospitais, hotéis, faculdades e áreas de lazer e cultura que deem conta do básico para que sua população possa usufruir plenamente da cidade, sob os vários aspectos que uma cidade exige. Pesquisadores, artistas e turistas, curiosos por sua história, de seus personagens – sobretudo de Antônio Conselheiro, aproveitam a infraestrutura de cidades vizinhas, como Euclides da Cunha, para se alojarem, especialmente em alguns momentos-chave do ano em que ocorrem celebrações e outros eventos rememorando alguns episódios e/ou personagens da Guerra, em encontros para estudos, entre outros.

As tentativas de apagamento da cidade incluem, além do massacre de 1897, a construção de uma barragem e de um açude propostos por Getúlio Vargas, em 1940, depois que este visitou a cidade, iniciada em 1950. Em decorrência disso, muitos moradores começaram a deixar Canudos, partindo para outras localidades da região, como Bendegó, Uauá, Euclides da Cunha e Feira de Santana.

A velha Canudos está submersa nas águas do açude de Cocorobó. Em épocas de seca, é possível ver as ruínas dela emergirem das águas como se fossem uma fênix sertaneja. O historiador Antonio Fernando de Araújo Sá avalia que

Na caatinga, entre pedras e espinhos, o sertanejo segue reinventando a vida e a memória nos caminhos abertos pelos antigos moradores de Canudos, que

reconstruíram a cidade por volta de 1909, destacando-se a igreja de Santo Antônio como referência fundamental da comunidade sertaneja, ordenando o traçado urbano do diminuto conjunto de casas. (Araújo Sá *apud*: Marinho, 2021, p. 176)

Inúmeros foram os artistas e intelectuais que estiveram em Canudos, realizando seus registros por meio de fotografias, documentários, pinturas, literatura, músicas, *performances* etc., entre os quais, Pierre Verger (1902 - 1996), que em 1946, a convite da revista *O Cruzeiro*, produziu uma série de fotografias em alusão aos 50 anos do conflito, publicadas no referido periódico em 1947, conforme exemplos a seguir.

Ilustração 33: registros de Canudos, BA



Fonte: Pierre Verger, 1946

3.8 Ai, palavra; ai, palavras...

“O homem ao inventar a linguagem, inventou-se!”. Esta afirmação de Octavio Paz (2012) é fundamental para compreendermos, também, outros aspectos de singularidade d’Os sertões, não somente enquanto obra euclidiana, mas como objeto de investigação e ampliação do repertório nacional, incluindo o aspecto linguístico. Ou seja, a vida real do sertanejo e do sertão, com todas as suas peculiaridades, sutilezas, singularidades etc., para além da “descoberta” de um novo lugar e de uma nova gente, com Euclides da Cunha, passamos a

conviver com um léxico diverso daquele a que estavam acostumados a ouvir, das palavras e termos eleitos na comunicação oficial do país, especialmente, em matérias de jornais, principal veículo de comunicação de massa da época. Essa “língua portuguesa escondida” ou “escamoteada” dos brasileiros será apresentada paulatinamente a partir da eclosão do conflito em Canudos e se perdurará após o final dela, especialmente com a publicação d’*Os sertões*, em 1902, haja vista a popularidade que a obra de Euclides terá de imediato.

É certo que parte do vocabulário sertanejo fazia parte dos ouvidos do escritor-viajante/*flâneur* e aos dos demais brasileiros, principalmente, do Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, cidades nas quais estavam fixadas os mais importantes jornais da época e, por óbvio, onde circulavam a maior parte das informações, bochichos e *fakes news* acerca do conflito de Belo Monte e de seus personagens, conforme demonstra Galvão em sua pesquisa de livre-docência na USP, publicada, posteriormente, em livro:

Quando se pensa, então, que o jornal era o mais eficiente veículo de comunicação de massa no Brasil do final do século, que é o período em que se concentra este trabalho, percebe-se o relevo extraordinário que o jornal pode ter nesse contexto. (...) Gondim da Fonseca arrola, de 1808 até o ano prévio àquele em que a Guerra de Canudos se tornou um caso sério, quase dois mil títulos de periódicos para o Rio, então Capital Federal; e o próprio ano da guerra, 1897, viu surgirem mais de 29 naquela cidade. Entre 1811 e 1899 houve cerca de setecentos periódicos no Estado da Bahia. (Galvão, 1994, p. 15)

O jornal era, por assim dizer, a nossa “rede social” naquele período, cumprindo o papel que as chamadas “redes sociais”, guardadas as proporções e peculiaridades de cada mídia, cumprem nos dias atuais no que se refere à circulação de informações, incluindo as *fakes news*, conforme explicita a pesquisadora, em relação, por exemplo, a construção da figura de Antônio Conselheiro, com inverdades das mais diversas, numa tentativa de depreciá-lo e colocar a opinião pública, até mesmo de eruditos, como Euclides da Cunha, contra ele.

Mas é no texto euclidiano, entretanto, que esse “português oculto”, essa língua nacional do “Brasil real”, escondida do e/ou pelo Brasil oficial, ganha *status* de literatura e poesia, com todo o seu potencial linguístico, com sua verve poética, como estamos procurando aqui demonstrar.

Nomes de vegetação, lugares, personagens, objetos e jargões e/ou gírias etc. passarão a fazer parte da fala e da escrita nacionais, a partir do contato de Euclides da Cunha com os pormenores da Guerra de Canudos, especialmente quando da sua presença na quarta

expedição. “Ingredientes” que, posteriormente, ajudarão a compor *Os sertões*. Também não é exagero afirmar que outras obras modelares da chamada “literatura sertaneja”, como *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (1908 - 1967), absorverão parte desses registros e ideias oriundas das pesquisas de Euclides da Cunha para, também, propor um vernáculo fértil.

Na tabela abaixo, buscamos selecionar, a título de exemplos, algumas dessas palavras-chave da obra euclidiana, seu contexto histórico e sua vertente estética/literária/poética.

Quadro 02: O léxico d’*Os sertões*

TABELA COMPARATIVA – LÉXICO D’OS SERTÕES (2022)			
TERMO	CITAÇÃO	CONTEXTO HISTÓRICO	INTERPRETAÇÃO LITERÁRIA
Caatinga	“Ao passo que a caatinga o afoga; abrevia-lhe o olhar; agride-o e estonteia-o” (p. 107)	Bioma do semiárido	Natureza hostil; quase personagem
Mandacaru	“Os mandacarus (<i>cereus jamacaru</i>) atingindo notável altura, raro aparecendo em grupos, assomando isolados acima da vegetação caótica, são novidade atraente, a princípio. Atuam pelo contraste. Aprumam-se tesos, triunfalmente, enquanto por toda a banda a flora se deprime.” (p. 113 - 114)	Planta adaptada à seca	Símbolo de resistência vigilante
Sertanejo	“O sertanejo é, antes de tudo, um forte.” (p. 191)	Homem do interior nordestino.	Síntese da força humana moldada pelo meio
Vaqueiro	“Raça forte e antiga, de caracteres definidos e imutáveis mesmo nas maiores crises — quando a roupa de couro do vaqueiro se faz a armadura flexível do jagunço — oriunda de elementos convergentes de todos os pontos, porém diversa das demais deste país, ela é inegavelmente um expressivo exemplo do quanto importam as reações do meio.” (p. 178)	Economia pastoril	Adaptação física extrema ao ambiente
Seca	“Não conhece os horrores da seca e os combates cruentos com a terra árida e exsicada.” (p. 194)	Fenômeno climático cíclico	Força histórica destrutiva
Jagunço	“Deram, porém, de frente, com os jagunços destemerosos.” (p. 261)	Combatentes de Canudos	Resistência armada e social
Conselheiro	“Antônio Conselheiro” (p. 229)	Liderança messiânica	Figura ambígua (profeta/líder)
Arraial	“o arraial de Canudos” (p. 265)	Povoamento espontâneo	Sociedade alternativa

Retirante	“uma turma de retirantes, batidos dos sóis bravios, fugindo à desolação e à miséria” (p. 371)	Migração forçada	Drama coletivo do sertão
Cerco	“Era um plano compatível com as circunstâncias da luta: estabelecer antes de tudo um cerco a distância” (p. 322)	Estratégia militar	Ideia do destino inevitável

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Também palavras e personagens relacionadas a eventos históricos clássicos, a exemplo de alguns já citados por aqui, como em “Que a nossa Vendeia se embuce num largo manto tenebroso de nuvens...” (p. 13, grifo nosso), “como uma procissão dantesca de duendes...” (p. 18, grifo nosso), “...heroísmo lendário de Leonidas...” (p. 21, grifo nosso), “... os titans bronzeados que chegam do norte...” (p. 27, grifo nosso), “... como um grego antigo nas ruas de Byzancio...” (p. 36, grifo nosso), “... minotauro de dez mil gargantas...” (p.37, grifo nosso), entre outras expressões.

Todo esse movimento de cuidado no registro e no trabalho com a palavra, já em *Canudos* (1956), provocaram, certamente, em Euclides da Cunha o exercício do uso da linguagem de modo estético e poético, como nos trechos:

... as serras arredondando-se em linhas que recordam as voltas suavíssimas das volutas e afogando-se, perdendo-se no espaço, sem transições bruscas numa difusão longínqua de cores em que o verde-glaucos das matas se esvai lentamente no azul puríssimo dos céus...” (p. 12)

Ou em:

O aspecto das ruas comove, porém, às vezes, muitíssimo. Passam soldados que tornam dos sertões, feridos e convalescente trôpegos e alquebrados, fisionomias pálidas e abatidas das quais resumbra uma resignação estoica; - acurvados alguns em bengalas toscas, caminhando outros amparados nas muletas ou pelo braço de companheiros mais robustos... E em todas as frentes e em todos os olhares o reflexo de uma dor indefinida e complexa, em que se presente um misto de agruras físicas e morais – o latejar dolorido das chagas e a ansiedade dolorosa das saudades. A população, vivamente emocionada, rodeia-os de uma simpatia respeitosa e espontânea. (p. 15)

Ou ainda,

A flora é variada e muda continuamente de aspecto – esparsa e rarefeita nos tabuleiros em que se alevantam as árvores pequenas das mangabeiras de folhas delicadas e cajueiros de galhos retorcidos, salpicada pelas flores rubras e caprichosas das bromélias – ela ostenta-se, nos terrenos em que despontam as rochas primitivas, exuberante, em grandes cerrados impenetráveis, sobre os quais oscilam as copas altas dos dendezeiros (*eleasis ghinéensis*). (p. 46)

Só para ficarmos em alguns, dos muitos exemplos presentes no texto euclidiano, tanto em *Canudos* quanto na obra-mor de Euclides da Cunha, *Os sertões*; nesta, em maior extensão na construção da narrativa e com notada ocorrência ao longo da obra, como, por exemplo, na primeira parte do texto, *A Terra*:

A cordilheira eriça-se de contrafortes, e talhados de onde saltam, acachando, em despenhos, para o levante, as nascentes do Paraguaçu, e um dédalo de serranias tortuosas, pouco elevadas mas inúmeras, cruza-se embaralhadamente sobre o largo dos *gerais*, cobrindo-os. Transmuda-se o caráter topográfico, retratando o desapoderado embater dos elementos, que ali reagem há milênios entre montanhas derruídas, e a queda, até então gradativa, dos planaltos, começa a derivar em desnivelamentos consideráveis. Revela-os o São Francisco, no vivo infletir com que torce para o levante, indicando do mesmo passo a transformação geral da região. (Cunha, 2022, p. 74)

Ou na segunda parte, *O Homem*:

Segue a boiada vagorosamente, à cadência daquele canto triste e preguiçoso. Escanchado, desgraciosamente, na sela, o vaqueiro, que a revê unida e acrescida de novas crias, ruma os lucros prováveis: o que toca ao patrão, e o que lhe toca a ele, pelo trato feito. Vai dali mesmo contando as peças destinadas à feira; considera, aqui, um velho boi que ele conhece há dez anos e nunca levou à feira, mercê de uma amizade antiga; (...) E prosseguem, em ordem, lentos, ao toar merencório da cantiga, que parece acalentá-los, embalando-os com o refrão monótono: Ê cou mansão/ Ê cou... é cão... (Cunha, 2022, p. 206)

Ou ainda, n’*A Luta*:

A natureza toda quedava-se imóvel naquele deslumbramento, sob o espasmo da canícula. Os próprios tiros mal quebravam o silêncio: não havia ecos nos ares rarefeitos, irresponsáveis. Os estampidos estalavam, secos, sem ressoarem; e a brutalidade humana rolava surdamente dentro da quietude universal das coisas... (Cunha, 2022, p. 369)

Isso posto, poderíamos afirmar que os diários de *Canudos* funcionariam como uma espécie de “semente” que “germinou”, “cresceu” e constituiu-se no imenso “juazeiro” a que se chamou *Os sertões*. Os fragmentos/anotações da caderneta de campo de Euclides carregam em si esse potencial todo que provocará o escritor nos anos seguintes, incomodando-o o suficiente e incitando-o a dar uma resposta a tantos equívocos que ele mesmo ajudou a propagar em relação ao confronto abarcando Antônio Conselheiro e os conselheiristas, culminando com a publicação d’*Os sertões*, em 1902, sucesso de venda, já nas primeiras edições, republicadas nos anos seguintes, objeto de sua devoção na correção, revisão e reedição até a sua morte.

O sertão e os sertanejos, enfim, eram colocados na pauta das discussões nacionais.

Tanto o texto euclidiano quanto as ilustrações de Poty Lazzarotto, assim poderíamos dizer, é um “belo horror”! Um “belo horror”, coerentemente, relacionados ao episódio abarcado (uma guerra) quanto ao tratamento dado aos aspectos formais, que incidem nos conceituais, nas ilustrações de Poty, como veremos mais adiante, gravuras próximas a “croquis”, sem “preocupação” com padrões acadêmicos (próprios dos contratos da arte moderna, intrínsecos ao fazer do artistas), feito “às pressas”, como se o ilustrador estivesse no campo de guerra, tal qual o escritor e o texto em estudo, observando as cenas produzidas por este, no limiar do tempo, na dinâmica das coisas, na limitação do acesso a materiais e instrumentos para a feitura de sua obra, como um pintor impressionista lutando contra o tempo, diante do cair do dia, das precariedades várias vislumbradas por ele, na tentativa de oferecer do ponto de vista expressivo sensações, emoções, conteúdos, reflexões, imaginações de uma *Canudos*, se não mais “real”, mas a que foi construída ao longo de décadas no imaginário popular; contudo, revisada, em que Conselheiro e conselheiristas ganham *status* diverso a, por exemplo, o deixado por Flávio de Barros e suas fotografias sob encomenda do Estado, onde o líder beato aparece morto, numa imagem degradante e como um troféu dos soldados; ou uma outra, em que homens e mulheres canudenses podem ser vistos aos montes, como numa espécie de “lote humano”, de desvalidos e vencidos, aos moldes de *Operários* (1933), de Tarsila.

Poty, portanto, coloca Conselheiro e conselheiristas/canudenses em seu dia a dia, em suas rotinas e vivendo no lugar escolhido por eles para viver, para cultivar sua fé, generosidade e partilhar dos bens comuns construídos. Se em luta, lutando forte e bravamente contra o inimigo invasor; se morrer, com morte honrosa, sem medo nem vergonha da escolha que fizeram; se para o pó voltar, que seja em Canudos, a terra que os acolheu e que, agora, os receberá para toda a eternidade.

4 Poty Lazzarotto e a Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil

Passamos agora para as discussões acerca da Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil; coleção esta ainda bastante restrita, na mão de colecionadores e instituições privadas, ou seja, a um público muito específico e elitizado. Mesmo os exemplares em bibliotecas públicas, com uma série de exigências e restrições na consulta, em sua maioria, não podendo ser registrada de nenhuma forma e sem a possibilidade de acesso ao formato digital, por exemplo.

O acesso a que tivemos à cópia integral deu-se pela generosidade na partilha de material por pesquisadora de uma universidade pública carioca, o que nos possibilitou a análise da obra integral. Razão porquê optamos em constá-la como anexo nesta tese, ou seja, facilitar o contato entre os componentes das bancas de avaliação e demais públicos interessados neste material e pesquisa.

4.1 Aspectos gerais da Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil

A Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil - CCBB é composta por uma série de 23 livros, produzidos ao longo de 27 anos, sob coordenação-geral de Raymundo Ottoni de Castro Maia (1894 - 1968), importante e influente industrial brasileiro, grande colecionador de artes, membro-fundador da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil - SCCB. Dentre outras instituições, podemos ter acesso à coleção completa CCBB no Museu Chácara do Céu, em Santa Tereza, Rio de Janeiro, antiga residência do empresário.

Nosso acesso aos originais, no entanto, deu-se na capital paulista, na seção de Obras Raras, da Biblioteca Municipal “Mário de Andrade”, depois de muita insistência pessoalmente e por *e-mail*, idas e vindas ao referido equipamento público, sob a tutela de uma das bibliotecárias e somente para fins de consulta *in loco*, sem a possibilidade do registro na íntegra do material, objeto de nossa pesquisa (*Canudos*, 1956).

Sobre a SCBB, destaca a professora e pesquisadora Gisela Monteiro:

Nos anos 40 do século XX, um membro da elite brasileira, Raymundo Ottoni de Castro Maya, funda no Brasil a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (SCBB). A Coleção montada pela Sociedade ao longo de 27 anos, com um livro produzido a cada ano, perfazendo um total de 23 livros, não pode ser considerada ideia original no campo literário – na verdade, segue o modelo da coleção francesa contemporânea *Les Cent Bibliophiles*. A coleção brasileira é composta por publicações de luxo com ilustrações modernistas, concebidas e impressas no Brasil. (Monteiro, 2008, p. 19)

Não há, segundo a pesquisadora, uma padronização em relação à Coleção. Cada uma das obras tem um perfil particular, seja sob o aspecto do *layout* como também nas ilustrações. O que há é “um padrão sutil, elegante, menos automático, que permeia todos: diagramação limpa” (2008), o que faz da Coleção algo bastante singular, somado aos outros componentes gráficos, como pequena tiragem, gravuras únicas e assinadas, com a participação de um seleto grupo de escritores e ilustradores.

Este aspecto de “singularidade” e de “exclusividade” apresenta-se como algo relevante para algumas das afirmações que viemos fazendo até aqui, sobretudo no que se refere à formulação do pensamento de “identidade nacional” evocada com a publicação d’*Os sertões*, em 1902, mas também com a publicação desta Coleção e com as ilustrações de Poty Lazzarotto, uma vez ser o público-alvo desta intelectuais e instituições formadoras de opinião. Nesse sentido, tanto o texto euclidiano quanto o texto lazzarottiano corroboram para com esta imagem acerca dos sertões, dos sertanejos e de personagens-chave como Antônio Conselheiro.

Sob esse aspecto, afirma Monteiro:

... os livros da Coleção dos Cem Bibliófilos podem ser classificados como *livres d’artiste* ou “livros de artista”. Para eles, foram escolhidos ilustradores de “primeiro time”, ao mesmo nível dos autores dos textos que ilustram. Dessa forma, podemos dizer que a Coleção possui dois discursos autônomos e paralelos. Em outras palavras, cada um dos livros ultrapassa em muito a condição de objeto que tem a função a ser lido, ganhando um status de verdadeira obra de arte. (Monteiro, 2008, p. 101, grifos nossos)

“Ilustradores de ‘primeiro time’, ao mesmo nível dos autores dos textos que ilustram”. Nesse “primeiro time” de ilustradores, estão: Cândido Portinari (1903 - 1962), Tomás Santa Rosa Júnior (1909 - 1956), Livio Abramo (1903 - 1992), Clóvis Graciano (1907 – 1988)), Heloísa de Faria, Enrico Bianco (1918 - 2013), Iberê Camargo (1914 - 1994), Darel Valença Lins (1924 - 2017) Cláudio Corrêa e Castro (1928 - 2005), Poty Lazzarotto (1924 - 1998), Hector Carybé (1911 - 1997), Marcello Grassmann (1925 - 2013), Aldemir Martins (1922 - 2006), Maciej Antoni Babinski (1931 -), Di Cavalcanti (1897 - 1976), Djanira Silva (1914 - 1977), Eduardo Sued (1925 -), Cícero Dias (1907 - 2003), Isabel Pons (1912 - 2002) e Mario Cravo (1923 - 2018).

Tendemos a concordar com a afirmação de Monteiro, haja vista a maior parte dos artistas elencados antes, fazer parte do conhecimento da grande massa de brasileiros e,

especialmente, da crítica de arte, sendo que alguns deles com repercussão no exterior, como é o caso de Cândido Portinari, Cícero Dias, Carybé e o próprio Poty.

Entre os 20 ilustradores da CCBB, destacamos a presença de Poty Lazzarotto que, com outros 03 (Cândido Portinari, Darel Lins e Mario Cravo), ilustram, cada um deles, duas obras da referida coleção. Poty, além de *Canudos*, assina as ilustrações de *4 contos*, de Joaquim Maria Machado de Assis, como podemos observar em destaque na tabela abaixo.

Quadro 03: Lista de livros e seus respectivos autores e ilustradores/ras da CCBB

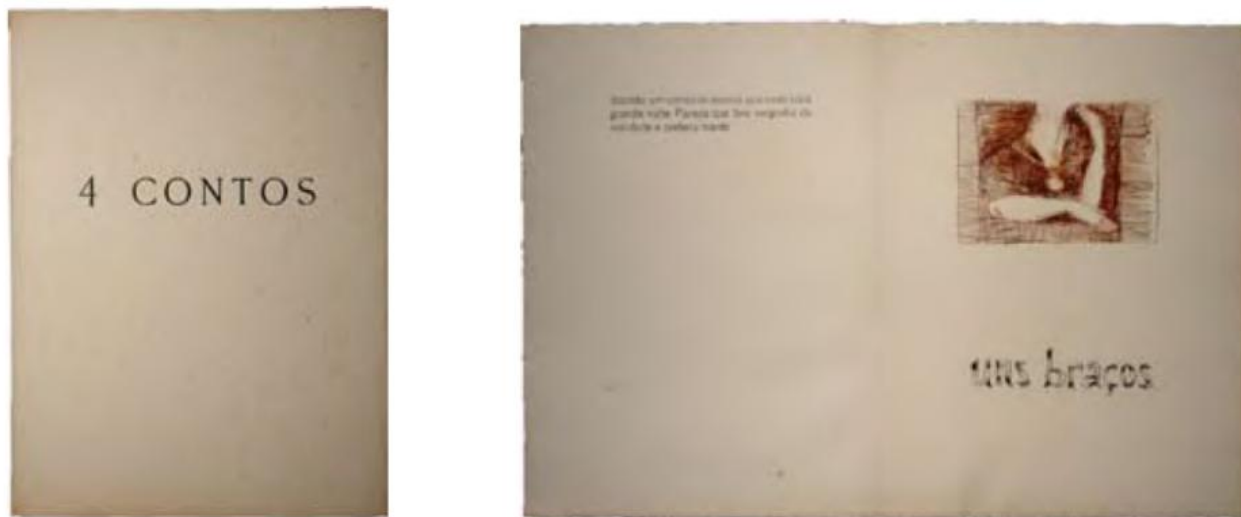
Ed.	Ano	Título	Autor	Artista
01	1943	Memórias póstumas de Braz Cubas	Machado de Assis	Cândido Portinari
02	1945	Espumas flutuantes	Castro Alves	Santa Rosa
03	1948	Pelo Sertão	Affonso Arinos de Mello Franco	Livio Abramo
04	1949	Luzia-Homem	Domingos Olympio	Clóvis Graciano
05	1950	Bugrinha	Afrânio Peixoto	Heloisa de Faria
06	1951	O caçador de esmeraldas	Olavo Bilac	Enrico Bianco
07	1952	O rebelde	Inglez de Souza	Iberê Camargo
08	1954	Memórias de um sargento de milícias	Manuel Antônio de Almeida	Darel Lins
09	1955	Três contos	Lima Barreto	Cláudio Corrêa e Castro
10	1956	Canudos	Euclides da Cunha	Poty Lazzarotto
11	1957	Macunaíma	Mário de Andrade	Hector Carybé
12	1958	Bestiário	Gabriel Soares de Souza	Marcelo Grassmann
13	1959	Menino de Engelho	José Lins do Rego	Cândido Portinari
14	1960	Pasárgada	Manuel Bandeira	Aldemir Martins
15	1961	Poranduba amazonense	Barbosa Rodrigues	Darel Lins
16	1962	Cadernos de João	Aníbal Monteiro Machado	Maciej Babinsky
17	1963	A morte e a morte de Quincas Berro D'água	Jorge Amado	Mario Cravo
18	1964	Campo Geral	Guimarães Rosa	Djanira Silva
19	1965	4 contos	Machado de Assis	Poty Lazzarotto
20	1966	As aparições	Jorge de Lima	Eduardo Sued
21	1967	Ciclo da Moura	Augusto Frederico Schmidt	Cícero Dias
22	1968	Hino Nacional Brasileiro	Osório Duque-Estrada	Isabel Pons
23	1969	O compadre de Ogun	Jorge Amado	Mario Cravo

Fonte: elaborado pelo autor, 2024, a partir de dados de Monteiro, 2008

Sobre as ilustrações de *4 contos*, de Joaquim Maria Machado de Assis, são produzidas 12 delas por Poty, utilizando a mesma técnica usada para as ilustrações de *Canudos* (1956), ou seja, gravuras em ponta-seca e água-forte, na oficina da Gráfica de Artes S.A., na capital carioca, como de praxe, sendo todas as matrizes inutilizadas após a impressão das cópias, num total de 120 exemplares, sobre papel *Vélin d'Arches*, fonte do tipo Grotesca

Reforma Magra, 4 capitulares, uma no início de cada conto, na cor preta, conforme indicado pela pesquisadora.

Ilustração 34: capa e páginas internas do livro *4 contos*



Fonte: Machado de Assis e Poty Lazzarotto, 1965

4.2 As ilustrações de Poty Lazzarotto para *Canudos* (1956), Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil – CCBB como “Ensaio Visuais”

O conjunto de ilustrações que compõe a edição de *Canudos* para a Sociedade do Cem Bibliófilos do Brasil conta com 33 gravuras, produzidas, em sua maioria, a partir da técnica de água-forte e ponta-seca, consistindo numa gravura produzida sobre uma base metálica (ferro, zinco ou cobre), uma técnica ancestral (há registro do uso dela nos primeiros séculos d.C.), decorrente do trabalho de ourivesaria, fortemente utilizada por artistas renascentistas, como forma mais elaborada de imagens, a exemplo das produzidas por Albrecht Dürer (1471 - 1528).

Com surgimento da imprensa, por volta de 1500 d.C., esse tipo de gravura foi ganhando cada vez mais destaque e, conseqüentemente, a inclinação de artistas e trabalhos para os mais variados fins com esta técnica. O mecanismo de impressão exigiu o desenvolvimento de métodos gráficos de alto nível que possibilitassem o preparo mais elaborado das representações impressas. A utilização de metais foi a solução encontrada.

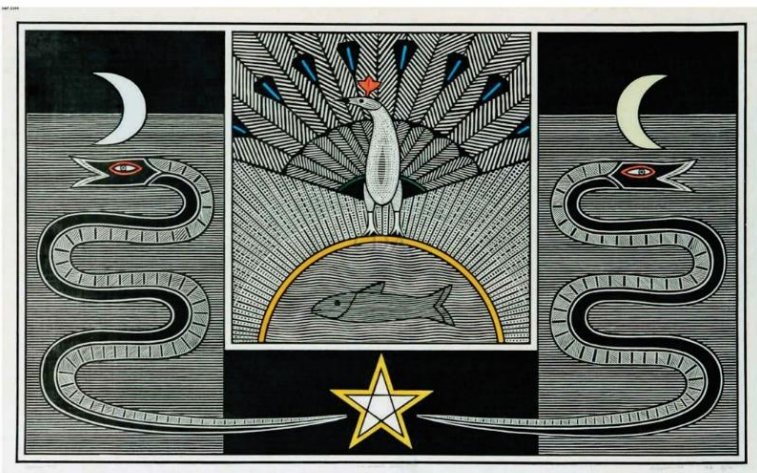
A verdade é que, mesmo com a criação de novas formas de reprodução da imagem, a boa e velha técnica da gravura, em seus mais variados suportes, permaneceu firme,

atravessando tempos e culturas, chegando até os dias atuais com força e vigor, desbancando o ceticismo de críticos em relação a ela.

Em se tratando da cultura sertaneja nordestina, não só perdurou enquanto técnica, como também foi abraçada por eruditos e populares diversos, impondo-se como uma das linguagens mais utilizadas contemporaneamente, a exemplo destes dois renomados artistas nordestinos, a saber: Gilvan Samico (1928 - 2013), um dos preferidos do escritor e imortal Ariano Suassuna (1927 - 2014) e com um viés mais erudito; e José Francisco Borges (1935 - 2024), ou simplesmente J. Borges, como é conhecido artisticamente, com um trabalho mais voltado para uma linguagem de caráter popular, seja do ponto de vista temático quanto formal, em ambos os artistas.

No que se refere à produção de Poty Lazzarotto, conforme podemos observar no que foi dito até agora e, mais adiante, nas análises mais pormenorizadas das ilustrações desenvolvidas por ele para *Canudos*, há uma variedade de estilos, em que cada um deles cumpre um papel nas intenções narrativas do artista. Nesse sentido, podemos afirmar que o conjunto das produções se enquadram, como já dissemos, no que poderíamos chamar de “ensaio visual”, ou seja, o artista lança mão de diferentes discursos/estudos/exercícios para representar “uma mesma narrativa”, a saber: o conflito histórico de Canudos. Entretanto, de modo ficcionalizado/poético.

Ilustração 35: obras de Gilvan Samico e J. Borges



O senhor do dia (1986), de Gilvan Samico



Os boiadeiros (2016), de J. Borges

Fonte: elaborado pelo autor, 2025, a partir das obras dos artistas

Por “ensaio visual” compreendemos a tentativa de discutir um tema/assunto com base em “argumentos diversos”, em que cada imagem constitui um discurso autônomo, mas, e também, mantendo um diálogo com o texto escrito. Com isso, estabelecer um pacto com a multiplicidade de leitores/fruidores/e(x)pectadores dos textos (escrito e visual) em discussão. Uma espécie de “experimentação” de abordagens, repetições e recuperações como, por exemplo, na gravura 14 (quando “recupera” uma ilustração de Euclides da Cunha), ou ainda, na gravura 18, em que estabelece um diálogo direto entre sua ilustração e uma das fotografias mais difundidas de Flávio de Barros (*os 400 jagunços*), numa espécie de *pastiche*; entre outras.

Nesse sentido, do ponto de vista analítico, e partindo dessa premissa, ou seja, da fatura das ilustrações de Poty Lazzarotto como uma espécie de “ensaios visuais”, assim também, encaminharemos nas análises delas, isto é, com uma espécie de “microensaios” que, apesar da independência de cada um deles, há também esse estado de diálogo, cujo fio condutor serão os elementos historiográficos, somados aos seus elementos poéticos.

Sob esse aspecto ensaístico aqui proposto, é importante lembrar que *Canudos* (os diários de Euclides da Cunha em sua missão de guerra) serviu como uma espécie de “estudo”, “esboço”, ou “ensaio” que culminou na publicação d’*Os sertões*, a obra que o consagrou como escritor já em vida, corroborando, inclusive, para seu ingresso na Academia Brasileira de Letras. Portanto, compreendemos, e não é exagero afirmar, que as ilustrações de Poty para o referido diário coadunam muito bem com essa ideia de “exercício”, tão bem discutido e defendido por João Cabral de Melo Neto no já citado ensaio *Poesia e Composição*, presente no livro organizado por Mendonça Teles, a partir do qual destacamos o seguinte trecho:

O trabalho se converte em exercício, isto é, numa atividade que vale por si, independentemente de seus resultados. A obra perde em importância. Passa a ser pretexto do trabalho. Todos os meios são utilizados para que este se faça mais demorado e difícil, todas as barreiras formais o artista procura se impor, a fim de ter mais e mais resistências a vencer. (...) Seria a morte da comunicação, e nela esse tipo de poesia iria se encontrar com a outra incomunicação, a do balbucio, que, por outros caminhos, estão também buscando os poetas do inefável e da escrita automática. (Melo Neto *abud* Teles, 2005, p. 393, grifo nosso)

Uma “incomunicação do balbucio”. Talvez seja essa a ideia de Poty ao propor sua narrativa visual em *Canudos*: uma comunicação simples (mas não simplista), a partir de uma técnica simples/de massa, com imagens diretas, monocromáticas e tudo o mais que veremos mais adiante. Uma comunicação na contramão do que poderíamos esperar de imagens de guerra

e, ao mesmo tempo, expressivas, diretas, cirúrgicas... Capazes de nos emocionar, de provocar nossos sentidos, de criar uma ambiência de introspecção, de reflexão.

Num só tempo nos informa – a partir de fatos, cenas, personagens, locais, ações etc., e nos conduz ao etéreo, ao fantasioso – mediante episódios, leituras particulares, enredos “inverossímeis” etc. O experiente artista curitibano, com muitos livros ilustrados, dos mais interessantes e importantes textos e autores, reúne em *Canudos* (1956) todo esse percurso artístico para nos brindar com uma das narrativas mais importantes da história nacional, revisando o episódio, com ênfases outras diversas das costumeiras, privilegiando atores de nossa história, antes relegados ou preteridos, como Antônio Conselheiro, por exemplo.

Passemos, pois, para as análises das gravuras presentes em *Canudos*, a partir das quais faremos algumas considerações, mitigando-as, eventualmente, com excertos de *Canudos* e dos *Os sertões* na tentativa de explicitar esse fazer poético, de um e de outro (Euclides e Poty), como algo pensado e executado no conjunto de suas produções e tendo a poesia como uma espécie de “linha de costura”, nessa tessitura diária, cujo construto final, “luz balão” se enleva em si num “toldo aéreo”, no dizer de JCMN.



Ilustração 36: reprodução da gravura 01 Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 04: informações técnicas sobre a gravura 01

Informações técnicas sobre a gravura 01; p. 05	
A ilustração aparece sozinha na página, de modo centralizado, sem nenhuma informação escrita.	
Não está inscrita, propriamente na narrativa escrita do texto, funcionando como uma espécie de “guardião do texto” ou a figura do barqueiro, no teatro de Gil Vicente.	
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	43 x 33 cm (formato A3, aproximadamente)

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Uma cabeça. A gravura de abertura dos diários de Euclides da Cunha é justamente a da figura central na Guerra de Canudos, Antônio Conselheiro. Sob o olhar sereno, firme e para o “vazio” do beato é que se desenrolarão todos os relatos da viagem e da Guerra, como que sob o olhar de Conselheiro tudo transcorresse; uma espécie de “deus” que tudo vê e cujas ações não fogem ao seu olhar. Como Ares, o deus da guerra, observa a tudo e a todos com seu olhar arguto.

Poty a coloca ocupando praticamente toda página. O que resta é a borda clara que emoldura o rosto da personagem, em contraste com as linhas e manchas que a compõem. As linhas, ora mais delicadas e sutis, ora mais marcantes e profundas, tanto conferem delicadeza em seus longos cabelos e barba quanto tornam a personagem mais “grosseira” visualmente, como podemos observar o trabalho feito nas sobrancelhas e no contorno da barba.

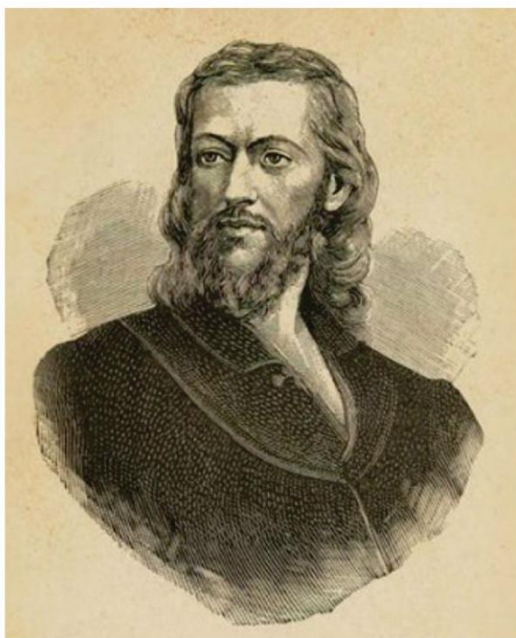
As machas – presentes especialmente na maior parte da barba de Conselheiro, assim como nos olhos, pômulos e nariz, sugerem quase que um “acidente” na produção da gravura, como se o artista tivesse se descuidado e derrubado o tinteiro por sobre o papel. Ao contrário disso, o que vemos é um desenho altamente rebuscado e intencional, dialogando diretamente com as características intrínsecas ao diário, sobretudo a um diário de guerra, cuja elaboração é feita num sentido de urgência, pressa e, daí, sem muito tempo para correção de detalhes, uso de cores, demora na execução de pormenores visuais. Nesses termos, não somente esta, mas, podemos dizer, a totalidade das gravuras desenvolvidas para Canudos dar-se-á na mesma esteira.

Em destaque no centro da página, Poty Lazzarotto desenvolve, a partir do encontro de muitas linhas que se entrecruzam, a trama da cabeça de Conselheiro, à semelhança de outros tantos personagens históricos e/ou místicos/mistificados conhecidos, como Tiradentes e Jesus Cristo, junta-se a eles na sacro-santa-imagem carimbada na memória de povos de diferentes culturas, tempos e geografias.

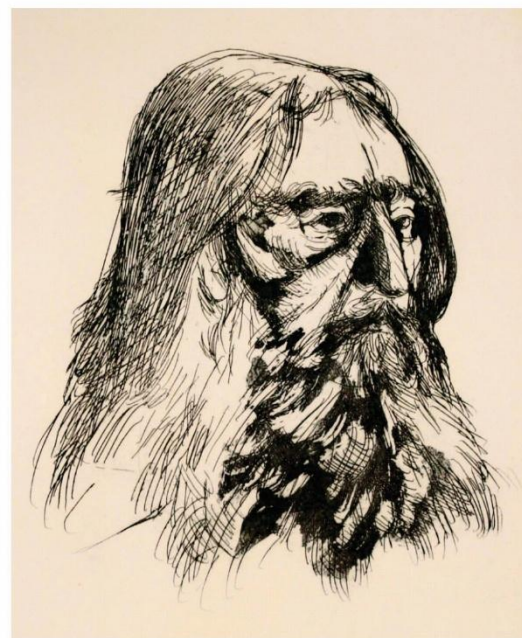
Ilustração 37: Conselheiro e Tiradentes à semelhança de Jesus Cristo



“Ecce homo”, Carlo Dolci



“Tiradentes”, reprodução



“Conselheiro”, Poty Lazzarotto

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Não é, porém, um trabalho a que poderíamos denominar “acadêmico”, com todo rigor de detalhamentos necessários para tal juízo. Antes, como dito, algo despojado, feito meio que “às pressas”, próprio de quem não tem “muito tempo” de execução, dialogando diretamente com o texto euclidiano, haja vista relatar o percurso para uma guerra. Como veremos nas ilustrações que se seguem, e no conjunto delas, algo totalmente coerente com o tema e texto ilustrado. Mas, e para além disso, condizente com a “poética do feio”, do “grotesco”, do “mal-ajambrado”, do “inacabado” a que estamos lançando mão ao longo deste texto.

A imagem não está inscrita propriamente na narrativa. Ela se insere entre as páginas com as informações técnicas/pré-textuais (folha de rosto, número do exemplar e instituição a que se destina etc.) e a narrativa em si.

O retrato de Antônio Conselheiro aparece imponente, em destaque no centro da página, olhando para o vazio, como a contemplar algo muito importante ou a refletir acerca de algo também relevante que irá acontecer ou que já ocorreu. Uma imagem atemporal, refletindo presente, passado e futuro, como que se a reivindicar permanência, tal qual, como sabemos, a

própria Canudos que, até hoje, se reinventa e permanece em nossa memória como uma cidade múltipla e mística.

Uma cabeça solta? Uma cabeça avulsa? Uma cabeça “dilacerada” do corpo? Um prenúncio ou mau agouro do que virá mais tarde na narrativa? Ou a “cabeça-prêmio” com que os soldados irão desfilar após o massacre? E, ainda, uma espécie de “remição” ou “ressignificação” de uma cabeça que, antes, foi vilipendiada em praça pública como troféu? São muitas as possibilidades de leitura e, em todas elas, a figura central do texto insiste em permanecer na pupila do leitor.

Nas três vezes em que Poty representa o líder canudense (a cabeça, gravura 01; os pés – e a figura do beato estilizada numa flâmula, gravura 07; e Conselheiro de corpo inteiro, gravura 13), em nenhuma delas o líder canudense é representado em situação vexosa, degradante ou coisa que o valha como, por exemplo, em grande parte das edições d’*Os sertões* em que a fotografia de Flávio de Barros expõe seu corpo, numa espécie de exumação e vilipendiar incessantes. (Ver *Os sertões*; organização de Walnice Nogueira Galvão, 2019, p. 606 - 607, a título de referência da imagem).

Antes, Antônio Conselheiro é representado por Poty Lazzarotto como um intelectual (gravura 01), um líder em meio ao seu povo (gravura 07) e um profeta, pregador como “uma voz que clama no deserto”, aos moldes do evangelista bíblico, João Batista, ou algo semelhante, como podemos observar na gravura 13. Vale lembrar que a referida edição de *Canudos* foi produzida e publicada para um seletto grupo de leitores e instituições, de reconhecida plêiade nacional; e isso faz toda diferença, considerando a imagem que Poty pretende perpetuar, por meio de sua arte, a essa figura emblemática da história de Canudos.

Diferentemente do que ocorre em muitas das edições d’*Os sertões*, ou mesmo de livros de história, o artista trabalha com a memória do líder canudense de modo a valorizá-lo, colocando-o, no caso de *Canudos*, sempre numa posição honrosa e de liderança, divergindo da imagem fúnebre e derrotada perpetuada pelas fotografias de Flávio de Barros. O que de fato, sob o aspecto da memória, especialmente dos canudenses e seus descendentes, é o que prevalece, ou seja, um líder dedicado e que deu a sua vida por uma causa, que seja de uma sociedade mais justa, em que todos os trabalhadores e trabalhadoras, irmanados pela luta e pela sobrevivência, até os dias atuais, prevalece.

Isso tudo posto e proposto a partir de um material sofisticado, encomendado e endereçado para um público/sociedade – ao menos do ponto de vista da vivência, longe dessas questões, ou seja, do apartamento social, do esquecimento do Estado em suas vidas, das muitas precariedades ligadas à fome, à moradia, a equipamentos e infraestrutura sociais básicos para sobrevivência. Mas, sim, e entretanto, como a arte o é, um forte instrumento sensibilizador, provocador e modificador de pensamentos.

Por mais que autor nem sempre corresponda a personagem, Poty Lazzarotto bem sabe como essas precariedades da vida marcam a todas as pessoas que por elas passam, uma vez ele próprio tê-las vivido; talvez não na dimensão dos canudenses, é verdade, mas como filho pobre de imigrantes no Brasil, tendo que buscar formas de manter-se vivos, como é o caso da família Lazzarotto. E isso, sem dúvida nenhuma, foi determinante por escolhas artísticas encampadas por Poty, um artista que se fez, também, a partir de muitas precariedades da vida, oriundo da periferia, da pobreza e da benevolência de outrem.

Ilustração 38: reprodução da gravura 02



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 05: informações técnicas sobre a gravura 02

Informações técnicas sobre a gravura 02; p. 11	
Aparece na parte superior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Não há.
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	“Depois de quatro longos dias de verdadeira tortura subo, pela última vez, à tolda do vapor na estrada bellíssima e arrebatadora da Bahia.” (Cunha, 1956, p. 11)
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	22 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Um sertanejo. Uma figura imponente de um cavalo e seu cavaleiro. Ambos de perfil, parados, aparentemente de sentinela. O rosto do cavaleiro é composto basicamente de uma mancha escura. Não é possível identificar-lhe feições particulares (tipos de olhos, lábios, se há ou não alguma cicatriz ou sinais que o determinem como único). Com os paramentos típicos do sertanejo, ou seja, chapéu de couro, gibões e perneira.

Em diálogo com a gravura 01, agora é o sertanejo que observa o “vazio”, considerando que não há nenhum outro elemento visual de referência, inserindo a personagem num ambiente. Ele e o seu cavalo estão preparados, com as vestes de luta cotidiana, pronto para as benesses e agruras do dia. Calmo, sereno e preparado, a exemplo de outras gravuras, como veremos adiante, Lazzarotto opta por colocar o sertanejo – o canudense/conselheirista, numa condição de prestígio, diferindo, nesse caso, no modo como Euclides apresenta o “jagunço” na maior parte do texto, tanto em *Canudos* como n’*Os sertões*. Mesmo nas cenas de confronto e morte, como nas gravuras 04, 19, 22, 25, 28 e 33, por exemplo, há um viés de espetacularização, teatralidade, o que confere às cenas um certo tom de heroísmo, fidalguia, ou coisa assim.

Apesar da alta carga descritiva de cenários, formas, cores, sons e sensações descritas por Euclides da Cunha na primeira página do diário, fazendo um relato bastante pormenorizado da partida do navio que os levaria até o local da Guerra, Poty Lazzarotto opta por uma figura de um cavaleiro solene sobre seu cavalo, ambos representados de perfil, no alto da página, com suas identidades (faces) cobertas por manchas pretas, constituindo-se, basicamente, em uma silhueta.

Sobre isso, destaca Nunes:

Na imagem criada por Poty, logo antes da primeira das cartas que compõem *Canudos*, percebe-se, em primeiro lugar, como o artista não está dialogando com o texto de *Canudos*, mas sim com o texto de *Os sertões*, de que faz parte o trecho intitulado “O Homem”. A gravura denota uma leitura e uma interpretação específica da descrição e da análise da “raça sertaneja”, em que as teorias racialistas não estão presentes ou não se fazem sentir de maneira decisiva. (Nunes, 2023, p. 116, grifo nosso)

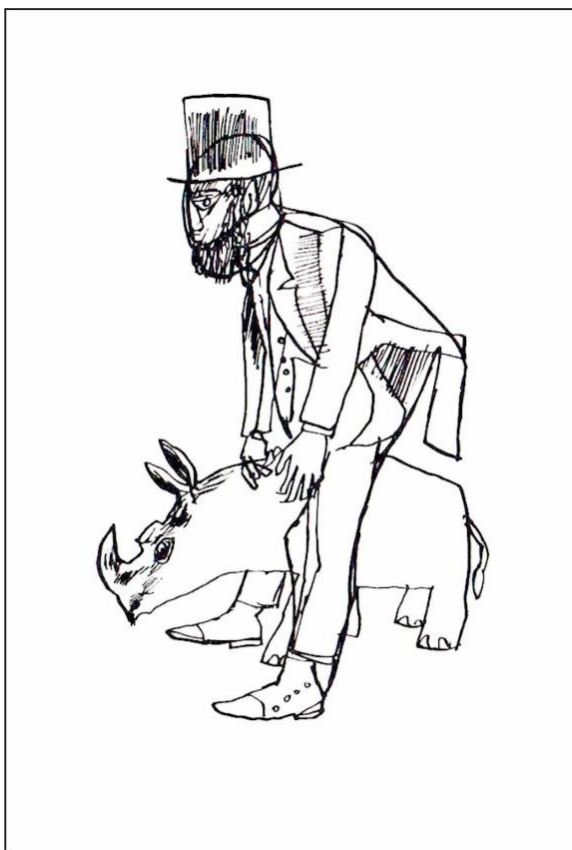
Essa “leitura” e “interpretação específica” não se constitui como exceção em *Canudos*; como uma espécie de “licença poética”, Lazzarotto lançará mão de solução semelhantes em outras obras ilustradas, como é o caso de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, em que o hipopótamo presente nos delírios do protagonista é substituído por um rinoceronte.

O cavalo está representado pela metade, o homem também não está completo; não há um cenário no entorno de ambos que possa identificar o ambiente em que estão; as áreas claras que aparecem na imagem estão presentes na figura de modo aleatório, sem uma fonte de luz específica, mas que atinge homem e seu animal por diferentes ângulos.

Poty, entretanto, faz uma livre interpretação do texto euclidiano, conferindo-lhe uma visão própria, tanto no que se refere às cenas e personagens, como no trato dramático-narrativo, uma vez parecer propor uma narrativa paralela, que se assemelha com o trecho correspondente em *Canudos/Os sertões*, mas que também pode ser lido/visto de modo independente, assegurando as muitas possibilidades de interpretação da narrativa/cena proposta. Desse modo, confere ainda mais o caráter ensaístico mencionado antes, como também a natureza poética intrínseca aos dois textos (escrito e visual).

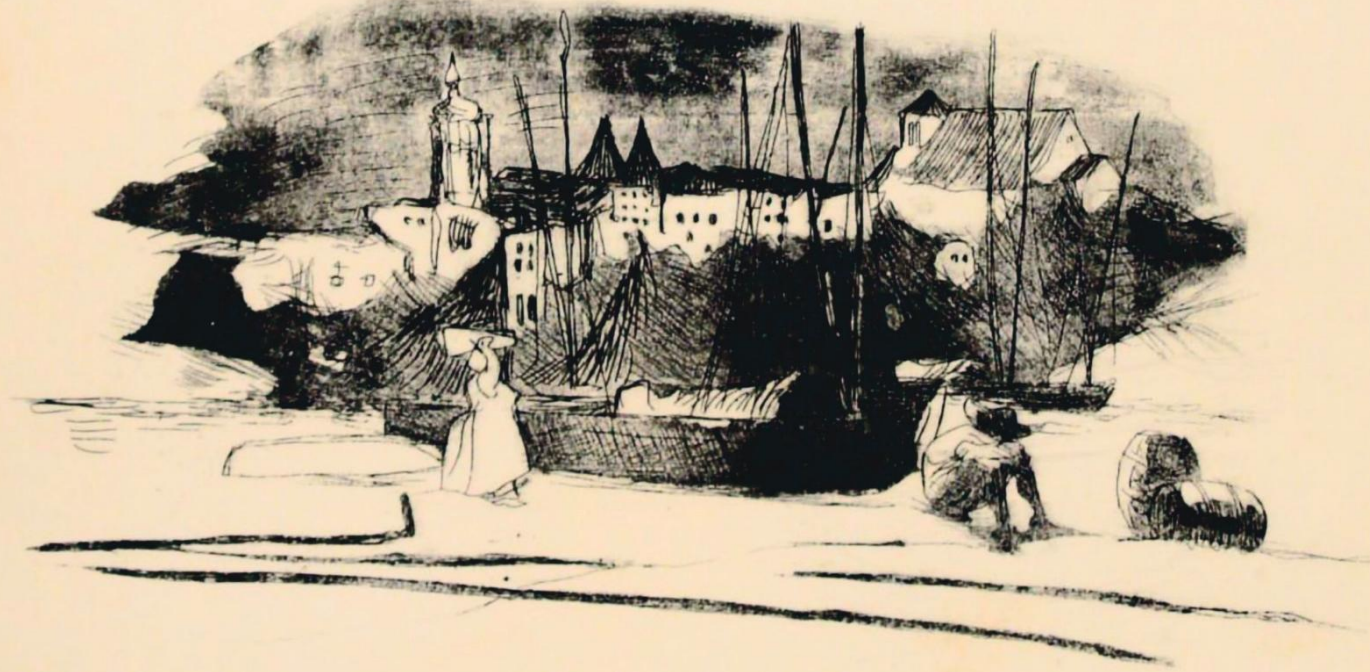
É o caso da ilustração a seguir, feita por Poty para o livro de Machado onde ele substitui a figura do hipopótamo no texto machadiano por um rinoceronte.

Ilustração 39: gravura para *Memórias póstumas de Brás Cubas*



Fonte: Poty Lazzarotto, 1970

Ilustração 40: reprodução da gravura 03



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 06: informações técnicas sobre a gravura 03

Informações técnicas sobre a gravura 03; p. 14	
Aparece na parte inferior da página, ocupando, aproximadamente, 1/3 dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	“O forte de S. Pedro, onde aquartelou o batalhão paulista, tem, ainda, sulcando-lhe em todos os sentidos os largos muros, as grossas raízes de arvores recentemente cortadas e aparece, denegrido pelo tempo, ladeando a rua que vae ao Campo Grande, como um retardatario sinistro despertando do somno secular pela vibração altíssima dos clarins de guerra que lhe animam a esta hora o seio enorme.” (Cunha, 1956, p. 14)
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	Não há.
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	17,5 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Salvador, Bahia. A capital baiana esteve no epicentro ao longo do conflito em Canudos. Os olhos do país, sobretudo os daqueles envolvidos diretamente no confronto - forças armadas de diferentes estados brasileiros, militares do exército nacional, intelectuais e

artistas das mais variadas linguagens, jornais das mais diferentes vertentes etc., dedicaram muita energia no sentido de tentar compreender e atuar, contra e a favor, do movimento revolucionário de Canudos.

Poty dedicou para a edição de *Canudos* (1956) duas gravuras retratando Salvador, a saber: gravura 03, com uma panorâmica cheia de detalhes, com barcos e cais, baiana e baiano em seus cotidianos; e a gravura 05, em que o largo da Sé, com sua igreja em destaque e um crucifixo em primeiro plano reiteram a tônica religiosa da narrativa, antes mesmo de apresentar o arraial de Canudos.

A gravura 03 (imagem a seguir) é composta, no primeiro plano, de duas pessoas, uma mulher e um homem. Pela forma como estão vestidos e a ação que imprimem na cena, denotam ser habitantes locais. A mulher, uma baiana com roupas típicas, está com algo sobre a cabeça, que sugere ser uma trouxa de roupa ou um tabuleiro, onde são vendidos quitutes e outras guloseimas. O homem, está sentado ao chão, com os braços apoiados em seus joelhos, como que a descansar de sua labuta, defronte a dois barris.

Ao fundo, logo imediatamente a eles, é possível observar algumas embarcações ancoradas na praia, como se estivessem deixadas ali há pouco tempo. Mais ao fundo da paisagem, uma série de construções, alternando-se entre sobrados, casarões e torres de igrejas. A cidade flui normalmente, dentro de uma calma só. Não há nada que atrapalhe a rotina da cidade e de seus moradores.

Talvez, Poty quisesse retratar a capital baiana longe dos holofotes da mídia e dos governantes e poderosos da época, fora do contexto de guerra, como se tanto Salvador quanto Canudos fossem essa Bahia da vida cotidiana, da calma, das rotinas necessárias e inevitáveis para soteropolitanos e canudenses, na “vida besta”, como descrita pelo poeta mineiro.

É o cotidiano que interessa ao cronista visual, como que a reclamar (ou propor) ao fruidor/leitor/e(x)spectador a “vida normal” que o baiano comum tinha antes do grande conflito ser deflagrado e a vida, especialmente do canudense, sendo transformada em desgraça.

Ilustração 41: reprodução da gravura 04



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 07: informações técnicas sobre a gravura 04

Informações técnicas sobre a gravura 04; p. 18	
Aparece na parte inferior da página, ocupando, aproximadamente, 1/3 dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	“Uns trazem ao peito, suspensos em tipoias grosseiras, os braços partidos ou desarticulados: arrastam ouros penosamente as pernas inchadas enleadas em tiras...” (Cunha, 1956, p. 18)
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	Não há.
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	17 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Vaqueiros. Esta é uma das poucas cenas de dinamismo retratadas por Poty em *Canudos*. Talvez, a outra com igual movimentação seja a de número 09, como veremos adiante, em que é mostrado “o outro lado” da guerra, ou seja, o lado dos soldados da recém-criada República. Mas, diferentemente da cena retratada “do outro lado” da guerra, o que vemos aqui

é o cotidiano dos canudenses, com seus trajes característicos, numa cena também característica de três vaqueiros, em trote, traquejando gado, por entre pedras e xique-xiques.

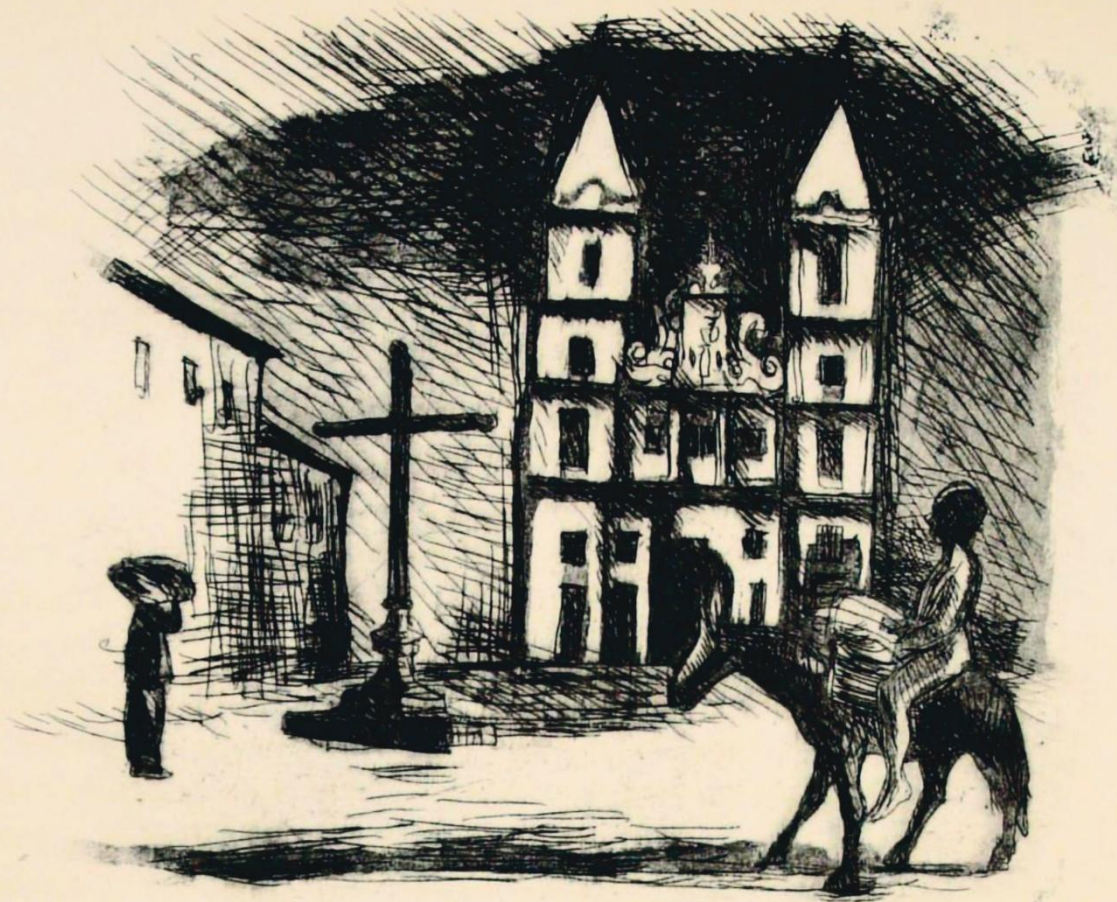
A dinâmica da imagem é reforçada com os contrastes de claro e escuro, preto e branco desenvolvidos por Poty nas imagens, como também pelos ângulos obtusos na conformação dos corpos dos homens e seus animais, numa espécie de amálgama, projetando-os visualmente como uma massa visual única, fazendo com que o leitor/fruidor/e(x)spectador devota maior atenção à imagem a fim de apreendê-la por completo. Somem-se a isso, ainda, as hachuras presentes em praticamente toda cena, tanto nas personagens (homens e bichos) quanto compondo o fundo e base da imagem, reforçando os aspectos de dramaticidade.

Um quase-balé sertanejo, cuja sinfonia se dá pelos atritos das patas dos animais em contato com o chão, as pedras e a vegetação presentes; também os gritos ecoados pelos sertanejos, misturados aos relinchos e mugidos fazem com que toda a cena da imagem tenha esse aspecto dinâmico e plurissensorial.

É a humanidade do sertanejo descrita por Euclides da Cunha em seus textos e tão bem celebrada por Poty Lazzarotto nas ilustrações produzidas para *Canudos*. O artista visual, nesse caso, preferiu conferir a esse trecho da narrativa a ênfase sobre os aspectos do cotidiano, de humanidade e de uma vida que transcorria naturalmente no arraial de Canudos antes da chegada das tropas governamentistas e, por contraste, com veremos mais adiante, uma outra ênfase nos invasores daquelas terras, ora antes desprezadas, invisibilizadas, quase inexistentes.

A imagem reúne as três grandes partes estabelecidas por Euclides da Cunha *n'Os sertões* (a terra, o homem e a luta), ainda que esta luta não seja, necessariamente, a do confronto, mas uma luta diária pela sobrevivência a que todo sertanejo, mesmo nos dias atuais, tem que enfrentar, tanto do ponto de vista material e físico (vestes, casas, igrejas, alimentação etc.) quanto do ponto de vista imaterial e místico (ideologias, preconceitos, olhares, fé etc.).

Ilustração 42: reprodução da gravura 05



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 08: informações técnicas sobre a gravura 05

Informações técnicas sobre a gravura 05; p. 19	
Aparece na parte superior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Não há.
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	“... ensanguentadas e os pés disformes de quasi todos salpicados de placas circulares dilacerantes do sertão. Ladeado e amparado por dois homens robustos, passa um bello typo de caboclo do norte. (...)” (Cunha, 1956, p. 19)
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	19,5 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Fé. É quase impossível falar de Canudos e não se referir aos aspectos de religiosidade e fé, sobretudo na esteira da fé cristã católica, assim como falar da Bahia (e do

Brasil como um todo) de finais do século XIX e não mencionar as muitas influências do cristianismo e a conformação do povo brasileiro.

A Salvador que outrora havia sido a capital federal brasileira, ainda guardava, quando do confronto em Canudos, o mérito das importantes instituições brasileiras, tanto governamentais quanto religiosas. É também em Salvador a fonte das primeiras e mais importantes notícias do efervescente conflito entre as tropas governamentais e os conselheiristas, o epicentro onde as muitas forças de guerra e de comunicação de guerra estão alocadas etc. A escolha por parte de Poty Lazzarotto para dar ênfase a essa reverenciada cidade não é à toa, como indicado anteriormente (gravura 03).

Contudo, diferentemente da primeira imagem de Salvador, em que o artista dá ênfase para a vida cotidiana e para o cidadão comum, neste a personagem principal é a “igreja”. Tudo o mais na cena está subordinado a ela (igreja). Todas as ações, todos os olhares estão voltados para a grande igreja no centro da cena, tanto de gente quanto de bicho. A ênfase também é dada por meio dos elementos visuais como cor, texturas e formas, observável na mancha escura sobre a cena, envolvendo, principalmente, as torres da construção, as hachuras ao fundo e em algumas personagens, o contraste entre o claro e o escuro etc.

Na imagem, Poty faz um recorte de uma cena cotidiana, o equivalente a uma crônica visual, em que aparecem dois elementos sagrados na parte central (a igreja e o cruzeiro), ladeados por duas personagens trabalhadoras, cada qual com seus “fardos” no percurso. Ambas, no entanto, fazem uma pausa e contemplam os elementos sagrados no meio do caminho, como que fazendo uma prece ou mesmo um momento de reflexão, talvez como forma de descansar, não somente o corpo, mas também o espírito.

Há uma grande nuvem escura por sobre a igreja, contrastando com todo o entorno, claro. “Contraste”, aliás, talvez seja a palavra-chave para essa cena, com seus claros x escuros, dinamismo x contemplação, divindade x humanidade, sagrado x mundano, entre outros. Linhas agudas e entrecruzadas prevalecem na cena, trazendo certa tensão à imagem.

O imperativo das construções presentes na cena contrapõe-se à presença das pessoas, reduzido ao número de duas e, proporcionalmente, inferior aos elementos representando a presença de “Deus” no local, ou seja, a igreja e o cruzeiro.

O destaque para a igreja e o cruzeiro na imagem reforçam a presença de uma visão mística (ou espiritual, como queiram) acerca do povoado de Canudos, reiterando a ideia da

missão de Antônio Conselheiro na reforma e construção de igrejas, orientando o povo a partir dos mandamentos divinos, numa sociedade comunitária em que o interesse coletivo se sobrepõe ao individual e em cujo mote (religioso) se dá a maior parte da relação.

As pessoas simples na imagem, com seus rostos não identificáveis, traduz um pouco dos que se refugiavam no arraial: pobres e desvalidos, negros, indígenas, todos os preteridos pelo poder econômico e social nos sertões brasileiros. Todos, sem exceção, aos pés da cruz e aos pés de Jesus, sob o comando do líder Antônio Conselheiro, atendendo ao chamado de Cristo, descrito no evangelho de Mateus 11, versículos 28 a 30:

Venham a mim, todos vocês que estão cansados de carregar as suas pesadas cargas, e eu lhes darei descanso. Sejam meus seguidores e aprendam comigo porque sou bondoso e tenho um coração humilde; e vocês encontrarão descanso. Os deveres que eu exijo de vocês são fáceis, e a carga que eu ponho sobre vocês é leve. (BSNT, 2000, p. 12)

A fé, para o sertanejo, como sabemos, é um dos componentes de sobrevivência. É por meio das promessas e da confiança nelas e em Deus que o sertanejo depreende forças para caminhar. É na igreja (tanto física quanto espiritual) que o sertanejo encontra sossego e acolhida onde pode descansar da fadiga do dia a dia, das intempéries cotidianas. É para ela, portanto, que irá se voltar sempre que se achar vulnerável e em perigo.

Não por acaso, um dos compromissos de Conselheiro e dos conselheiristas era justamente reforma e construção de igrejas e cemitérios, locais de descanso e refúgio para vivos e mortos. Só no arraial de Canudos havia duas e, ainda hoje, é possível ver os escombros delas. Foi nela, também, que vários deles, incluindo Conselheiro, se voltaram durante a guerra. Essa cena, pois, é bastante marcante e representativa no contexto de *Canudos* e não passou despercebida pelo olhar do artista.

Ilustração 43: reprodução da gravura 06



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 09: informações técnicas sobre a gravura 06

Informações técnicas sobre a gravura 06; p. 23	
Aparece na parte inferior da página, ocupando, aproximadamente, 2/3 dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	“E depois disto sinto uma piedade estranha pelos bravos – e são tantos em toda a parte! – que fervilham em todos os logares, de postura desempenada como se vestissem fardas sob espartilhos justos – de olhar dominador e gestos sacudidos – espantando a burguesia tímida com o relatar de estrepitosas façanhas, arrastando estridulamente, retinindo nas pedras das calçadas, os gládios scintillantes...” (Cunha, 1956, p. 23)
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	Não há.
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	33 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Espantalhos. Um caminho de horror de espantalhos como símbolo de medo e admoestação. Uma espécie de “troféu mórbido” da presença do Estado por aquelas terras. Seis cabeças espalhadas estrategicamente pela cena; umas mais legíveis, outras apenas insinuadas, percebidas apenas no conjunto e em relação às demais. Bem poderiam, vistas isoladamente, ser confundidas com um arbusto, um objeto qualquer... Uma cena mórbida, tanto pela questão temática quanto pelo uso intenso do preto – nas cabeças das personagens, nas volumetrias dos morros e solo, nas hachuras que compõem o plano de fundo, imiscuindo os planos como se fossem uma coisa só. Céus e terra tornam-se um ambiente uno; vida e morte se confundem; o ser-humano e o ser-objeto se fundem num amálgama; a imagem liga real e imaginário/místico numa coisa só.

Ao que parece, a referência à “cabeça” funciona como uma espécie de fio condutor nas ilustrações/narrativa de Poty Lazzarotto; ele abre a série de imagens com uma cabeça (gravura 01, Antônio Conselheiro), fecha com outra (gravura 33, caveira com chapéu) e, ao longo do texto, vai inserindo outras como, por exemplo, nas gravuras 23, 28 e 30, além desta em questão.

É importante lembrar, também, que a cabeça de Antônio Conselheiro foi separada de seu corpo após a exumação e usada como uma espécie de troféu pelas forças do Estado brasileiro, sendo levada para diferentes locais e exibida ao público, conforme lemos no trecho abaixo:

Desenterraram-no cuidadosamente. Dádiva preciosa - único prêmio, únicos despojos opimos de tal guerra! -, faziam-se mister os máximos resguardos para que se não desarticulasse ou deformasse, reduzindo-se a uma massa angulhenta de tecidos decompostos.

Fotografaram-no depois. E lavrou-se uma ata rigorosa firmando a sua identidade: importava que o país se convencesse bem de que estava, afinal, extinto aquele terribilíssimo antagonista.

Restituíram-no à cova. Pensaram, porém, depois, em guardar a sua cabeça tantas vezes maldita - e, como fora malbaratar o tempo exumando-o de novo, uma faca jeitosamente brandida, naquela mesma atitude, cortou-lha; e a face horrenda, empastada de escaras e de sânie, apareceu ainda uma vez ante aqueles triunfadores... (Cunha, 2022, p. 705 - 706, grifo nosso)

Talvez essa imagem, marcante e cruel, do vilipêndio de Conselheiro, possa ter tocado de modo particular nas emoções de Poty e, como resposta, optado por destacar esse aspecto em suas ilustrações, ou seja, da presença de uma imagem forte e plurissignificante como é a imagem de uma “cabeça” decepada. Somado, como veremos adiante, ao artifício da degola como meio bastante utilizado na Guerra de Canudos, dos dois lados, mas com especial adoção entre os agentes governamentistas tanto num movimento de dar cabo ao inimigo poupando munição, mas também como um movimento de humilhação e sadismo, num processo de animalismo que, mais uma vez, reiterava o posicionamento que tinham (os agentes do Estado) em relação àquela gente.

Como afirmamos antes, solução diferente adotou para a representação de Antônio Conselheiro, retratado nas três vezes em que aparece no conjunto da narrativa visual como um líder potente a ser celebrado, sem nenhum tipo de depreciação em relação à sua figura. Mesmo com a cabeça “cortada” (gravura 01), é apresentado com dignidade e certa eloquência, relacionando-a a “outras cabeças”, como apresentamos antes, de mártires com semelhante sofrimento, mas celebrados e imortalizados no consenso popular como heróis de uma causa, com uma morte injusta e para o bem de ideais pregados e difundidos até os dias atuais como algo correto e digno de ser propagado, como são os casos de Jesus Cristo e Tiradentes.



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 10: informações técnicas sobre a gravura 07

Informações técnicas sobre a gravura 07; p. 26	
Aparece na parte superior da página, ocupando, aproximadamente, 1/3 dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Não há.
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	“... os resultados positivos desse movimento cuja feição destruidora é um incidente transitorio.” (Cunha, 1956, p. 26)
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	16,5 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Conselheiro e conselheiristas. Esta é a segunda vez em que a figura de Antônio Conselheiro irá aparecer nas ilustrações de *Canudos*. Agora, de modo sugerido e, da mesma forma, como líder do arraial, com os seus habitantes e seguidores “sob seus pés”, mas nem por isso, “subalternos” a ele; antes, ao dar identidade aos presentes na plateia por meio de suas faces, equipara-os à ênfase dada a Conselheiro. Estão todos, portanto, num mesmo nível de importância na cena, mas cada qual com suas preocupações, suas ações, suas fixações e olhares,

numa espécie de caleidoscópio de vida, cujas partes são independentes e se relacionam, ao mesmo tempo, num conglomerado interessante e profícuo.

A figura do beato também é representada no estandarte entre a multidão, do lado esquerdo de quem observa a imagem. Desta vez, de corpo inteiro, com uma aréola, figura equiparada por seus seguidores como a de um santo. Algumas personagens “da plateia” são uma espécie de fragmento de outras ilustrações presentes nesta edição de *Canudos*, como um esquema de “eco visual”, costurando o discurso visual proposto por Poty. Todas as ordens do líder de Canudos eram seguidas à risca; nada era feito no arraial sem o conhecimento e aval dele.

A imagem aparece na parte superior da página de *Canudos*, sendo que a presença visual de seu líder é o destaque. A cena é construída de modo que o leitor/fruidor/e(x)pectador participe dela, faça parte da reunião que ocorre com Antônio Conselheiro, a exemplo do que faz Jan Vermeer (1632 - 1675) em *A arte da pintura* (1666 – 1668) e Diego Velázquez (1599 – 1660) na já difundida e conhecida *As meninas*.

Como sabemos, e já vimos por aqui, Poty Lazzarotto é um artista eminentemente popular, no sentido mais amplo do termo, ou seja, toda sua produção (painéis, vitrais, gravuras, pinturas, desenhos, ilustrações...) tem forte apelo comunicacional com as massas, seja sob o ponto de vista temático ou a partir das soluções e técnicas de que ele lança mão a fim de ser compreendido pelos públicos mais diversos.

Por essa razão, busca o caminho da simplicidade e da objetividade, não se rendendo, no entanto, ao “simplismo” ou à “superficialidade”. É importante ressaltar e lembrar da sua formação numa escola de Belas Artes e as referências ligadas à tradição da pintura, tal qual nos propusemos demonstrar no exemplo anterior.

Em ambas as imagens (a de Poty, a de Vermeer e a de Velázquez), somos “jogados” na cena e convidados a participar dela, interagir com suas personagens, “ouvir” o que elas têm a nos dizer e, mesmo que internamente, também nos colocarmos, refletirmos acerca do que está ocorrendo nela, entrelaçando com questões intrinsecamente ligadas a nós mesmos, ao tempo presente e ao que podemos deixar no horizonte de nossa vida, num tempo futuro mais aproximado ou mais distante de nós. Sobre esta imagem de Poty, observa Nunes:

A presença do palco sob os pés do Conselheiro reforça a referência teatral que preside a imagem: nela, o leitor/espectador é colocado atrás do personagem principal, como

se estivesse olhando por trás do palco para o grupo de pessoas que parece se movimentar de forma desordenada, como convém à representação daquilo que, na narração de Euclides, é a manifestação de um misticismo alçado à loucura. Na ilustração, alguns personagens erguem as mãos para o alto, outros levantam as mãos em prece; uma mãe ampara seu filho; há um estandarte que representa conselheiro em meio às pessoas e um homem que tira o chapéu, em sinal de respeito; ademais, cada personagem parece olhar para uma direção diferente, o que contribui para gerar a sensação de confusão e desequilíbrio que domina a composição. (Nunes, 2023, p. 134)

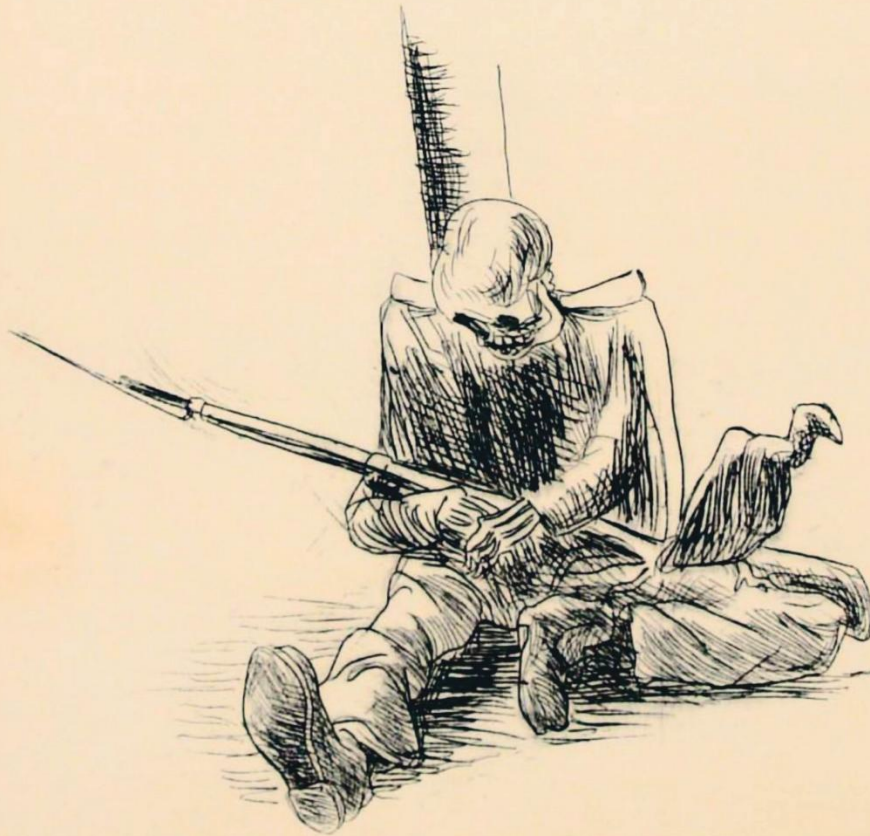
Evidentemente que o contraditório entre as imagens citadas acima reside, objetivamente, nas técnicas, temáticas e personagens de que os artistas lançaram mão. Enquanto Lazzarotto representa uma população simples, com materiais, formas, texturas e técnica simples, os outros dois artistas usam de técnicas, temas e personagens rebuscados e eruditos. Contudo, os três trabalhos e artistas conseguem um resultado fortemente poético/lírico, capaz de nos emocionar profundamente. São imagens perturbadoras e instigantes, ao mesmo tempo diretas e enigmáticas.

Mas é o povo por quem se interessa Poty. Um povo que está acostumado a representar em seus painéis públicos, contando histórias de imigrantes, de trabalhadores nas lavouras pelos interiores do país, como catadores de algodão, café e tomate, cortadores de cana-de-açúcar etc., das passagens e cenas históricas brasileiras... Portanto, representar Canudos e canudenses não lhe é algo estranho nem incomum.



Ilustração 45: *As meninas* Fonte: Diego Velázquez, 1656

Ilustração 46: reprodução da gravura 08



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 11: informações técnicas sobre a gravura 08

Informações técnicas sobre a gravura 08; p. 30	
Aparece na parte inferior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	“... desta situação realmente indefinível, justificam-se amplamente todas as duvidas, compreendem-se as interrogações que fizemos.” (Cunha, 1956, p. 30)
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	Não há.
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	19 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Lutar e morrer. Poty Lazzarotto dedica várias gravuras com a presença de “caveiras” e/ou imagens cadavéricas em *Canudos* (1956), como é o caso dessa imagem, mas também outras como, por exemplo, as gravuras 06, 08, 11, 18, 19, 23, 24, 30 e 33.

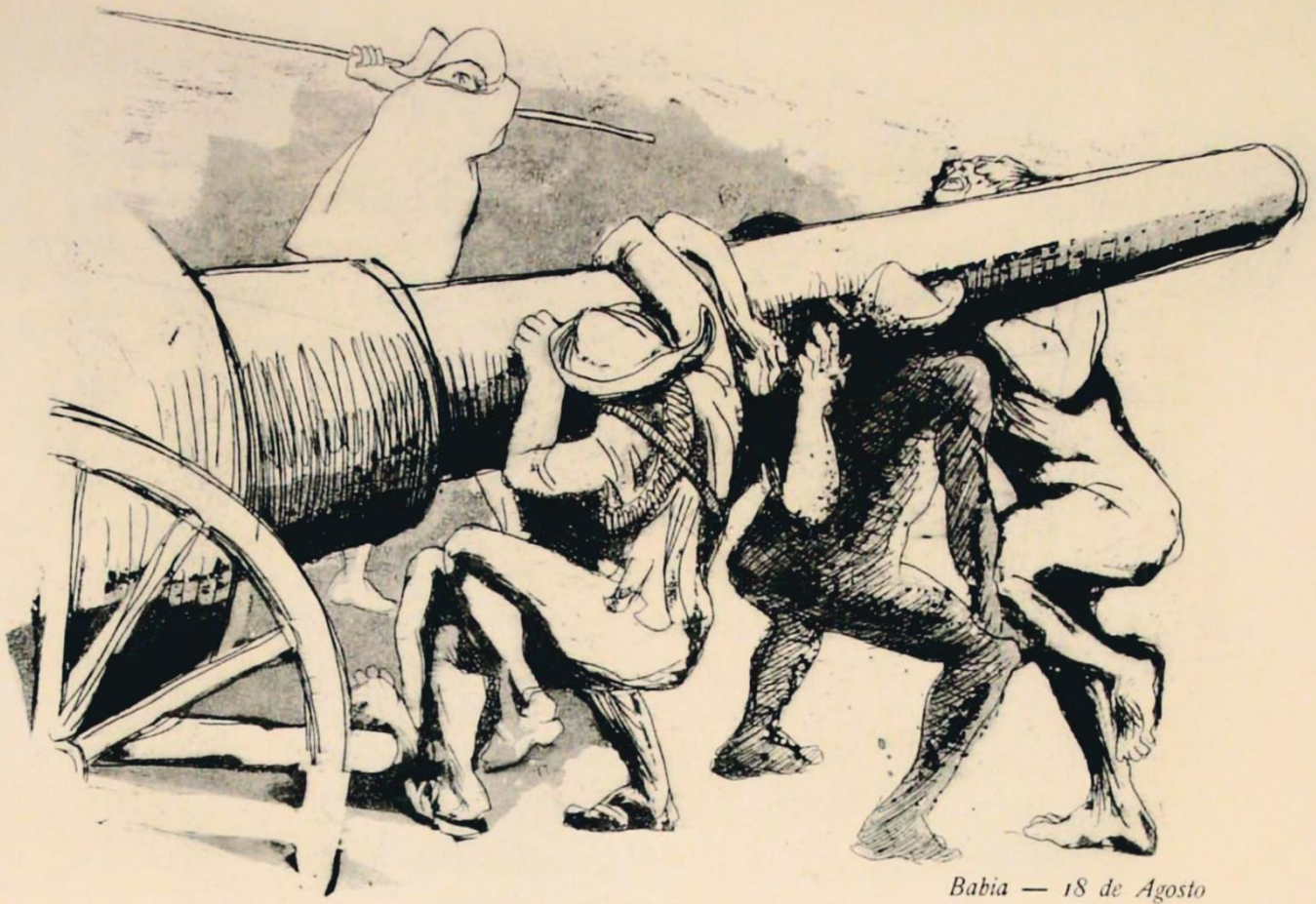
Em alguns casos, elas aparecem como sentença de morte mesmo, a exemplo das gravuras 11, 19, 23 e 24; em outros, uma espécie de transcendência da morte para vida, como é o caso das gravuras 18 e 30; e em outros, no binômio morte x vida x morte, como é o caso da gravura 33, evocando uma figura clássica na representação da natureza morta, por meio da “caveira”, uma “vânitas”, como veremos mais adiante na análise da gravura 33.

Os urubus – ave como arquétipo de “mau-agouro”, aparecem nas gravuras 08, 11 e 30, com especial destaque para a gravura 11, onde sete deles devoram o cadáver de animal ainda fresco. Todos eles, os urubus, negros, em contraste com o animal caído, um novilho, bem claro. Famintos, iniciam a destroça do bicho com bastante avidez, gerando uma dinâmica circular visual bastante interessante.

Nas outras duas gravuras (08 e 30) as aves aparecem de modo mais tímido; na 08, sobre um soldado morto, parada, como se a pensar o que fazer com aquele esqueleto; na 30, de modo dinâmico entre um corpo em decomposição e um esqueleto; mas Poty usa de linhas na construção das aves, tornando-as quase que invisíveis no cenário. Vida e morte se confundem na cena, sugerindo quase que um outro “plano”, um outro ambiente, em que as aves reinam soberanas.

Em todos os casos (nas três gravuras citadas), o trabalho com linhas e hachuras é o grande protagonista da cena. Vida e morte se fundem; o homem e o bicho também, no amálgama sugerido por Euclides e Poty no transcorrer das duas narrativas (escrita e visual).

Ilustração 47: reprodução da gravura 09



Babia — 18 de Agosto

Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 12: informações técnicas sobre a gravura 09

Informações técnicas sobre a gravura 09; p. 31	
Aparece na parte superior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Não há.
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	“UM EPISÓDIO DA LUTA Em dias de junho ultimo dos filhos de Macambira, adolescente de quinze annos, abeirou-se do rude chefe sertanejo: - Pae, quero destruir a matadeira. (Sob tal denominação indicam os jagunços o o canhão KRUPP, 32, que tem feito entre elles estragos consideraveis).” (Cunha, 1956, p. 31)
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	19,5 x 33cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

O canhão (e os canhões). Esta é uma das poucas ilustrações elaboradas por Poty cuja dinâmica é cheia de vida (e morte), por assim dizer. Outra, certamente, com igual dinamismo é a gravura 04, já por nós analisada. É bem verdade que outras, tais quais a 11, 22, 23, 25, 27, 28 e 29 também estão nessa mesma esteira, mas não na intensidade das gravuras 04 e 09. Em ambos os casos, há todo um trabalho de detalhamento feito por Poty Lazzarotto, com formas obtusas, contrastes de claro e escuro, uso de hachuras, posicionamento das personagens etc. que intensificam essa dinâmica da cena, fazendo com que o leitor/fruidor/e(x)spectador dedique bastante tempo a ela.

É possível depreender da imagem algumas ideias comuns, entre as quais, a luta pela vida e pela sobrevivência, mas em situações opostas. Enquanto na gravura 04 (vaqueiros) há luta pela sobrevivência humana (e do bicho também), aqui, na gravura 09, a luta é entre humanos, com o lado do Estado em vantagem, haja vista o uso de armamento bélico potente, como é o caso do canhão. A exemplo da gravura 31, uma verdadeira cruz para os conselheiristas; sinônimo de extermínio e morte. Uma morte cruel, desigual e desumana.

Mas o sertanejo, bravamente, resistiu o quanto pode, conforme ressalta Euclides neste fragmento d'*Os sertões* (2022, p. 521): “Punha-se de manifesto que um vilarejo aberto do sertão não suportasse por muitas horas as balas mergulhantes de dezenove canhões modernos.”

Ilustração 48: reprodução da gravura 10



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 13: informações técnicas sobre a gravura 10

Informações técnicas sobre a gravura 10; p. 35	
Aparece na parte inferior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	“... que ele o saiba e permita. As ordens dadas, cumpridas religiosamente. Algumas são crudelíssimas e patenteiam a feição barbara do maniaco constructor de cemitérios e igrejas.” (Cunha, 1956, p. 35)
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	Não há.
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	22,5 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

As ilustrações de Poty Lazzarotto nos colocam nesse lugar de reflexão acerca do Brasil e dos brasileiros, nesse anacronismo da vida em Canudos, ora provocando tensão, ora bonança; ora com um dinamismo e movimentação vultosos, ora em calma e sossego, como podemos observar nessa cena. Duas mulheres exercendo suas funções corriqueiras, com seus potes na cabeça, a levar mantimentos e/ou água para o uso doméstico. Não estão com pressa; ao contrário, os pés estão estáticos e, paradas, observam o seu entorno, composto de uma igreja e sua torre em destaque, rodeada de pequenos casebres, vazios.

Ao fundo de tudo, estão os montes; tal qual a igreja com sua torre, apontam para o céu, como se a dizer “o nosso socorro vem do Senhor”. Tão grande ou maior que a igreja e os montes, são elas duas e seus utensílios de trabalho, com gesto igual aos dos demais elementos da imagem; todos irmanados num só sentimento, numa só vocação. A imagem traduz calma, mansidão, numa composição magistralmente organizada em volumes, formas, texturas, contrastes... O tempo parece ser diverso aos demais tempos do planeta.

As feições das mulheres, como na maior parte das ilustrações, não assumem importância; antes, manchas e silhuetas genéricas é que predominam, remontando ao universal, à generalização, enfatizando os aspectos de coletividade, irmanamento e comunhão, tão intrínsecos àquela comunidade.

Ilustração 49: *Café*

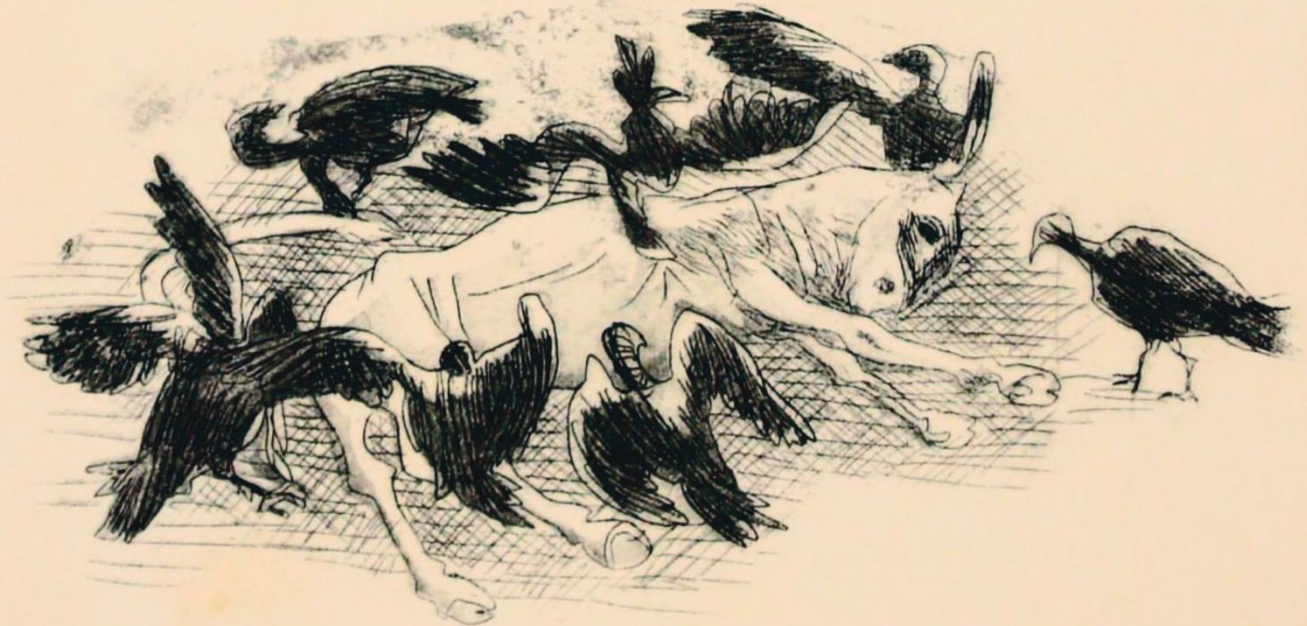


Fonte: Cândido Portinari, 1935

Os pés descalços, diretos no chão, são como uma espécie de “elo de ligação”, conjugando todos os elementos da imagem num processo de interdependência entre eles; é tudo uma coisa só, tal como encaminha Euclides da Cunha em todos os cenários e personagens n’*Os sertões*. Pés bem detalhados, especialmente o da mulher em primeiro plano, lembram muito os pés dos trabalhadores nas lavouras de café, de Cândido Portinari.

Em se tratando de vida rural e das características de imigrantes e lavradores italianos, não é exagerada essa aproximação entre Poty e Portinari, incluindo também a formação dos dois na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, ambos oriundos de famílias de agricultores, do interior do país, tendo a terra como sustento.

Ilustração 50: reprodução da gravura 11



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 14: informações técnicas sobre a gravura 11

Informações técnicas sobre a gravura 11; p. 38	
Aparece na parte inferior da página, ocupando, aproximadamente, 1/3 dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Impressiona vivamente a narrativa de viagem dos que têm vindo, livres no entanto das primitivas emboscadas, atravessando as estradas que irradiam de Monte Santo. Desdobram-se pelo sertão absolutamente vazias e monotonas.” (Cunha, 1956, p. 38)
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	Não há.
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	15 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Um bezerro recém abatido, ao chão, começa a ser devorado pelas aves necrófagas apressadamente. Nem bem foi iniciado o processo de putrefação de seu corpo, como podemos observar nas características inexistentes aos cadáveres de dias, os urubus começam seu trabalho de limpeza, como faxineiros da terra, mas também como famintos constantes.

Imagens com formas e traços simples, quase que representadas em sua volumetria apenas, numa espécie de abstração geométrica, sugerem mais do que dizem estritamente;

provocam mais do que induzem; estimulam o leitor/fruidor/e(x)spectador a complementar a imagem.

Uma metáfora de que, para continuidade da vida, outras vidas são dizimadas, retomando a máxima machadiana⁸, “ao vencedor, as batatas”, numa espécie de seleção natural, onde os vencedores podem usufruir dos bens dos vencidos, como oferta inevitável da cadeia alimentar.

Claro e escuro, vida e morte, morte e vida... o trabalho com o contraste – um dos fortes componentes da gramática visual nas ilustrações de Poty para *Canudos*, tem como bom exemplo essa gravura. Sua força e expressividade são um belo exemplo da potência poética de Lazzarotto diante de temas terríveis como guerra, morte, dor, tristeza, efemeridade da vida.

Ao que parece, esse jogo de vida e morte, morte e vida, é a linha condutora na narrativa visual estabelecida por Poty em *Canudos* (1956), a exemplo do que vemos nesta gravura, mas não só nela.

Ao longo do conjunto das 33 ilustrações, como estamos vendo até aqui e veremos mais adiante, Poty Lazzarotto vai alternando entre imagens de vida, de morte, de vida e morte, em cenas distintas, mas que dialogam entre si, numa espécie, do que já afirmamos antes, de ensaio visual, em que cada uma das cenas/ilustrações/gravuras tem sua independência e pode ser lida separadamente, bem como mantém um diálogo profícuo ao serem vistas em seu conjunto.

A carga expressionista da cena comove, instiga, sensibiliza e coloca o leitor/fruidor/e(x)spectador a refletir acerca das questões fundamentais do ser humano a partir de uma cena “banal”, quase corriqueira em áreas rurais, induzindo-nos a um processo de introspecção intenso e, com isso, pensar o próprio sertão e o sertanejo.

⁸ Frase célebre, presente no romance *Quincas Borja*, de Machado de Assis, proferida por personagem homônima, como arquétipo de guerra sendo uma forma de seleção natural.

Ilustração 51: reprodução da gravura 12



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 15: informações técnicas sobre a gravura 12

Informações técnicas sobre a gravura 12; p. 40	
Aparece na parte inferior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	“... surgindo tenuíssima de páginas que se esfarelam ainda quando delicadamente folheadas, esta poeira clássica – adjectivemos com firmeza – que cae sobre tenazes investigadores ao investirem contra as longas veredas do passado, levanto-a diariamente. E não tem sido improficuo o esforço.” (Cunha, 1956, p. 40)
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	Não há.
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	20 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Canudos. Uma cidade, mas também uma personagem da história.

Os montes ao fundo soerguem como se fossem um grande muro de proteção aos habitantes e a própria cidade, representada em primeiro plano com minúsculos retângulos no lugar de casas e com duas imponentes igrejas, reconhecidas por suas duas torres que se impõem.

Mas o que prevalece na imagem é a planície e o “vazio” ao seu entorno, como que a evocar os altos níveis descritivos do texto euclidiano, rememorando aos leitores/fruidores/e(x)spectadores das agruras e das delícias do sertão e de Canudos, com as secas e solo que castigam, mas que também protegem o sertanejo.

A cidade de Canudos é retratada de modo panorâmico por Poty por duas vezes: nesta ilustração e numa reprodução de desenho feito por Euclides da Cunha, na gravura nº 14. Assim como Euclides da Cunha o faz em *Canudos* e n’*Os sertões*, Poty dará ênfase à ambiência da cidade em muitas ilustrações, determinando-a como personagem da narrativa; uma cidade que acolhe, que se entristece, que sofre com as perdas de vida, que alimenta, que assola...

Canudos é posta nesta imagem com destaque, sem a representação de seus moradores, como símbolo de uma cidade autônoma, cujas características contribuem para composição de sua personalidade enquanto personagem tanto na obra euclidiana quanto na de Poty. Uma cidade geográfica, segunda maior da Bahia em habitantes na ocasião do conflito, epicentro da reunião de “forasteiros”, mancomunados a um “velho beato”, contrariando as ordens republicanas, mas também numa espécie de “Nova Jerusalém”, reduto dos eleitos de Deus; terra dos desvalidos e rejeitados; esconderijo de uma sociedade alternativa.

Quando pensamos em Canudos, é possível estabelecer um lugar geográfico, com características específicas e números fixados por um recenseador qualquer, mas também numa cidade imaginária, aos moldes daquelas propostas por Calvino e suas cidades invisíveis, em que o parâmetro de bom e de ruim, de certo e de errado, do necessário para viver bem e tudo o mais é resultado da imaginação, da especulação poética.

Nessa perspectiva, compreendemos, assim o foi nas descrições feitas por Euclides da Cunha para o seu livro-vingador, bem como para Poty Lazzarotto nas ilustrações feitas para *Canudos*, ou seja, em ambos os casos, resultado de profunda especulação imagética.



Ilustração 52: reprodução da gravura 13 Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 16: informações técnicas sobre a gravura 13

Informações técnicas sobre a gravura 13; p. 41	
Aparece sozinha na página, de modo centralizado.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Não há.
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	Não há.
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	43 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Em destaque, como na primeira imagem, esta é a terceira e última vez em que Antônio Conselheiro aparece nas ilustrações de Poty para *Canudos*. Sozinho na página, “nonada”, uma vez que o ilustrador não estabelece nenhum parâmetro visual para que o leitor/fruidor/e(x)pectador identifique onde o beato está, a quem se dirige, o que fala ou algo do gênero, dialogando diretamente com o texto do profeta Isaías, no capítulo 40, versículos 3 e 4, onde é a “voz do que clama no deserto: Preparando o caminho do Senhor; endireitando no ermo vereda a nosso Deus./ Todo vale será exaltado, e todo monte e todo outeiro serão abatidos; o que é tortuoso será endireitado, e o que é escabroso, aplanado”, (BSAT, 2000, p. 476); cujo espírito do texto (“voz que clama no deserto”) é capitaneado por João Batista, como podemos observar no livro de São Mateus, capítulo 3, versículos de 1 a 3: “Naqueles dias apareceu João Batista pregando no deserto da Judeia,/ e dizendo: Arrependei-vos, pois está próximo o reino dos céus./ Este é aquele de quem o profeta Isaías falou, ao dizer: Voz do que clama no deserto, preparai o caminho do Senhor, endireitai as suas veredas”. (BSNT, 2000, p. 4); também no livro de São João, capítulo 1, versículo 23: “... Eu sou a voz do que clama no deserto. Endireitai o caminho do Senhor”. (BSNT, 2000, p. 76)

O beato com suas vestes peculiares, barba e cabelo longos, sandálias simples de couro parece se dirigir a algum público, que está oculto, ou que o ignora; ou ainda, a lançar suas palavras ao vento até que estas cheguem ao público desejado, como o fez Antônio Vieira, retomando os episódios bíblicos citados antes, em seu conhecido “Sermão de Santo Antônio aos peixes”, onde diz: “Isto suposto, quero hoje, à imitação de Santo Antônio, voltar-me da terra ao mar, e já que os homens se não aproveitam, pregar aos peixes. O mar está tão perto que bem me ouvirão” (2021, p. 262). Ou ainda, no igualmente difundido *Sermão da Sexagésima*, quando diz:

Perguntaram ao Batista quem era? Respondeu ele: *Ego vox clamantis in deserto*. Eu sou uma voz que anda bradando neste deserto. Desta maneira se definiu o Batista. A

definição do pregador cuidava eu que era: a voz que arrazoa, e não a voz que brada. Pois por que se definiu o Batista pelo bradar, e não pelo arrazoar: não pela razão, senão pelos brados? Porque há muita gente neste mundo com quem podem mais os brados que a razão, e tais eram aqueles a quem Batista pregava. (Vieira, 2021, p. 303)

Mas para quem “prega” Conselheiro na imagem? Em que *locus*? Quais seriam suas palavras e exortações? Não sabemos. Talvez nunca saberemos. Mas podemos supor que, ao representá-lo sozinho, sem nenhuma referência de local ou público específicos, Poty deixa em aberto muitas possibilidades de leitura, tantas quantas possam ser relacionadas ao episódio, entre elas: Canudos e canudenses; Canudos e invasores do arraial, vindo das mais diferentes partes do país; Conselheiro e conselheiristas; Conselheiro e seus inimigos/algozes etc. A certeza que temos, porque assim a história nos diz, é que seu fim, tal qual o da “voz que clama no deserto” foi assemelhado, ou seja, a morte com base nos ideais que buscava e por meio dos seus interlocutores.

Diferente da segunda ilustração, em que ele aparece no meio do povo canudense, aqui ele está só. Já como um espectro dentro do arraial? Movendo-se por entre todos e todas como “luz balão”? Presente, mas invisível, como o próprio Deus? São algumas ideias suscitadas pela imagem e em acordo com o relato da sangrenta batalha em Canudos.

A imagem também nos remete à outra personagem brasileira, na esteira dessa “imagem messiânica” e sebastianística tão difundida no imaginário brasileiro/português, sobretudo em momentos-chave drásticos e heroicos como este, a saber, a imagem do líder inconfidente, Tiradentes, por exemplo. Com poema homônimo, assim o descreve Euclides da Cunha:

E bebe a força, a vida, a crença e a luz/ Em vosso hálito imenso – que enche o espaço
–/ A vastidão de luz, de amor às almas./ Fatal quebrá-la, audaz, sagrado e firme/ vosso
braço latente!... quanto riso/ Canções, auroras, sonhos, flores, glórias,/ Tanta vez
esparzir em treva senda/ Que, hórrida, conduz – à dor, ao nada,/ À treva, ao desespero,
ao lodo, à morte?. (Cunha, 2009, p. 93, grifo nosso)

É importante não perdermos de vista que se trata de um livro/coleção produzida especialmente para a elite brasileira e, portanto, de formadores de opinião, gestores públicos, com o poder de decisão e encaminhamentos nas mais diferentes áreas sociais (educação, cultura, artes etc.). Poty tem plena consciência do peso que esta imagem de Antônio Conselheiro tem diante desse público e, conseqüentemente, dos que dele dependem na formação das ideias nacionais.

Diferentemente das imagens que povoam o final do século XIX e início do século XX em nosso país, grandemente parametrizadas pelas fotografias de Flávio de Barros, em que Antônio Conselheiro aparece “derrotado”, na difundida necroimagem após sua exumação, Poty Lazzarotto apresenta Conselheiro nesta ilustração de modo altivo e ativo, como um verdadeiro “profeta”, “líder” ou algo similar, numa espécie de revisão do episódio da Guerra de Canudos.

Com isso, postulando uma iconografia acerca de Canudos em que vencidos e vencedores são rediscutidos, o papel de seus personagens revistos, propondo um outro olhar que, não fosse por meio da arte, talvez sofresse do “monopólio dos vencedores”.

Importante notar, ainda, que esta imagem – diferente da primeira representação de Conselheiro, vira-se para esquerda, numa espécie de contraponto ao fluxo natural do texto, ou seja, indo para direita, ou mesmo “abraçando” a narrativa, como numa forma de “parênteses” visual. É como se Poty colocasse a personagem no contrafluxo da narrativa escrita, confrontando-a com o discurso natural e propondo uma pausa, a fim de que o leitor/fruidor/e(x)spectador, mais uma vez, pare e preste atenção nas ações de Conselheiro; que pare e escute essa voz sozinha a clamar no deserto da página, do “vazio” do texto.

São mecanismos pertinentes à diagramação do livro, mas pelo fato do destaque dado a imagem (dimensão, presença única na página etc.), supõe-se, intencional por parte do artista.



Canuclos
(segundo um desenho
de Euclides da Cunha)

Quadro 17: informações técnicas sobre a gravura 14

Informações técnicas sobre a gravura 14; p. 44	
Aparece sozinha na página, de modo centralizado.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Não há.
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	Não há.
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	43 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Canudos, sempre Canudos. Esta é a segunda vez em que Canudos é representada de modo panorâmico nas ilustrações de Poty. Entretanto, diferente da primeira (gravura 12), esta adquire outros “ares”, por algumas razões. Primeiro, porque é uma espécie pastiche, em que vemos imiscuídos desenhos de Euclides da Cunha (conforme observamos na inscrição na parte inferior direita da imagem) e de Poty Lazzarotto (parte do meio, remetendo à gravura 12), numa espécie de “dissecação” de Canudos, ou seja, de uma visão panorâmica mais genérica, em que prevalecem relevo e formas, para uma visão pormenorizada, com detalhamento de casas, ruas, igrejas etc.

Nos dois casos, sobrepostas nuvens escuras, carregadas e expressivas, como se a prenunciar uma tormenta sobre elas, numa espécie de mau-agouro, remetendo-nos a uma outra imagem bastante conhecida da história da arte: *Campo de trigo com corvos*, 1890, do pintor Vincent Van Gogh, explorando simbolicamente a vida, a morte e a existência.

Funciona também como uma espécie de cartografia, reconhecendo o local para fins estratégicos, como se a planejar um ataque ou a se posicionar melhor para surpreender os inimigos, num esquema bélico, buscando êxito na ação.

Ilustração 54: reprodução da gravura 15



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 18: informações técnicas sobre a gravura 15

Informações técnicas sobre a gravura 15; p. 47	
Aparece na parte inferior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	“O aspecto do Engenho Central é animador, apesar de uma aparência modesta. Trabalhava quando chegamos e, através da movimentação complicada das máquinas, ouvimos a orquestração soberana do trabalho, alentador e forte.” (Cunha, 1956, p. 47)
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	Não há.
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	22 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Uma vegetação particular. “Uma flora agressiva” (p. 52), “uma vegetação enfezada” (p. 65). Tanto Euclides da Cunha quanto Poty Lazzarotto dão destaque para as plantas sertanejas, como podemos observar nas gravuras 06, 15, 20, 24, 26, 28 e 32, com especial destaque para as 15 (acima), 20 e 32. Desfilam pelos textos euclidianos espécies de cactos como mandacarus, xique-xiques, quipás, palmatórias, cabeças-de-frade, entre outros; frutíferas como araticuns, dicuris e umbuzeiros; medicinais como a jurema, o juazeiro, o angico, por exemplo; ornamentais como a macambira, a caraíba, a candombe, a caruá; plantas místicas, como “o umbuzeiro é a árvore sagrada do sertão. Sócia das rápidas horas felizes e longos dias amargos dos vaqueiros.” (2022, p. 119) e mesmo sofrendo as agruras da geografia estão “certos do amparo da natureza selvagem” (p. 262) que lhes protege.

O maciço de vegetação em primeiro plano, composto de mandacarus, macambiras, agave e outras, praticamente engole o cavalo e o cavaleiro, como que se ambos fossem a mesma coisa, o que de fato o são, no sentido simbiótico representado no texto euclidianos, reforçado pela imagem proposta por Poty.

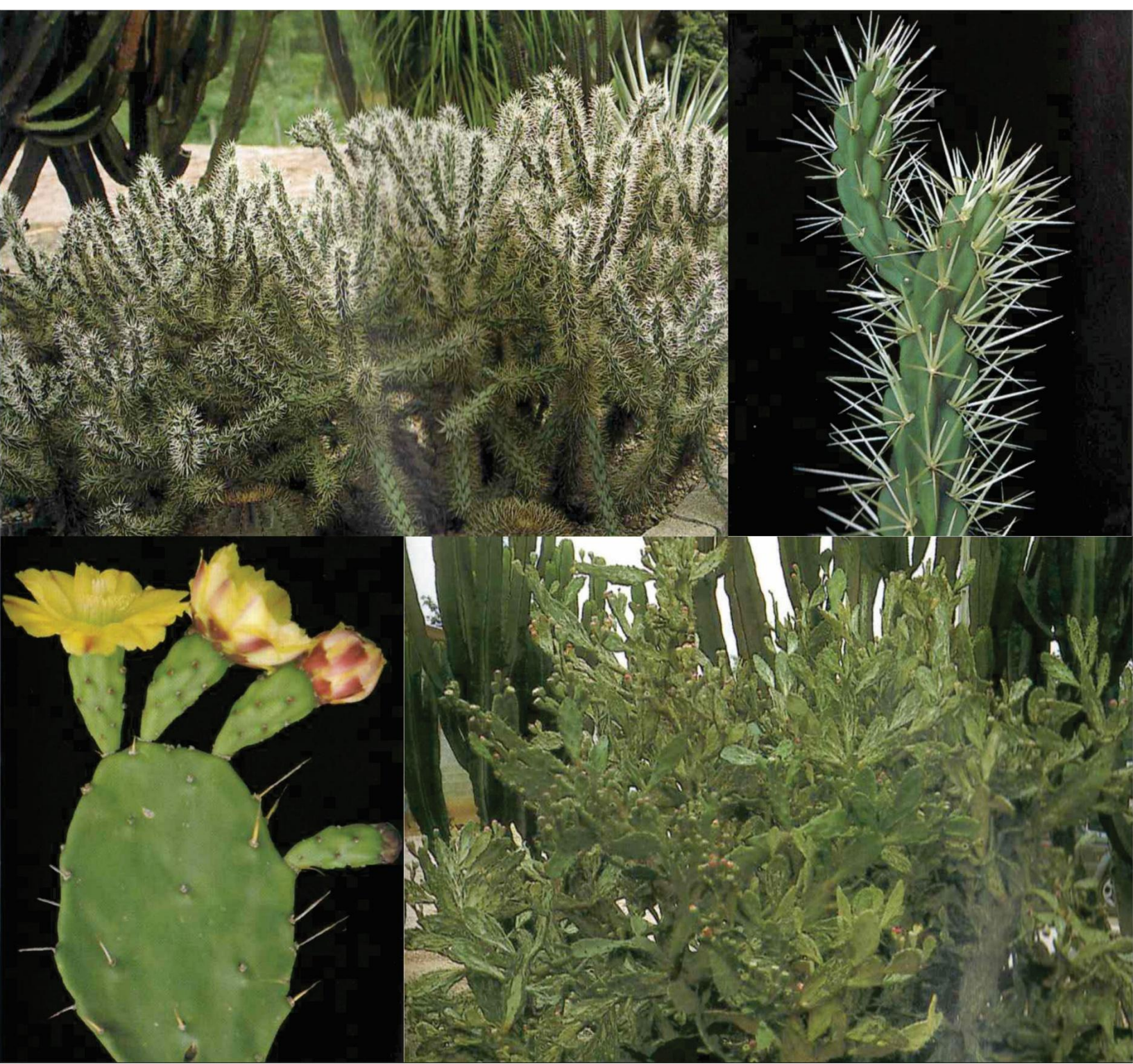
Ao mitigarmos os textos (escrito e visual) de ambos os autores, percebemos o quanto estes valorizam a relação do sertanejo e o meio em que vive, dando-nos ciência de que o processo de luta e sobrevivência num ambiente tão hostil lhe é comum, buscando forças para viver no mais profundo do solo, mostrando-se ora “seco”, “triste” e “feio”, ora “rico”, “feliz” e “belo”, revestindo-se de verde e viço.

Ilustração 55: uma flora agressiva I



Fonte: Roberto Burle Marx, 2009

Ilustração 56: uma flora agressiva II



Fonte: Harri Lorenzi & Hermes M. Souza, 1999

Ilustração 57: uma flora agressiva III



Macambira (*Bromélia laciniosa*)



Cansanção (*Jatropha urens*)



Umburana (*Commiphora leptophloeos*)

Fonte: Décio Escobar, 2023

Mas agressiva para quem?

O próprio Euclides irá nos responder:

Agressiva para os que a desconhecem – ela é providencial para o sertanejo. O viajante desgarrado numa travessia, atravessa em certas quadras durante muitos dias, os vastos tabuleiros, livre de dificuldades. Extinguem-lhe a sede as folhas ácidas e as raízes úmidas do umbu, os caules repletos de seiva dos mandacarus; alimentam-no fartamente os cocos de dicuri, as pinhas silvestres do araticum, os frutos de quixaba, da mari ou das mangabeiras de folhas delicadas e galhos pendidos como os dos salgueiros. (Cunha, 1956, p. 52)

Nesse sentido, observamos, a vegetação da região funciona como uma aliada do sertanejo que, habituado desde o nascimento a ela, sabe dela tirar o proveito necessário para a sua proteção, alimentação, descanso, camuflagem etc.

Para o professor e pesquisador José Leonardo do Nascimento,

Trata-se de um momento paradisíaco, de uma ilha de delícias, de transbordamento da vida no mesmo lugar em que antes vigia a aspereza e a existência magra e exígua da flora, da fauna e dos homens. Esse intervalo é, pois, uma espécie de anverso de tudo que anteriormente havia sido escrito sobre as agruras da geografia do sertão de Canudos.

É um momento, sucede à seca, é a intromissão do tempo na descrição do espaço e desenha uma temporalidade específica da existência sertaneja, marcada pela intercadência entre as quadras áridas e as deslumbrantes ou, para empregar uma

expressão utilizada pelo autor, entre as épocas do “verde” e da “magrém”. (Nascimento, 2002, p. 175)

Não por acaso, como podemos observar na gravura 15, Poty dimensionará esta vegetação de modo a dar protagonismo a ela, em primeiro plano, ocupando a maior parte da cena, emoldurando o cavaleiro e o seu animal, como que a protegê-los mesmo. Estes, por sua vez, desfilam despreocupadamente, como parte integrante do ambiente. Não há disputa entre o homem, o bicho e a vegetação; todos fazem parte, harmoniosamente, da cena. Um imenso agave, ladeado por esbeltos mandacarus se destacam em meio a uma mancha escura, que bem pode sugerir um maciço de outras plantas arbustivas, características do lugar, tais como cansanção e icós. Macambiras, pedras e galhos retorcidos salpicam a cena mais ao fundo, juntamente com o cavalo e seu cavaleiro, equilibrando visualmente tudo.

A vegetação não se apresenta como mera coadjuvante, nem em *Canudos* nem n’*Os sertões*. Antes, sua presença é de uma personagem firme e atuante, corroborando, especialmente, com o sertanejo em sua luta contra os invasores. Fato é que Euclides dedica vultosas seções à esmiuçá-la, como, por exemplo, n’*Os sertões*: “As caatingas” (p. 107), “O juazeiro” (p. 215), “Ressurreição da flora” (p. 118), “O umbuzeiro” (p. 119), “A jurema” (p. 120), enfim, “O sertão é um paraíso” (p. 121). Assim destaca Euclides a importância da flora no sertão:

É a árvore sagrada do sertão. Sócia fiel das rápidas horas felizes e longos dias amargos dos vaqueiros. Representa o mais frisante exemplo de adaptação da flora sertaneja. Foi, talvez, de talhe mais vigoroso e alto — e veio descaindo, pouco a pouco, numa interdecadência de estios flamívoros e invernos torrenciais, modificando-se à feição do meio, desinvoluindo, até se preparar para a resistência e reagindo, por fim, desafiando as secas duradouras, sustentando-se nas quadras miseráveis mercê da energia vital que economiza nas estações benéficas das reservas guardadas em grande cópia nas raízes. E reparte-as com o homem. Se não existisse o umbuzeiro aquele trato de sertão, tão estéril que nele escasseiam os carnaubais tão providencialmente dispersos nos que o convizinham até ao Ceará, estaria despovoado. (Cunha, 2022, p. 119; grifo nosso)

Somamos, ainda, a “favela”, planta endêmica da região de Canudos, cuja notoriedade alastrou-se pelo Brasil a partir do conflito de Belo Monte, sinonimizando comunidades com construções urbanas caracterizadas pela cultura e soluções populares, a rigor, resultado de ocupações em áreas verdes, sob os cuidados do poder público, mas com pouca ou nenhuma presença do Estado. Sobre ela, destaca Euclides:

As favelas, anônimas ainda na ciência – dos sábios, conhecidas demais pelos tabaréus – talvez um futuro gênero *cauterium* das leguminosas, têm, nas folhas de células alongadas em vilosidades, notáveis aprestos de condensação, absorção e defesa. Por um lado, a sua epiderme ao resfriar-se, à noite, muito abaixo da temperatura do ar, provoca, a despeito da secura deste, breves precipitações de orvalho; por outro, a mão, que a toca, toca uma chapa incandescente de ardência inatável. (Cunha, 2022, p. 111)

O modo como Euclides descreve os ambientes, tanto da fauna quanto da flora nordestinas n’*Os sertões*, constituiria um capítulo à parte em nossa análise, haja vista os pormenores com que trata cada um deles, a relação que mantêm com todo o ambiente, incluindo o sertanejo, os tratos mais pragmáticos em relação à qualidade térmica, o uso medicinal (ver “Manuel Quadrado (...) curandeiro experimentado”, p. 34), entre as muitas maneiras no que se pode ser feito com essas plantas etc. até uma relação mais afetiva e, podemos assim dizer, mística como, entre outros, nos exemplos citados acima.

Não à toa, quando se lê em *Canudos* sobre “uma flora agressiva” (p. 52), Euclides faz questão de anotar em seguida: “Agressiva para os que a desconhecem – ela é providencial para o sertanejo”. (p. 52)

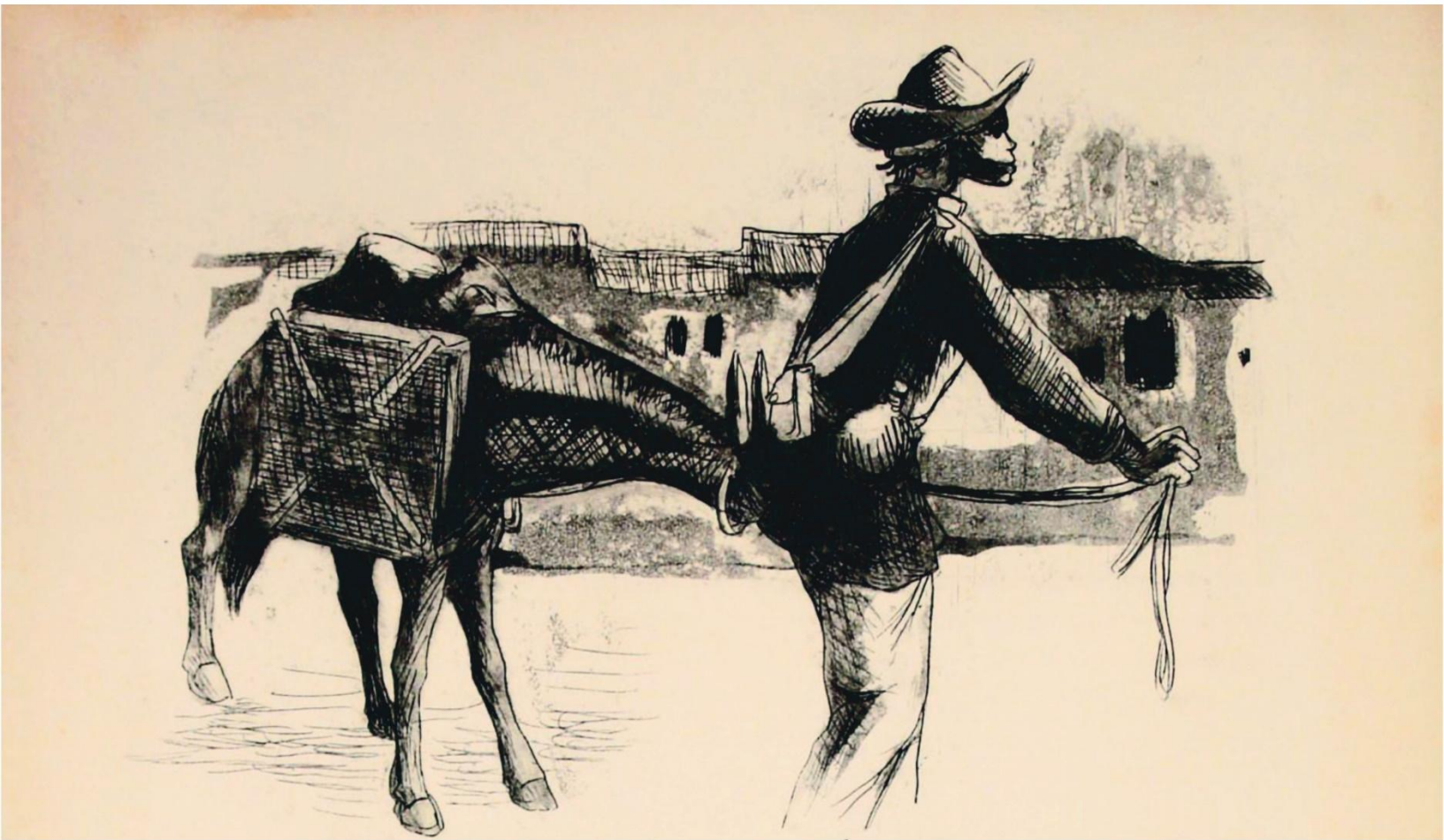
Ilustração 58: favela, vegetação comum em Canudos



Fonte: Francisco V. Souza, 2014

Assim, Poty vai alternando entre construções, vegetação, planície e sertanejo os protagonismos em suas ilustrações. Entretanto, como dito antes, numa espécie de simbiose e interdependência entre essas e demais personagens do texto.

Ilustração 59: reprodução da gravura 16



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 19: informações técnicas sobre a gravura 16

Informações técnicas sobre a gravura 16; p. 50	
Aparece na parte superior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Não há.
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	“Mais abaixo, caindo para a direita, uma vereda estreita e sinistra – a estrada para o Monte Santo.” (Cunha, 1956, p. 50)
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	19 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

O homem. Um sertanejo puxando seu bicho em meio à calmaria de uma rua qualquer em Canudos. Pequenos casebres ao fundo, reforçam a proposta de bucolismo e, ao mesmo tempo, de ensimesmamento da cena. Não há mais ninguém além do cavalo e de seu

cavaleiro. Ao que tudo indica, ambos estão fazendo uma pausa para o descanso merecido de uma longa viagem ou término de uma tarefa regular.

O homem aparece no chão, puxando as rédeas do animal, como que num gesto para amarrá-lo em algum ponto ou a levá-lo para debaixo de alguma sombra, não se sabe ao certo.

Assim como nas demais pessoas representadas por Poty, não há muitos detalhes na face do homem para que possamos atribuir uma identidade particular. Antes, uma imagem genérica de um homem qualquer. Poty está mais interessado em representar os tipos de pessoas do que elencar listas hereditárias, fidalguias ou coisa que valha. Tal qual fez Tarsila do Amaral (1886 - 1973) em *Operários* (1933), Lazzarotto busca evocar a presença do sertanejo como um aglomerado de gente, com características, carências e virtudes comuns. Por isso mesmo, por sofrerem das mesmas privações e lutarem com o mesmo objetivo, irmanam-se nos mesmos dilemas, usam das mesmas vestes, comem do mesmo pão, bebem da mesma água; unidos num só corpo, morrem da mesma morte, usufruem das mesmas conquistas.

O sertanejo caminha e, ao caminhar, assim como o *flâneur* evocado por aqui diversas vezes, vai absorvendo tudo à sua volta. Canudos é a sua grande escola da vida; tudo que está ao seu redor lhe interessa. É imperioso estar entranhado na cidade, conhecê-la, passear por entre ela, fluir por suas ruas como se veias fossem e ele, o sertanejo, o sangue que as atravessa e lhe dá vida.

A harmonia com que Poty elabora a imagem, trabalhando o contraste de modo mais explícito em alguns pontos da imagem, atenuado em outros por meios dos tons de cinza, dos espaços em “branco” com o fundo do papel, as hachuras da pele do bicho, roupas e objetos etc. traduzem-se nessa cena agradável à vista, pouco sugerindo um contexto bélico.

Ilustração 60: reprodução da gravura 17



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 20: informações técnicas sobre a gravura 17

Informações técnicas sobre a gravura 17; p. 54	
Aparece na parte inferior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	“No leito, secco agora, dos regatos correm então riso de águas velozes e barrentas e o Vasa-Barris, avolumando-se repentinamente, transmuda-se todo ele numa onda imensa e dilatada, rolando impetuosamente entre as gargantas das serras, expandindo-se nos plainos – intransponível, enorme. E quando as torrentes se extinguem bruscamente...” (Cunha, 1956, p. 54)
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	Não há.
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	21,5 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Sobre viver. Uma gravura expressiva e dinâmica, em que aparecem seis seres vivos, sendo três deles humanos e, os outros três gados, de grande porte. Poty os coloca na cena de modo circular, em que nossos olhos podem passear/flanar por ela infinitamente, percebendo as sutilezas e detalhes visuais sem muita pressa como, por exemplo, em notar um dos animais quase invisível no centro do círculo, como se sombra fosse ou mesmo um espectro, já atuando em outro mundo; numa espécie de miragem para os que ali estão.

O jogo de claro e escuro realizado pelo artista, bem como a presença de manchas escuras e hachuras dão ainda mais dramaticidade e expressividade à cena, trazendo-nos a tensão adequada à imagem.

Três rés, três sertanejos. Três vidas em jogo. No sertão, a disputa pela vida é uma constante. O gado que outrora arava a terra, fazia o moinho girar, transportava água, fornecia leite, paria, amamentava o bezerro e a cria de seu dono, agora, na situação-limite de vida em que se encontra é, como alternativa última, a única fonte de alimentação do sertanejo e, por isso, precisa morrer para dar a vida.

Esse jogo de vida e morte, morte e vida presente no texto euclidiano está também presente na narrativa visual de Poty para *Canudos*; esta é uma das gravuras que exemplificam isso. Mas nela, diferentes de outras em que o conflito entre soldados e sertanejos é mais explícito e agressivo (como nas gravuras 23, 24 e 28, por exemplo), aqui é sutil, poético.

A cena reúne alguma eloquência, parece haver uma conformação entre as personagens: o fim inevitável e necessário do gado para a sobrevivência do sertanejo aparece como um acordo tácito.

Ilustração 61: reprodução da gravura 18



Fonte: Poty Lazzarotto

Quadro 21: informações técnicas sobre a gravura 18

Informações técnicas sobre a gravura 18; p. 55	
Aparece na parte superior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Não há
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	“... porque o turbilhão das águas se esvae no S. Francisco com a mesma celeridade com que aparece, surgem outros perigos ainda mais sérios.” (Cunha, 1956, p. 55)
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	20 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Indiscutivelmente, esta gravura está associada e dialoga claramente com uma das fotografias mais conhecidas do fotógrafo responsável pelo registro da Guerra de Canudos, o baiano Flávio de Barros. Um dos primeiros exemplares do que se convencionou chamar

fotografia fotojornalística, esta imagem, desde que foi divulgada amplamente para a população brasileira, parâmetrou uma das visões mais fortes que temos, até os dias de hoje, acerca do “sertão” e o “sertanejo”, ou seja, lugar e povo degradados, sofridos, subordinação e rendição do sertanejo às forças governamentais, precariedades das mais diversas etc. etc. etc. Poty Lazzarotto, com esta gravura, acaba por perpetuar essa “visão do sertão”, especialmente no meio dos seletos e economicamente abastados ciclos sociais brasileiros, haja vista que as edições da SCBB foram, e ainda o são, destinadas para um público restrito e seletivo (colecionadores, pesquisadores, instituições e seus acervos restritos etc., para o bem e para o mal, no que se refere à sua preservação e à sua pouca circulação, respectivamente, como já apontamos antes.

Apesar do número reduzido de pessoas na gravura de Poty Lazzarotto em relação à fotografia de Barros, a estrutura essencial da imagem em ambas as produções é mantida, a saber: a “massa humana” e seus “olhares perdidos”; a subordinação dos canudenses/conselheiristas às forças militares; a miséria e a precariedade dos rendidos; a tipificação humana no lugar da individualização e pessoalidade dos representados. Tudo isso, somada a sua força expressiva, fazem de ambas as produções (fotografia e gravura) algo bastante particular e simbólico em relação ao ocorrido.

Mesmo exausto e, fisicamente, desfalecido, o sertanejo encara seu destino sem temer; diante do seu algoz, não titubeia; enfrenta-o, não importam as consequências.

Cícero Antônio de Almeida faz a seguinte consideração acerca da fotografia de Flávio de Barros:

A imagem intitulada *400 jagunços prisioneiros* retrata o momento da rendição de centenas de conselheiristas, ocorrido em 2 de outubro de 1897. A fotografia desses prisioneiros é, certamente, uma das mais conhecidas imagens do conjunto, e revela o dramático estado dos prisioneiros, a maioria constituída por mulheres – algumas amamentam seus filhos recém-nascidos – e crianças. (IMS, 2002, p. 294)

E o ensaísta prossegue descrevendo a cena, com todas as suas sutilezas e nuances, destacando os aspectos frágeis das pessoas, mas também a sua altivez, como pode ser visto:

Até as 17h daquele mesmo dia um elevado contingente já havia se apresentado. Segundo Favila Nunes, da Gazeta de Notícias, foram cerca de 60 homens e mais de 500 mulheres e crianças, que ficaram sob o cerco do Batalhão de Polícia do Pará. O lado dramático da cena foi descrito pelos diversos correspondentes presentes. Favila Nunes, impressionado, assim o relatou: “Mas, que horror!... esqueletos humanos, com

as mãos decepadas, ferimentos horríveis e asquerosos, alguns apodrecidos”. (IMS, 2002, p. 295)

Ilustração 62: 400 jagunços prisioneiros



Fonte: Flávio de Barros, 1897

Euclides da Cunha descreve a cena, em *Os sertões*, da seguinte forma:

A entrada dos prisioneiros foi comovedora. Vinha solene, na frente o Beatinho, teso o torso desfibrado, olhos presos no chão, o com o passo cadente e tardo exercitado desde muito nas lentas procissões que compartira. O longo cajado oscilava-lhe à mão direita, isocronamente, feito enorme batuta, compassando a marcha verdadeiramente fúnebre. A um de fundo, a fila extensa, tracejando ondulada curva pelo pendor da colina, seguia na direção do acampamento, passando ao lado do quartel da primeira coluna e acumulando-se, cem metros adiante, em repugnante congérie de corpos repulsivos em andrajos.

Os combatentes contemplavam-nos entristecidos. Surpreendiam-se; comoviam-se. O arraial, *in extremis*, punha-lhes adiante, naquele armistício transitório, uma legião

desarmada, mutilada, faminta e claudicante, num assalto mais duro que o das trincheiras em fogo. Custava-lhes admitir que toda aquela gente inútil e frágil saísse tão numerosa ainda dos casebres bombardeados durante três meses. Contemplando-lhes os rostos baços, os arcabouços esmirrados e sujos, cujos mulambos em tiras não encobriam lanhos, escaras e escalavros - a vitória tão longamente apetejada decaía de súbito. Repugnava aquele triunfo. Envergonhava. Era, com efeito, contraproducente compensação a tão luxuosos gastos de combates, de reveses e de milhares de vidas, o apresamento daquela caqueirada humana — do mesmo passo angulhenta e sinistra, entre trágica e imunda, passando-lhes pelos olhos, num longo enxurro de carcaças e molambos...

Nem um rosto viril, nem um braço capaz de suspender uma arma, nem um peito resfolegante de campeão domado: mulheres, sem número de mulheres, velhas espectrais, moças envelhecidas, velhas e moças indistintas na mesma fealdade, escaveiradas e sujas, filhos escanchados nos quadris desnalgados, filhos encarapitados às costas, filhos suspensos aos peitos murchos, filhos afastados pelos braços, passando; crianças, sem número de crianças; velhos, sem número de velhos; raros homens, enfermos opilados, faces túmidas e mortas, de cera, bustos dobrados, andar cambaleante. (Cunha, 2022, p. 669 - 700)

Não seria exagero pensar essa fotografia de Flávio de Barro e a gravura de Poty Lazzarotto sobre o massacre de Canudos como arquétipos de cenas como das muitas prisões, nos vários estados brasileiros, aos prisioneiros em campos de concentração comandados por Adolf Hitler, como foi o caso do Campo de Extermínio alemão de Majdanek, na Polônia e, nos dias atuais, as vítimas, especialmente mulheres e crianças, do genocídio patrocinado por Israel contra os palestinos na Faixa de Gaza. Corpos esqueléticos, olhares fixados “nonada” ou perdidos diante da miséria e desgraça a que são submetidos diariamente. Cabeças mais próximas da imagem de caveiras vivas, roupas mal e porcamemente cobrindo seus corpos, como se seres humanos-bichos fossem, em ambientes hostis e monocromáticos, sob a mão forte e armada dos algozes que os submetem, sem compaixão nenhuma, às piores agruras. Imagens que são um registro permanente do histórico de horror trazido pela guerra. Fotografias e gravuras como um registro permanente do que pode o ser humano agir quando há o compromisso de dizimar o próximo, pela ganância, sede de poder e tantas outras mazelas que de tempos em tempos somos assolados, nos mais diferentes pontos do planeta. O que há de comum em todos os casos? Os mais pobres e oprimidos são sempre os mais atingidos e prejudicados.

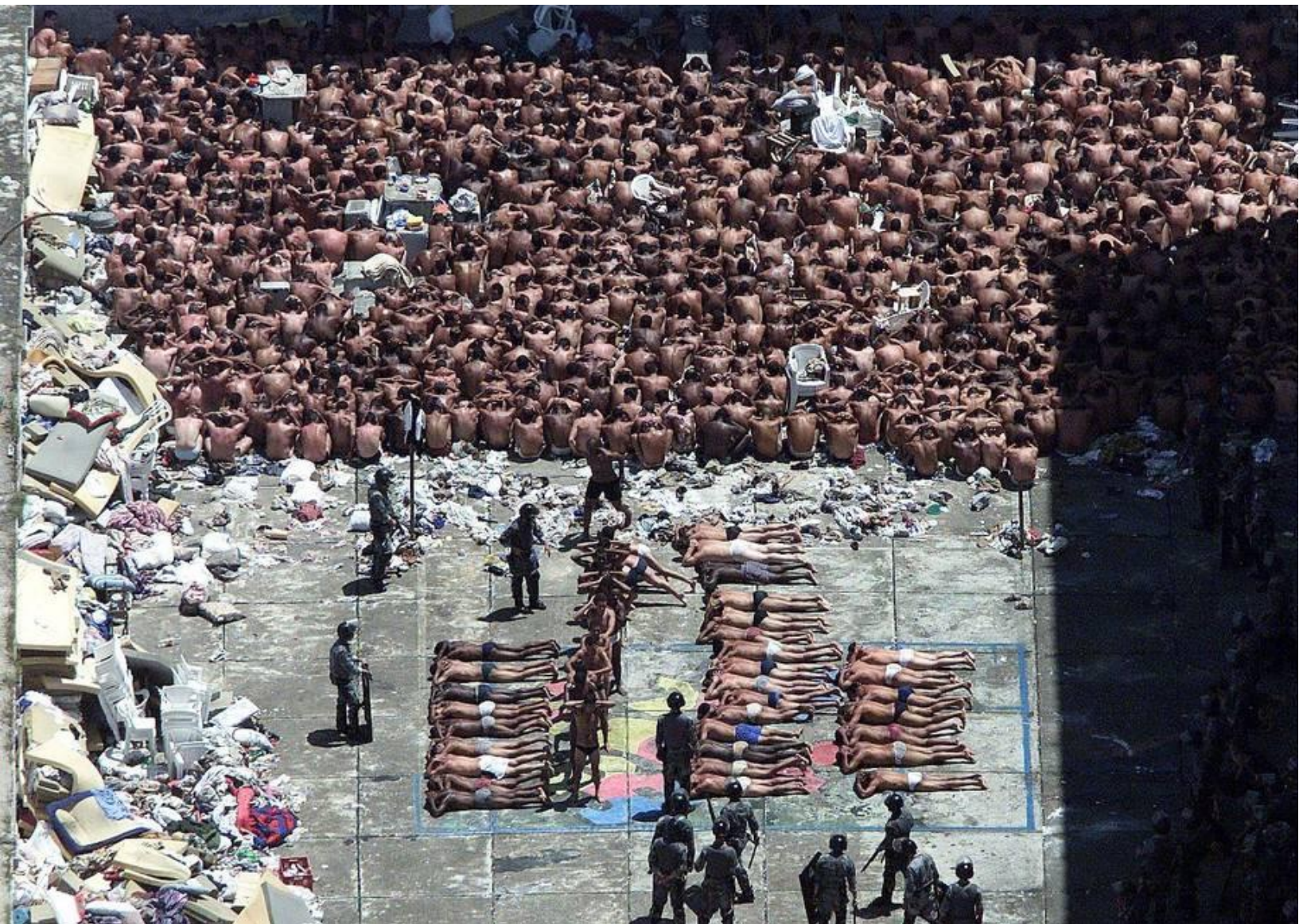
Assim descreve, Euclides, em *Depois do combate*, cena semelhante:

Finara enfim – a luta... esqueléticos, cansados -/ - Na febre da vitória – os bravos vencedores./ Lançavam à mudez dos frios descampados/ Como um canto de Glória – o rufo dos tambores!...// Mas era atroz de ver-se o campo da batalha.../ - Imensa vastidão fatal de peitos frios/ Nos quais a atroz semente – ardente de metralha/ Plantava a febre, a dor, a morte e os desvarios...// Ah! era um quadro atroz, um quadro que doía/ Dos vencedores ‘té nos férreos corações!/ Correndo em derredor o vendaval prendia/ Umas canções fatais nos lábios dos canhões...// Calaram-se os clarins –

trementes, vagarosos,/ Os pálidos heróis entraram para as tendas!/ - Fora o tufão
chorava uns cantos dolorosos/ Enormes de tristeza e maldições tremendas!...//
Curvou-se a solidão – nos peitos dos feridos.../ Era de tarde – o Sol rolava os céus!...//
Ah! dir-se-ia ser dos lívidos vencidos -/ A lágrima sangrenta – caindo aos pés de
Deus!... (E. C. In: Bernucci & Hardman, 2009, p. 99 – 100)

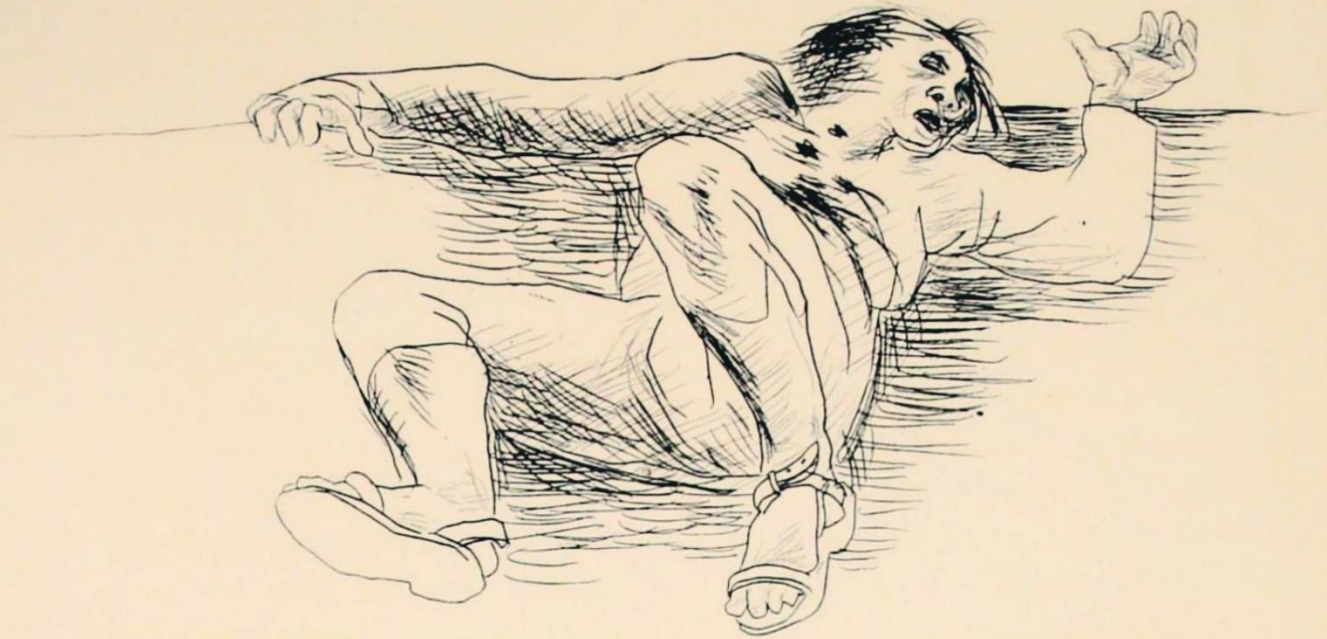
As imagens de Canudos ressoam nos dias atuais como cenas como as das
populações carcerárias brasileiras, compostas, principalmente, população mais pobre e
periférica, com perfil predominante entre pretos e pardos.

Imagem 63: massacre do Carandiru



Fonte: José Luiz da Conceição, 1992

Ilustração 64: reprodução da gravura 19



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 22: informações técnicas sobre a gravura 19

Informações técnicas sobre a gravura 19; p. 58	
Aparece na parte superior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Não há.
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	“Sem exaggero – este primeiro dia de viagem – que é um idyllio ante os que nos aguardam – patenteia já todos os tropeços que se antolharam às expedições anteriores. E somos uma comitiva pequena, perfeitamente disposta, ligada pela melhor cordialidade, trazendo todos os recursos, perfeitamente montada.” (Cunha, 1956, p. 58)
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	21,5 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

O morto. Uma figura solitária sobre uma superfície, ainda com as feições de dor, gestos e posições em movimentos, indicando morte recente. No peito, as marcas das balas que a atingiram, cujo sangue, ainda sem jorrar, anuncia-se às bordas do ferimento.

É uma daquelas imagens produzidas por Poty para *Canudos* que, visualmente, é bastante “limpa”, sem muito rebuscamento visual, tão somente composto de linhas de contorno e hachuras promovendo a representação da superfície com o defunto no chão, imiscuindo com suas vestes, como sendo uma coisa só, lembrando à máxima cristã “do pó vieste, para o pó retornarás”.

Apesar das feições de dor da personagem, sua face é serena, como se tivesse consciência do momento por que está passando, aceitando-o como destino inevitável, fazendo a passagem para o outro plano nos termos de quem cumpre sua missão na terra, tendo combatido o bom combate.

A solução adotada por Poty para produzir essa ilustração bem dialoga com a de outras em que o tema “morte” é o foco, como podemos observar nas gravuras 11, 28, 29 e 30. Nelas há um certo sentimento de mistério, de etéreo, de místico em relação às demais, como que o artista propusesse uma sobreposição de narrativas, sendo uma ligada ao mundo real, de um certo realismo (as imagens relacionadas aos acontecimentos mais cotidianos dos canudenses ou episódios factuais da guerra) e um outro conectado ao fabuloso, ao místico em que, dadas as circunstâncias do genocídio, este “outro mundo” passasse a coexistir.

Ilustração 65: reprodução da gravura 20



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 23: informações técnicas sobre a gravura 20

Informações técnicas sobre a gravura 20; p. 61	
Aparece na parte inferior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	“... avistar, belíssima, fechando o horizonte para o nordeste, a serra de Monte Santo. Predominam na flora novos specimens, começam a aparecer em maior numero os angicos de folhas miudas e porte elegante, as baraienas altas, as carahybas de folhas lanceoladas e cassuquingas de cheiro agreste e agradável. A tres kilometros de Qurimquinquá o terreno granitico aflora dominando a constituição do solo. A rocha tem para mim um aspecto novo; está cavada em muitos pontos em caldeirões de grandeza variável, nos quaes se accumulam as aguas da chuva. São reservatorios providenciaes. Estão todos toscamente coberto: algumas

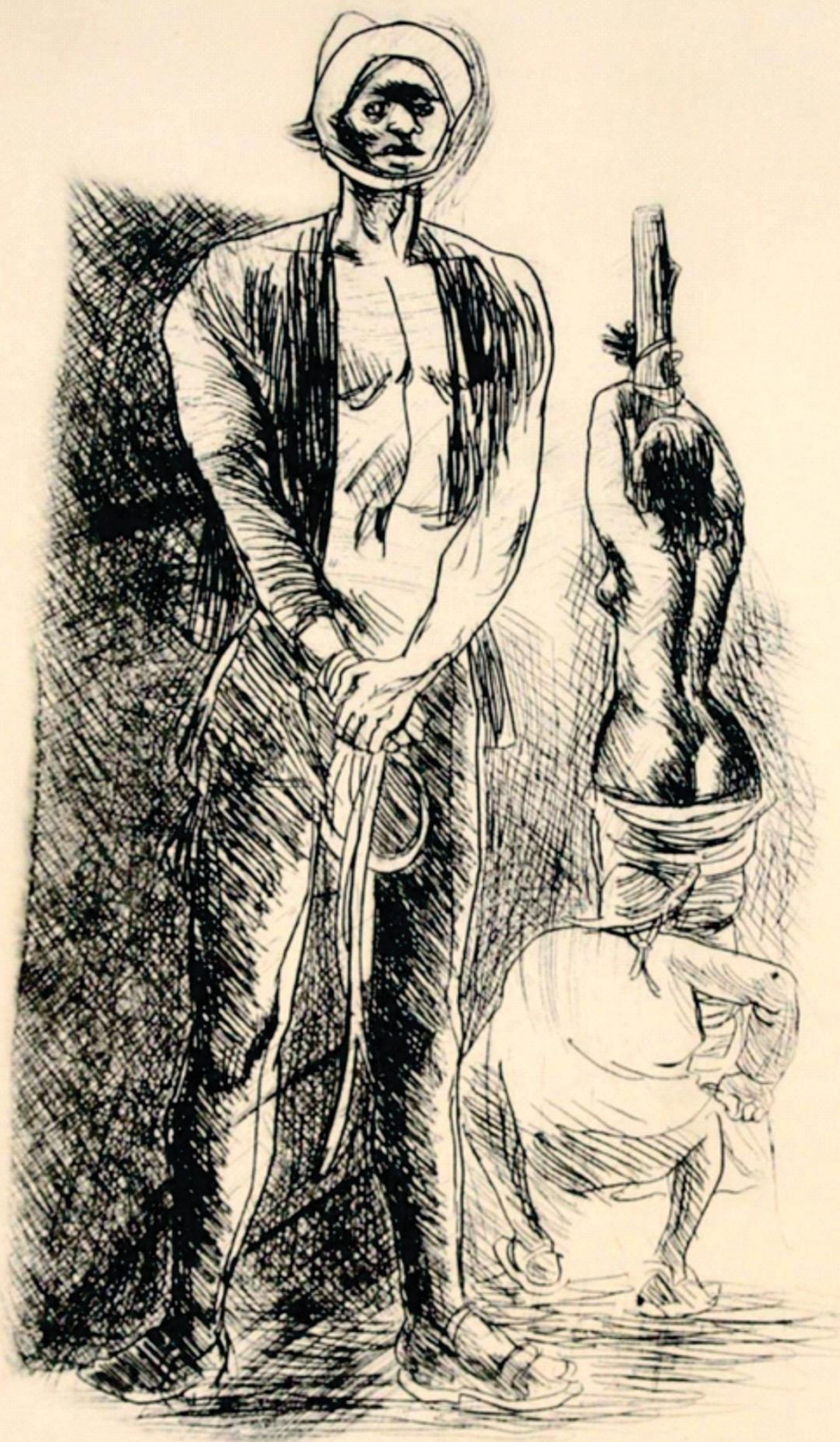
	pedras sobre paus dispostos paralelamente.” (Cunha, 1956, p. 61)
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	Não há.
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	22,5 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Como já observamos antes, a presença da relação homem x vegetação é algo recorrente nas ilustrações produzidas por Poty para *Canudos*, a exemplo desta gravura. Nela, observamos em primeiro plano o corpo de uma personagem nua, debruçada por sobre um galho extenso e pontiagudo de uma árvore também sem vida, como se lança fosse, “atravessando” o corpo imóvel e, ao mesmo tempo, fundindo-se a ele, como um cavaleiro e sua lança, num golpe final, anterior à sua derrocada.

É interessante observar na imagem que, ao mesmo tempo em que o galho da árvore “fere” o corpo da personagem, atravessando-a, ele também a sustenta, fazendo com que seu corpo não fique abandonado ao chão, propiciando-lhe, ainda que de forma diminuta, uma sobrevida, retardando sua putrefação.

As plantas ao fundo, pequenos agaves e quipás que se soerguem, fazendo contraponto à cena, dão equilíbrio à imagem, além de manter um contraste com ela, tanto pela posição das formas quanto pelo contraste de cor, numa metáfora acertada entre o material e o espiritual, entre o terreno e o celestial, entre vida e morte etc. E, ainda, testemunhas solenes do ato, convidando o sertanejo a, finalmente, integrar-se ao conjunto delas.



Quadro 24: informações técnicas sobre a gravura 21

Informações técnicas sobre a gravura 21; p. 64	
Aparece sozinha na página, alinhada à esquerda.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Não há.
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	Não há.
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	43 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

No pelourinho, três personagens na cena, dois homens e uma mulher. No primeiro plano destaca-se o algoz, um homem negro, alto, forte, com seu açoite em mãos, numa posição quase cerimonial: corpo ereto, de pé, mãos cruzadas, à espera de uma ordem para executar o seu trabalho (açoitar uma mulher).

No segundo plano, de costas e seminua, amarrada com as mãos para cima, está a vítima sob os preparativos de seu castigo; é possível identificar que ainda não foi castigada, uma vez que suas costas não apresentam marcas de açoites, sua cabeça ainda está ereta e seu corpo, como um todo, não apresenta expressões de cansaço e sofrimento.

Os binômios opressor x oprimido, humanização x desumanização, fraco x forte, “raça superior” x “raça inferior”, “proprietário” x “propriedade”, “homem” x “mulher” etc. ficam bastante marcados nessa imagem, reforçados pelo uso evidente do contraste entre preto e branco, em relação ao primeiro e ao segundo fundo, entre os agressores e a agredida etc.

Logo à frente da mulher está um homem agachado e de costas, como que se a observar detalhes do corpo dela, como uma forma de expô-la não só a humilhação, mas também deixando seu corpo livre de qualquer barreira que possa diminuir seu sofrimento.

Com exceção do algoz que irá castigá-la, nenhuma das outras duas personagens mostra o rosto, reiterando as intenções de Poty nas representações destas como sendo universais, num arquétipo de gente e não de um nicho específico, universalizando os desvalidos, os relegados e esquecidos.

Essa cena pode muito bem representar as formas de interrogatórios ou mesmo de tratamentos dispensados aos canudenses quando das prisões que eram efetuadas nas expedições, especialmente na quarta, realizadas em Canudos, mas também pode ser uma referência de Poty Lazzarotto a recém abolição da escravatura, algo tão caro e importante para Euclides da Cunha e demais abolicionistas da época, demonstrando outra característica nas ilustrações de Poty para os muitos livros que ilustrou, ou seja, uma livre interpretação dos fatos

e das narrativas propostas pelos escritores, conferindo ao seu trabalho algo ainda mais autoral e independente na perspectiva artística/poética.

A narrativa visual de Poty, portanto, vai cumprindo essa dupla função nas ilustrações do texto euclidiano, isto é, na busca de dialogar com o que é apresentado pelo escritor e, por outro lado, em trazer a sua visão dos fatos ou do modo como irá fantasiá-los, reinventá-los, desembocando, assim, nos aspectos estético-literários/poéticos do texto, contribuindo na caracterização desse viés, também, presente no texto de Euclides da Cunha.

É importante destacar, ainda, que a ilustração ganha destaque ao aparece de modo independente na página, sem a presença de nenhum texto escrito, evidenciando o valor dado ao tema por Poty. Mas também a “não imagem” pode ser verificada na cena, o “vazio” do papel, contornando toda cena quase a engoli-la. É um branco que diz, que ressoa na imagem; talvez, um grito de silêncio, da tensão do acontecimento, ou seja, na tortura da mulher amarrada ao pelourinho.

Talvez, um “vazio” ou um “silêncio” que propicia ao leitor/fruidor/e(x)spectador um momento de reflexão, de introspecção em relação à imagem, no evocar e ecoar não somente do texto euclidiano, como também do nosso repertório relacionado à escravidão, escravizados, à nossa própria formação cultural brasileiras e os débitos que temos na conformação e valorização de nossa gente. Essas e outras possibilidades estão presentes numa cena tão emblemáticas e, por vezes, ainda tão atual, seja sob o aspecto literal ou metafórico.

Há que se levar em consideração, por fim, o corpo exposto da mulher e toda a sensualidade evocada na imagem, como uma espécie de fetiche do corpo negro e feminino e os aspectos da exploração sexual, pouco abarcado na obra de Euclides.

Ilustração 67: reprodução da gravura 22



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 25: informações técnicas sobre a gravura 22

Informações técnicas sobre a gravura 22; p. 67	
Aparece na parte superior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Não há.
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	“... em cuja amplidão a ponta culminante de Monte Santo despontava com um cachopo de quartzito.” (Cunha, 1956, p. 67)

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

O “jagunço”. O fragmento mais difundido e, portanto, mais conhecido d’*Os Sertões* é, talvez e também, uma das mais belas descrições do sertanejo, em geral, e em particular, dos canudenses. Euclides da Cunha mostra-nos o homem-sertanejo da seguinte forma:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.

A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gigante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofreia o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. E se na marcha estaca pelo motivo mais vulgar, para enrolar um cigarro, bater o isqueiro, ou travar ligeira conversa com um amigo, cai logo — cai é o termo — de cócoras, atravessando largo tempo numa posição de equilíbrio instável, em que todo o seu corpo fica suspenso pelos dedos grandes dos pés, sentado sobre os calcanhares, com uma simplicidade a um tempo ridícula e adorável.

É o homem permanentemente fatigado.

Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude.

Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude.

Nada é mais surpreendedor do que vê-la desaparecer de improviso. Naquela organização combatida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormecidas. O homem transfigura-se. Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes aclarada pelo olhar desassombrado e forte; e corrigem-se-lhe, prestes, numa descarga nervosa instantânea, todos os efeitos do relaxamento habitual dos órgãos; e da figura vulgar do tabaréu canhestro reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias. (Cunha, 2022, p. 191 - 192, grifos nossos)

Euclides apresenta sua tese logo na primeira linha da terceira parte da narrativa (O homem): “O sertanejo é, antes de tudo, um forte.” (p. 191). Essa imagem de “força” é contraposta em seguida pelo escritor, visto ser este “desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos.” (p. 191)

A oscilação das opiniões de Euclides da Cunha a respeito de Canudos e dos canudenses será uma constante, desde que começou a cobrir a Guerra, distante da realidade que

ocorria no sertão baiano até sua ida à região, junto à Quarta Expedição, no confronto final que dizimou Conselheiro e conselheiristas.

Essa dubiedade entre gostar e não gostar, estar ao lado e distante dos canudenses e seus ideais também ficará expresso quando, distante dos fatos e com as percepções dos dois lados (governo e “rebeldes”) na escrita d’*Os sertões*. Ainda que dê seu veredito com seu “livro vingador”, ao longo da narrativa deste explicitará os meandros do percurso até chegar nele. É o caminhante em seu caminho, absorvendo tudo que está em seu entorno, buscando digerir tudo depois, devolvendo-nos por meio de sua escrita a sua visão de mundo.

Poty, entretanto, opta pela imagem do sertanejo “forte”, “combativo” e “intrépido”, como o faz em praticamente todas as imagens de *Canudos*, sobretudo as que estão inseridas nos contextos de luta e combates.

No caso desta gravura, o sertanejo está em destaque como personagem única na cena, ocupando metade do espaço da página. Em posição de defesa, com seu punhal na mão, está pronto para enfrentar seus inimigos. As pernas arqueadas, com o corpo levemente inclinado para trás, assemelha-se a uma serpente pronta para dar seu bote. Seu rosto está praticamente encoberto pela mão que segura uma peixeira, reforçando a proposta de representação da personagem mais como um arquétipo do sertanejo, mais do que um indivíduo.

Esta é uma das poucas imagens, no conjunto das 33, em que um conselheirista aparece lutando e de modo dinâmico assim. Em geral, ou estão flanando – como é o caso das gravuras 02, 15 e 16; ou estão sob o jugo de seus algozes, a exemplo das gravuras 18, 24 e 28.

Ilustração 68: reprodução da gravura 23



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 26: informações técnicas sobre a gravura 23

Informações técnicas sobre a gravura 23; p. 70	
Aparece na parte superior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Não há.
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	“... a phantasia apenas divisa alli dentro uma legião invisível e intangível de demonios...” (Cunha, 1956, p. 70)
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	19,5 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Uma rica e elaborada imagem do ápice da narrativa euclidiana e, também, da narrativa visual de Poty para *Canudos*. A cena coloca as personagens antagônicas da Guerra de Canudos, num dinamismo e qualidade próprios das grandes representações de conflitos na história da arte, como em *Os fuzilamentos de 03 de maio* (1814), de Francisco Goya (1746 -

1828); a *Revolta do Cairo* (1810), de Anne-Louis Girodet (1767 - 1824); ou *Guernica* (1937), de Pablo Picasso (1881 - 1973), para ficarmos nestes exemplos.

Quatro personagens antagônicas, representando os dois lados da Guerra, imiscuindo-se como um único bloco, cujas manchas e texturas de fundo funcionam como uma espécie de elo de ligação, em cuja poética habitam os muitos elementos descritos por Euclides da Cunha ao longo da saga sertaneja, ou seja, pessoas e seu *habitat*, e em cuja ação concentra-se a motivação maior de ambos: a sobrevivência.

Duas das personagens confrontam-se diretamente, sendo que uma (sertanejo) ataca e a outra (soldado) se rende; sob os pés dela estão outras três, num misto de soldados e conselheiristas, num entrelaçamento que nos impede de saber qual é qual (ou seria uma forma de indagar acerca dessa guerra fratricida que ali estavam iguais lutando contra si?).

Os rostos das personagens estão todos encobertos e/ou deformados, de modo que não há possibilidade de identificarmos indivíduos, aos moldes do que ocorre com quase todas as representações de Poty para *Canudos*, com a exceção de Conselheiro, reforçando a proposta de arquétipo das imagens, numa representação geral do sertanejo, do homem simples, do cidadão preterido pelo Estado, como estamos observando ao longo deste texto.

As personagens ao chão – os mortos, apresentam um aspecto cadavérico e constituem uma espécie de trincheira entre os dois vivos. O homem que se rende está na iminência da morte: as mãos erguidas, a arma largada ao vácuo na altura em que a segurava, a linha traçada por Poty para indicar o percurso da bala etc. comprovam essa afirmação. Os escombros da cidade se fundem com os “escombros” humanos; Canudos e canudenses e seus invasores passam a ser uma coisa só. A partir de agora, quando se falar em Canudos, todos esses elementos e personagens serão lembrados como componentes de uma mesma história, sangue do mesmo sangue, carne da mesma carne.

Ilustração 69: reprodução da gravura 24



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 27: informações técnicas sobre a gravura 24

Informações técnicas sobre a gravura 24; p. 72	
Aparece na parte inferior da página, ocupando, aproximadamente, 2/3 dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	“... pela encosta abrupta...” (Cunha, 1956, p. 72)
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	Não há.
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	32 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Genocídio. As cenas de combate direto entre soldados e sertanejos conselheiristas produzidas por Poty para *Canudos* são bem reduzidas, num total de 04, apenas. Assim sendo: as gravuras 23, 24, 25 e 28. Uma quantidade reduzida, considerando o conjunto das 33 gravuras. Talvez porque, como afirmado antes, Poty Lazzarotto tenha optado por enfatizar os aspectos mais humanos e do cotidiano em *Canudos* e seus habitantes. Entretanto, as cenas a partir das quais decide mostrar a crueldade da guerra contra os canudenses são bastante fortes e impactantes, pondo em xeque as ideias de “civilização” e “barbárie”, entre os ideais republicanos de uma civilização brasileira para todos e os “argumentos” de que os canudenses eram incivilizados ou coisas do gênero.

Sob esse aspecto, o da guerra, todos estavam equiparados, no mesmo nível de humanidade, mas os sertanejos em desvantagens, entre as quais, as de armamento, de ideais etc. A barbaridade, a desumanidade e a desproporcionalidade tinha rosto e identidade; não era a do sertanejo. E isso é uma solução poética adotada por Poty e suas gravuras que bem dialogam com essa afirmação, haja vista o completo desinteresse do artista ao representar os sertanejos (e mesmo os soldados no sertão), enfatizando ainda mais o tipo humano que a *persona*. Ao imiscuir os dois grupos (sertanejos e soldados) também os coloca nessa situação fratricida, de uma guerra entre irmãos, em que ambos sofrem as consequências dela, independentemente do “certo” ou do “errado”, seja lá o que esses termos possam significar.



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 28: informações técnicas sobre a gravura 25

Informações técnicas sobre a gravura 25; p. 73	
Aparece na parte superior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Não há.
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	“Completo hontem o cerco de Canudos, a luta correrá vertiginosamente, agora. Os sucessos de hoje o indicam.” (Cunha, 1956, p. 73)
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	19 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

O sertão virou um mar de sangue. Dois homens atracados numa luta corpo a corpo embolam-se como único fossem. As armas de que dispõem (peixeiras) estão inutilizadas por eles. O que resta, agora, é a força física de cada um, bem como a destreza corporal; estas é que irão definir o vencedor. Ao fundo, uma paisagem lúgubre, com vegetações verticais como se a

observarem a cena dos dois lutadores, imóveis, brotando dos corpos, como se alma deles, fossem reiterando a relação apresentada tanto por Euclides quanto por Poty como parte integrante do sertanejo.

O uso de hachuras e manchas, tão presentes nas gravuras de Poty para *Canudos*, mais uma vez traduzem a dramaticidade e a expressividade da cena, bem como o contraste entre preto e branco. Os gestos de um e de outro, promovem o dinamismo da imagem, especialmente centrada neles.

A mancha acinzentada no solo pode ser muito bem o sangue dele, numa espécie de *continuum*, a informar que a peleja já dura algum tempo, mas também pode ser simplesmente a sombra dos lutadores, trazendo à tona mais um elemento do cenário hostil que os envolve: o sol, a forte e alta temperatura presente no sertão e uma das agruras com que o sertanejo é atingido.

Assim como no texto euclidiano, Poty lança mão da imaginação e da fantasia para criar uma cena cuja participação é, nos dois casos, um testemunho ficcional, resultado da escuta e/ou da leitura de materiais e de partícipes diretos na Guerra, garantindo, portanto, tanto nos textos euclidianos (*Canudos* e *Os sertões*) quanto na narrativa visual de Poty os aspectos de ficcionalidade, literalidade, poeticidade etc.

Esta e outras duas gravuras (09 e 22), são das poucas em que a data do diário de *Canudos* é intrínseca à imagem. Claro que isso está relacionado à diagramação e não a uma solução adotada por Poty, mas que nos serve como lembrança para não perdermos do horizonte que se trata de um diário. Portanto, devemos considerar as ideias acerca da produção intimista já mencionada aqui a partir das reflexões de Philip Lejene (2014).



Ilustração 71: reprodução da gravura 26 Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 29: informações técnicas sobre a gravura 26

Informações técnicas sobre a gravura 26; p. 76	
Aparece sozinha na página, de modo centralizado.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Não há.
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	Não há.
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	43 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

“É preciso estar atento e forte”.

Quatro cavaleiros aparecem fazendo sua ronda. No primeiro plano, discretamente, dois deles, ou melhor, as cabeças deles; não é possível identificar se vão a pé ou se estão a cavalo. Rostos e adereços, praticamente, uma coisa só: silhuetas em tons de cinza ou preto uniforme. No segundo plano, mas em destaque, com detalhes vários de indumentárias, cenário e bicho, estão outros dois sertanejos. Ambos caminham na mesma direção, reiterando a ideia de uma mesma missão e mesmos objetivos.

Caminham atentos, ainda que de modo tranquilo, mas com armas em punho, como se estarem prontos para qualquer ataque do inimigo. Há vários cactos na cena, retomando a ideia de uma “vegetação agressiva”, mas associada à defesa do sertanejo.

As duas cabeças em primeiro plano, em que Poty coloca os cavaleiros para “fora” da gravura, convidando o leitor/fruidor/e(x)pectador a flunar juntamente com os sertanejos por Canudos. É interessante também observar essa predileção de Poty ao retratar “cabeças” ao longo da narrativa visual, abrindo-a com uma (Conselheiro, gravura 01) e fechando-a com outra (a caveira com chapéu, gravura 33), semeando-as ao longo do texto (gravuras 06, 26 e 28).

Poty dedica uma página inteira para esta gravura e, diferentemente do que faz combas demais, em que dedica página inteira, como é o caso das gravuras 01, 13, 14, 21, 31 e 33, neste há todo um trabalho de elaboração, com riqueza de detalhes, “sobrando” muito pouco de áreas “vazias”. A própria solução em se colocar “apenas” cabeças no primeiro plano, indicando uma espécie de continuidade da imagem a partir do olhar de quem a observa, reforça esse aspecto, ou seja, de que há muito mais do que vemos na gravura. É preciso imaginação para se ver o todo.

As armas nas mãos dos cavaleiros dialogam diretamente com a vegetação, solução encontrada por Poty para sugerir que todo sertão está em guerra contra os invasores. Essa solução corrobora no diálogo proposto entre os textos euclidiano e lazzarottiano quando tanto

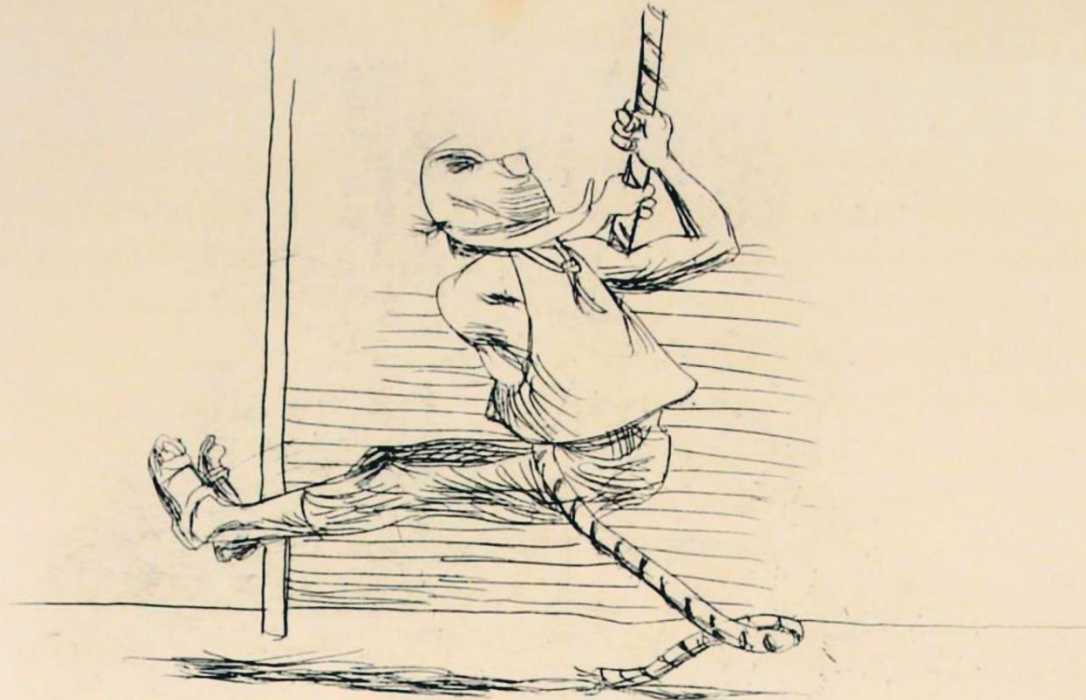
um quanto outro descrevem a presença dos elementos ambientais do sertão em consonância e como algo intrínseco ao sertanejo.

Há um certo tom de elegância e de segurança na imagem, tanto em relação às personagens humanas quanto às vegetais e ao bicho, comunicando a familiaridade que ambos mantêm entre si. Todos caminham por um caminho conhecido; ambos se dirigem às paragens costumeiras. O que há de diverso, de estranho ao lugar e seus nativos está fora da cena, ou seja, os invasores que ora vêm tirar a paz daquele lugar, incomodando os que ali vivem harmoniosamente.

O uso do claro e do escuro é adequado. Ao mesmo tempo em que há “excesso” do preto sobre o cavalo, o artista distribui uma mesma quantidade dele entre as personagens e no cenário em que estão, como podemos observar nos rostos, nas vestes e na superfície do ambiente, fazendo com que nosso olhar passeie pelos diversos pontos da imagem, tornando-a agradável à nossa vista.

Esse contraste é atenuado, ainda, pela presença de manchas cinzas no plano de fundo, nas vestimentas e adereços dos cavaleiros e na superfície por onde pisam, atenuando as zonas de transição. Todo esse conjunto de formas, cores, texturas etc. confere à imagem algo de solene, estabelecendo um perfil, da elegância ao sertanejo, apesar da precariedade em que se encontram numa guerra.

Ilustração 72: reprodução da gravura 27



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 30: informações técnicas sobre a gravura 27

Informações técnicas sobre a gravura 27; p. 79	
Aparece na parte superior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Não há.
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	“Acossado pela sede o inimigo abandonou por dezoito vezes os recutos, atacando as linhas, na direção das cacimbas no leito do rio. Foram sempre rudemente repellidos embatendo de encontro a seis batalhões, 0 34º, 38º, 25º, 37º de infantaria e os corpos policiaes dos Estados. Foram dezoito combates violentos e rapidos, alguns durante dez minutos e extinguindo-se lentamente, diferenciados em tiros destacados, terminando bruscamente outros – descendo sem transição o silencio da noite estrellada sobre os ultimos écos dos estampidos.” (Cunha, 1956, p. 79)
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	19 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Um pouco de alegria. Esta é uma das poucas gravuras, se não a única, desenvolvida por Poty para *Canudos* com certa carga de “alegria”, de distração ou algo do gênero. Nela podemos ver o sertanejo numa espécie de brincadeira, balançando-se a partir de uma corda, fixada não se sabe aonde, num momento único de descontração. Talvez, numa espécie de alegoria em que o lugar do riso, da brincadeira, da puerilidade sejam uma janela para respirar em meio ao caos.

O ambiente é bem diverso dos demais representados por Poty, não se identificando com o cenário do sertão. Não é possível identificar se se trata de um ambiente externo ou interno. Pela solução encontrada pelo artista no uso das linhas, é como se fosse um espaço-outro, com características próprias. Uma espécie de devaneio ou algo do gênero. O sertanejo dorme e, em seu sonho, usufrui de uma vida melhor, mais agradável, mais humana? Não sabemos. Entretanto, esta é uma das poucas imagens visualmente limpas propostas por Poty Lazzarotto, a exemplo das gravuras 19, 28 (especialmente em relação ao sertanejo degolado), 29 e 30. Em todas elas, a presença da “morte”, da transitoriedade da vida ou de um mundo-outro, de uma atmosfera etérea e essa solução mais “limpa” na imagem, prevalecendo o uso de linhas.

Nesta, contudo, não há esses sentimentos mórbidos, angustiantes ou tensos. A personagem está livre das amarras do conflito; a única e genuína preocupação que denota é em se divertir, em lançar-se no reino da alegria, onde não há tristeza nem choro, dialogando muito bem com a gravura 29, numa espécie de “arrebatamento” ou “sequestro celestial”, encaminhando-se para o lugar onde “não haverá mais morte, nem tristeza, nem choro, nem dor”, conforme descrito no livro de Apocalipse 21, 4 (BSNT, 2000).

Ilustração 73: reprodução da gravura 28



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 31: informações técnicas sobre a gravura 28

Informações técnicas sobre a gravura 28; p. 82	
Aparece na parte superior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Não há.
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	“As 5 ½ da tarde, entretanto, alvoroçou-se o acampamento todo: correria, célere, a notícia de que se haviam rendido os jagunços. Alguns soldados haviam visto agitar-se entre as casas, á retaguarda do santuário, como um apelo desesperado á salvação, uma bandeira branca.” (Cunha, 1956, p. 82)
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	19,5 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

A degola, ação de dor e humilhação. Uma forma violenta de exterminar o inimigo contando-lhe o pescoço, como na imagem acima, era um meio frio e cruel, além de

“econômico”, para exterminar o inimigo, comumente usada em Canudos, garantindo a morte lenta e o sofrimento da vítima.

Este meio de extermínio é ainda muito presente no nordeste brasileiro, e em áreas periféricas de cidades por todo país. É muito comum, nestes locais, habitantes usando a famosa “peixeira” na cintura, como modo de se proteger (ou atacar) de inimigos em desentendimentos dos mais diversos, muitas vezes relacionados a bebedeiras, disputas de honra etc. Mundialmente, também podemos citar exemplo de “degolas”, como acontece entre grupos terroristas, em cenas filmadas ao vivo e socializadas a fim de pressionar ou causar terror em seu público-alvo.

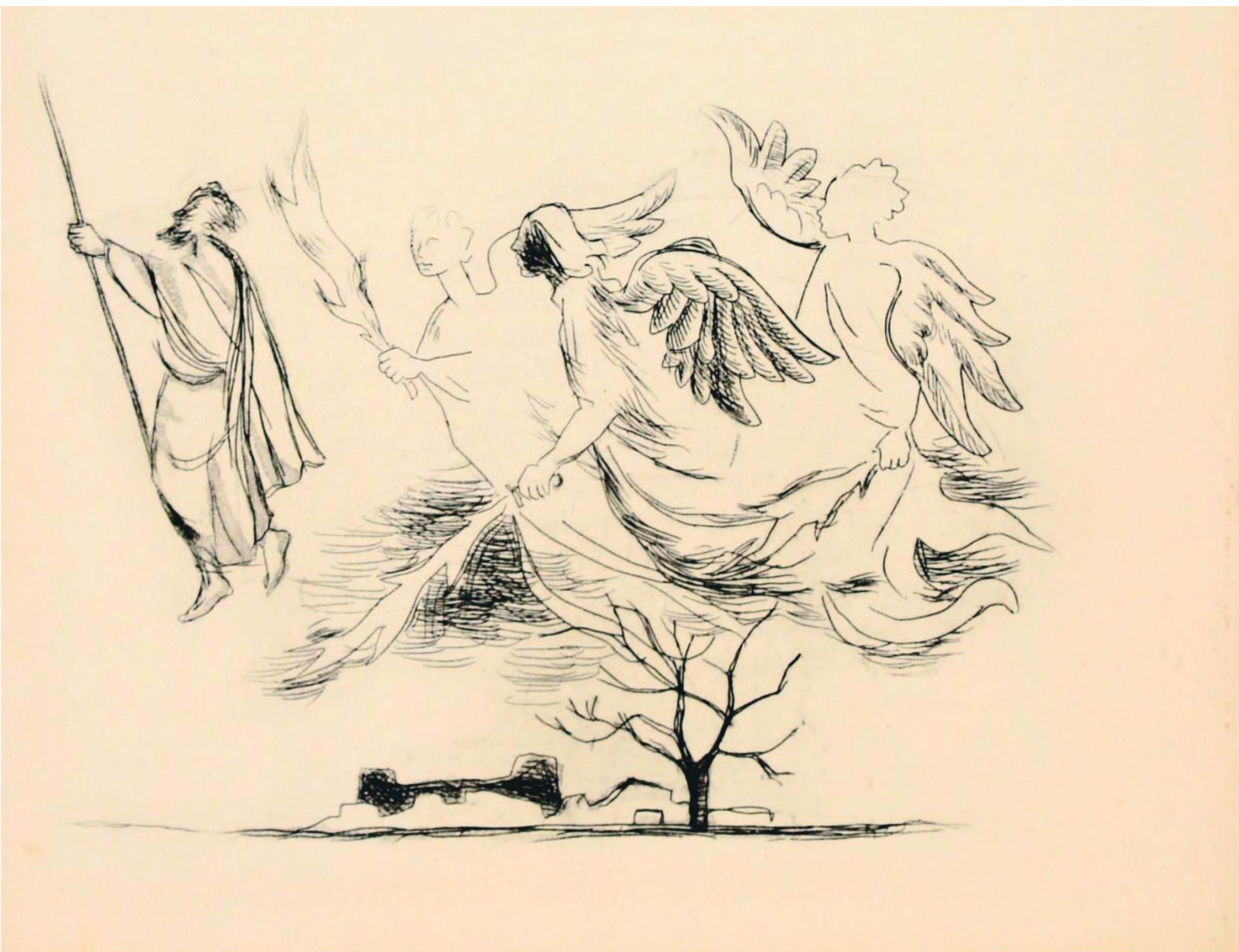
Tal qual afirmado na gravura anterior, esta se inscreve nas de caráter mais inventivo ou poético, especialmente em relação ao homem degolado, distinguindo-se em relação ao traço utilizado por Poty, trazendo mais leve à imagem ou mesmo caracterizando-a como um elo de ligação entre um mundo e outro, entre um plano mais realístico e outro mais místico etc.

O contraste aqui, portanto, não se dá apenas entre o claro e o escuro entre as personagens, as figuras e fundo, mas também nos aspectos de vida e de morte, do reino material e o reino espiritual, entre o registro de um fato e a perspectiva da ficção.

Essa é uma das soluções encontradas por Poty para trazer essas questões em sua narrativa visual, não só dialogando com os textos euclidianos em *Canudos* em *n’Os sertões*, mas também propondo algo muito pessoal e sutil, aspectos da sua poética visual há muito no histórico de suas ilustrações para este e outros livros.

Detalhe para a vegetação que parece brotar do sertanejo que morre, que se este fosse semente e que pode muito bem voltar à sua terra natal de outro modo, solução adotada, também, na gravura 20.

Ilustração 74: reprodução da gravura 29



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 32: informações técnicas sobre a gravura 29

Informações técnicas sobre a gravura 29; p. 83	
Aparece na parte inferior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	“E que fazer ser o tragico evangelizador se rendesse na generosidade do vencedor?” (Cunha, 1956, p. 83)
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	Não há.
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	25,5 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Essa é, sem dúvida nenhuma, a gravura mais fantasiosa executada por Poty Lazzarotto nas ilustrações para *Canudos*. Nela, podemos ver o apelo que o artista faz para o forte discurso de Conselheiro aos textos bíblicos.

Há quatro personagens na imagem, sendo um deles (o que está à esquerda de quem observa a imagem) mais ligado ao “mundo real” (um homem) e os outros três relacionados ao que poderíamos chamar de “mundo espiritual ou místico”; figuras aladas a que poderíamos chamar (anjos?), com suas espadas de fogo nas mãos. Um deles (o que se encontra ao centro) com maior detalhamento na representação (hachuras nas asas, no cabelo e nas vestes) e os outros dois com menos informações visuais, bem próximo de algo etéreo ou “transparente”, sugerindo “almas”, “espíritos”, seres não encarnados.

Há ainda um cenário de fundo com pequenas casas e uma sugerida elevação, adornada por uma enorme árvore seca, reforçando a ideia de sertão, mas também constituindo-se como uma espécie de fronteira entre um mundo real e histórico e um outro que se anuncia em sua complexidade e que toma a maior parte da cena, um mundo místico e fantasioso, cuja identidade é abarcada pelas personagens que nele se impõem.

A figura humana e não alada, conserva vários caracteres terrenos/materiais, como características físicas, vestimentas e uma espécie de cajado, aos moldes dos profetas bíblicos, como um pastor que cuida de suas ovelhas. Porém, a caminho do céu, o que nos faz crer de que já não mais pertence ao plano terreno, uma vez levar do chão.

A cena lembra muito uma passagem do Velho Testamento em que o profeta Elias é elevado ao céu, sem passar pela morte física, tamanha evolução espiritual atingida na Terra. Esse episódio é narrado no livro de 2 Reis 2, 11 e 12 (BSVT, 2000, p. 245).

Quem é essa figura humana levada ao céu? Seria Antônio Conselheiro que, finda sua missão na Terra estaria recebendo seu galardão? Por que esses seres alados/celestiais estão a conduzi-lo? Que tipo de proteção precisa um velho profeta, mesmo depois de morto? De fato, ele foi morto ou também teve a honra, assim como o profeta bíblico, de ser levado em vida para o céu? Ao produzir essa cena, Poty buscou retomar o mito sebastianista difundido entre os seguidores de Conselheiro como forma de alento ou de inseri-lo nesse universo maravilhoso/fantástico que, de alguma forma, abarca a Guerra de Canudos? São algumas questões pertinentes a tão singular e polissêmica imagem.

O apelo para o discurso bíblico/religioso cristão foi caracterizado ao longo da narrativa visual desenvolvida por Poty, conforme buscamos demonstrar nas análises das imagens, desde discursos mais diretos, como os presentes nas gravuras 03, 05, 10 e 32, por exemplo, em que igrejas e cruzeiros estão representadas de modo enfático, como também nas gravuras 07, 13 e 31, em que Antônio Conselheiro é posto aos moldes de um profeta e um conselheirista aparece com sua “cruz”, tal qual Cristo rumo ao Gólgota.

Conforme observa Nunes (2023, p. 146), “Nas ilustrações de Poty para *Canudos*, o documental e o fictício são colocados no mesmo nível – o nível da imagem gráfica, que traça uma narrativa paralela à narrativa do texto”. E essa narrativa paralela, mesmo não sendo documental/histórica, passa a ganhar espaço no imaginário do leitor/fruidor/e(x)spectador, sendo validada imageticamente quando nos referimos aos fatos históricos.

Esse pendor para o místico, fantasioso etc., compreendemos, ganha espaço na perspectiva em que a presença do beato/religioso, Antônio Conselheiro, é preponderante quando nos referimos à Guerra de Canudos, ou seja, não é possível contarmos a história de Canudos e de seus moradores ou, melhor ainda, de Canudos e os conselheiristas sem com que abarquemos, também, a presença de seu líder. Dessa forma, todo espólio cultural deixado pelo homem que fez com que Canudos surgisse, literalmente, no mapa da Bahia/do Brasil terá forte participação tanto nos textos euclidianos e na produção de Poty para *Canudos*.

Ilustração 75: reprodução da gravura 30



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 33: informações técnicas sobre a gravura 30

Informações técnicas sobre a gravura 30; p. 88	
Aparece na parte superior da página, ocupando, aproximadamente, 1/3 dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Não há.
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	“... os grandes blocos de pedra da fachada disjuntada e desmantelada pelas balas. Foram muitas; tantas que a principio acreditei que, obedientes a um preceito rudimentar de tactica, muitos soldados houvessem caído de bruços para atirar com mais segurança e melhor.” (Cunha, 1956, p. 88)
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	15,5 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Um cemitério a céu aberto. A carnificina evocada em *Canudos* por Poty Lazzarotto, descrita de forma trágico-bela n’*Os sertões* por Euclides da Cunha, como podemos observar nesse excerto,

Soldados possantes, que vinham resfolegando de uma luta de quatro horas, caíram, alguns mortos por mulheres frágeis. Algumas valiam homens. Velhas megeras de tez baça, faces murchas, olhares afuzilando faúlhas, cabelos corredios e soltos,

arremetiam com os invasores num delírio de fúrias. E quando se dobravam, sob o pulso daqueles, juguladas e quase estranguladas pelas mãos potentes, arrastadas pelos cabelos, atiradas ao chão e calcadas pelo tacão dos coturnos — não fraqueavam, morriam num estertor de feras, cuspendo-lhes em cima um esconjuro doloroso e trágico... (Cunha, 2022, p. 556)

é mais um dos “belos horrores” produzido pelo artista que nos leva, a partir de seus desenhos, a absorver/fruir ainda mais da narrativa histórica e necessária de Canudos nesse percurso de *flâneur* a que estamos relatando até agora.

Em diálogo com a gravura 11, aqui também temos cadáveres, já em estado terminal, em cuja imagem prevalece a ossatura das personagens, rodeados de urubus, buscando ainda alguma carne ou pele com que possam se alimentar. Tal qual observado antes, quanto “mais morto” mais “limpa” a imagem; é o que podemos ver no esqueleto à direita, em relação ao outro, cuja musculatura e tecidos estão à mostra e preservados. Do mesmo modo que estabelece a ambiguidade de “mundos paralelos”: o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Como o fez em diversas das gravuras de Canudos, estabelecerá esse jogo de vida e morte, morte e vida por meio da presença de “caveiras”, evocado o clássico das vânicas.

Poty dá aos homens e aos bichos nas gravuras citadas uma importância similar, como o faz com quase tudo nos sertões: minerais, bichos, plantas, homem, ou seja, o sertão em seu todo como algo importante e simbiótico para os que nele habitam; como um todo intrínseco, como um bioma interdependente... Todos precisam uns dos outros para sobreviver; não há nada irrelevante ou dispensável.



Quadro 34: informações técnicas sobre a gravura 31

Informações técnicas sobre a gravura 31; p. 93	
Aparece sozinha na página, de modo centralizado.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Não há.
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	Não há.
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	43 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Um canhão, uma cruz. Os canhões foram uma grande “cruz” para os canudenses, um forte instrumento para seu “martírio” até o “Calvário”, a dizimação de todo arraial. A imagem bem remota à cruz de Cristo e toda memória trazida por ela no sofrimento empregado para humilhar e matar o Messias. Não bastava apenas assassiná-lo. Os processos de tortura, sofrimento e dor deveriam ser longos e o trajeto até o Calvário (lugar da caveira), um processo de humilhação também, conforme explicita o evangelista Mateus, capítulo 27, versículos de 27 - 34:

Depois os soldados de Pilatos levaram Jesus para o Palácio do Governador e reuniram toda a tropa em volta dele. Tiraram a roupa de Jesus e o vestiram com uma capa vermelha. Fizeram uma coroa de ramos cheios de espinhos, e a puseram na sua cabeça, e colocaram um bastão na sua mão direita. Aí começaram a se ajoelhar diante dele e a caçoar (...) Em seguida o levaram para o crucifcarem. Quando estavam saindo, os soldados encontraram um homem chamado Simão (...) e o obrigaram a carregar a cruz de Jesus. Eles chegaram a um lugar chamado Gólgota (Gólgota quer dizer “Lugar da Caveira”). Ali deram vinho misturado com fel para Jesus beber. (BSNT, 2000, p. 28 – 29)

Frente ao insucesso das três expedições anteriores, as tropas governamentais buscaram se preparar de todas as formas para passar a limpo a vergonha nacional com que tiveram a partir das derrotas anteriores. Não somente em número de homens para guerra, também o armamento foi um destaque à parte.

Poty soube explorar muito bem esse viés nas ilustrações para *Canudos*, como é o caso das já citadas imagens 08, 09, 17, 18, 23, 24 e 26, ou seja, ¼ das imagens produzidas por ele para a referida obra relaciona-se diretamente com a questão bélica da narrativa.

“A matadeira”, apelido dado aos canhões presentes na Guerra de Canudos, foi uma das “cartas nas mangas” da quarta expedição – episódio descrito por Euclides n’*Os sertões* de modo rico, responsáveis por grande parte da destruição do arraial, incluindo casas, igrejas e conselheiristas, Poty Lazzarotto enfatiza sua presença com duas ilustrações (09 e 31), cada qual

com seu aspecto simbólico e dinamismo próprio, conforme podemos observar. Para os soldados governamentais, uma arma letal e de grande utilidade; para o sertanejo, uma cruz, um objeto obsoleto, tanto pela ausência de munição quanto pela ausência de prática na execução desta.

Ilustração 77: *A coroação de espinhos*



Fonte: Michelangelo M. Caravaggio, 1604 (?)

Ilustração 78: reprodução da gravura 32



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 35: informações técnicas sobre a gravura 32

Informações técnicas sobre a gravura 32; p. 95	
Aparece na parte superior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	Não há.
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	“O ataque foi logico, imposto severamente pelas razões mais solidas e o seu plano, perfeitamente bem concebido, resistirá com vantagem á critica mais robusta.” (Cunha, 1956, p. 95)
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	19 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Vegetação enfezada. A presença e variedades de cactos, como não poderia deixar de ser, é grande tanto nas produções escritas de Euclides da Cunha, como visto antes, quanto

das gravuras de Poty Lazzarotto, haja vista ser uma planta bastante representativa do espaço sertanejo, como observa o importante paisagista brasileiro Roberto Burle Marx, em afirmação feita pelo arquiteto e historiador de paisagismo, Guilherme Dourado:

Como outros modernos brasileiros, o despertar de Burle Marx para a natureza brasileira foi estimulada longe do país, numa estada na Europa. (...) Dessa experiência, talvez, tenha guardado impressões particulares sobre os cactos. Mas o fato é que lhe pareceu oportuno especificar esses vegetais num dos mais polêmicos projetos públicos que realizou no Recife, em 1935: o Cactário de Madalena (posteriormente, rebatizado com o nome de praça Euclides da Cunha). (...) Burle Marx empregava os cactos num sentido simbólico, associando-os à expressão de brasilidade. (Dourado, 2009, p. 57; 59, grifo nosso)

“Expressão de brasilidade”. Por que, para o renomado pesquisador da flora brasileira, os cactos estão como a “expressão da brasilidade”, apesar da vasta e diversa flora nacional? Talvez parte da resposta resida no fato de o *locus* em que os cactos são preponderantes, ou seja, no nordeste brasileiro, constitui-se também como uma “novidade”, à época, não somente para o Brasil, mas também para diferentes partes do mundo. Basta lembrarmos, por exemplo, o destaque dado a um deles (mandacaru) no famoso quadro *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral (1886 - 1973), encantando críticos e admiradores das artes plásticas da Europa, particularmente, Paris.

Aqui, Poty desenvolve um trabalho interessante e significativo, fundindo o sertanejo com a planta que melhor o representa e, como dito por Marx, que melhor expressa a sua/nossa brasilidade. A sequência de pessoas e cactos, imiscui-se de tal modo que exige do olhar desatento do fruidor um pouco mais de atenção, camuflando as personagens da cena. Sim, como vimos, a vegetação em *Canudos* e *n’Os sertões* é uma personagem que protege, alimenta e “luta” juntamente com o sertanejo.

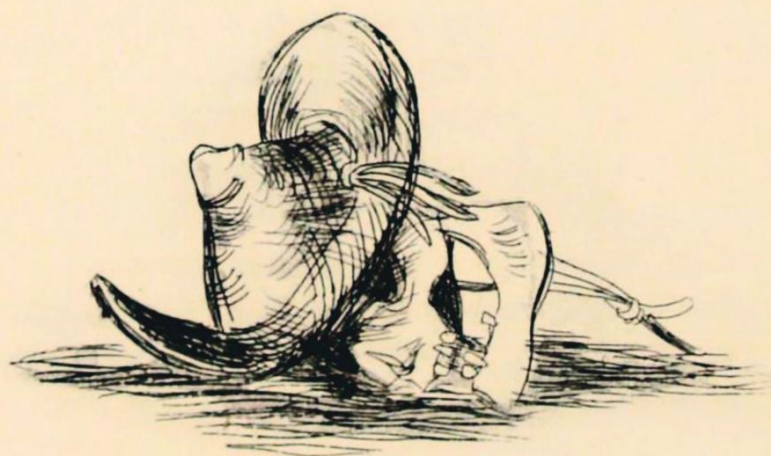
As posições, contrastes, formas, texturas etc. tanto nas figuras humanas quanto nos cactos são propostas de tal modo por Poty que geram um dinamismo único, um certo enfileiramento e agudeza que promovem o “avanço” das personagens como um bloco monolítico e ativo. As “pernas” e “raízes” de humanos e cactos não são distinguidas; todas estão “plantadas” no solo e, ao mesmo tempo, “marcham”. A “agudeza” dos espinhos dos cactos estão em simetria com as dos chapéus e trouxa dos sertanejos. A construção e galhos retorcidos ao fundo complementam o dinamismo e “agudeza” da cena, apesar da sutileza como solução adotada pelo artista.

Essa solução em fundir vegetação (cactos) e sertanejo será adotada por Poty Lazzarotto em outras ilustrações desenvolvidas para obras literárias, a exemplo da imagem a seguir, presente no livro *João Abade*, de João Felício dos Santos (1911 – 1989). Nela, o sertanejo passa quase imperceptível ao olhar do observador, numa fusão profícua, em que está totalmente integrado à planta, não sendo ofendido por ela e seus espinhos; antes, ela o protege visível e corporalmente, como descrito por Euclides da Cunha em seu diário *Canudos*, “uma flora agressiva para os que a desconhecem”, mas “providencial para o sertanejo” (p. 52). Nos dois casos (em *Canudos* e em *João Abade*), Poty reitera essa relação amistosa entre o sertanejo e a vegetação com a qual convive, praticamente, desde sua formação no útero de sua mãe, uma vez essa planta servir como alimento para animais e para o ser humano, em momentos extremos de seca e fome. A força e a resiliência dos cactos, bem como a beleza de sua floração nesse ambiente hostil são comparadas por alguns escritores às do sertanejo.

Ilustração 79: Praça Euclides da Cunha



Fonte: Burle Marx, 1935



Fonte: Poty Lazzarotto, 1956

Quadro 36: informações técnicas sobre a gravura 33

Informações técnicas sobre a gravura 33; p. 100	
Aparece na parte inferior da página, ocupando, aproximadamente, metade dela.	
Fragmento de texto verbal escrito que a antecede	“... população de Canudos, e, á parte as variantes impressas pelo soffrer diversamente supportado, sobressahia um traço de uniformidade rara nas linhas

	physionomicas mais características. Raro um branco ou um negro puro. Um ar de família em todos delatando, inilludível a fusão perfeita de tres raças.” (Cunha, 1956, p. 100)
Fragmento de texto verbal escrito que a sucede	Não há.
Medidas, incluindo os vazios, com base no formato original do livro	26,5 x 33 cm

Fonte: elaborado pelo autor, 2025

Um outra cabeça. A ilustração que fecha a narrativa visual em *Canudos*, assim como a que a introduz, é de uma “cabeça”. Entretanto, como se fosse o outro lado da mesma moeda, ou seja, se na “primeira cabeça” (a de Conselheiro) o estabelecido é o “aspecto de vida”, de “sobriedade” e “solenidade”, de certa, “onipotência e onipresença”, dada a serenidade da personagem representada com um olhar etéreo para “o nada”, na “cabeça” final (uma caveira com um chapéu sertanejo) o que prevalece, num primeiro momento, é o “aspecto de morte”. A “cabeça-caveira” sobre uma superfície não identificável, já que não há nenhum índice na imagem que possa determinar o *locus* em que está estabelecida, cercada por um “vazio” visual da página (2/3 dela) retirando os aspectos de “solidão” e ensimesmamento da personagem.

Ela (a caveira) parece sorrir. Um sorriso largo, enfatizado pelas linhas curvas da arcada dentária, com os poucos dentes que lhe restam. Ela também mira o leitor. Ainda que com um “olhar” discreto, por entre sombras e sob a aba do chapéu de couro, ela encara o leitor/fruidor do texto como que a interpelá-lo, a dizer algo a mais além do que ele vê na cena; uma espécie de *continuum* onde aquele não é o fim, necessariamente.

O chapéu, levemente inclinado no crânio, mantém-se firme nele como se um fizesse parte do outro (chapéu e crânio) e, paramentados, prontos para continuarem na luta, ainda que seja agora contra a própria morte, contra a tentativa de invisibilização de *Canudos* e de sua gente.

Não é uma caveira qualquer; é uma caveira “paramentada”, com o típico chapéu de cangaceiro, usado diariamente para labuta com os animais, para se proteger do Sol, ou seja, para as lutas na sobrevivência de sua “vida cotidiana”.

Mas, e de novo, a imagem que pode ser suscitada aqui, de cabeça a cabeça, é a figura mitológica de Ouroboros: a serpente que engole a própria cauda formando um círculo, símbolo do infinito, da perpetuação, da continuidade, da resiliência, da mudança, da ressurreição... muito em diálogo com o que o episódio de *Canudos* significou ao longo do tempo

e o modo como até hoje se apresenta sob os mais diferentes olhares (culturais, históricos, artísticos, sociológicos, políticos, geográficos, poéticos etc.).

Ilustração 81: Ouroboros



Fonte: Erik Rucker Éddison, 1922

Como dito, diferente da “primeira cabeça”, esta é apresentada sobre uma superfície e interage com ela, especialmente, um dos lados do chapéu e do crânio, como uma espécie de ligação entre “terra” e “ar” ou o “vazio”, o “etéreo”, o que poderíamos relacionar à “matéria” (terra) e ao “mistério” (ar/etéreo). A presença do chapéu no crânio é também um indicativo da “resiliência” e “permanência” indicadas antes. Mesmo todo o restante do “corpo” ausente, uma parte dele persiste, “paramentado”, em prontidão. A eterna ligação entre o sertanejo e sua terra. As tropas governamentais estiveram ali por um tempo, cumprindo um protocolo formal; o sertanejo, não; àquela terra pertence, nela nasceu, cresceu, viveu e morreu. Ligado a ela está para sempre. A imagem é uma adequada metáfora da perenidade, do elo incorruptível entre o canudense e Canudos.

“Da terra vieste, para terra voltará”. Talvez, mais um cumprimento das pregações de Conselheiro, difundida como mantra por entre seus seguidores, em muitas ocasiões em que estiverem juntos.

A caveira está em primeiro plano, reinando absolutamente na imagem, sem nenhuma outra informação visual. Ela ri, como se ainda estivesse viva. Seu chapéu está firme e forte sobre a cabeça, quase um “rabo de lagartixa”; “viva”, como que a dizer “eu continuo” e “a luta continua”.

A imagem nos remonta, ainda, à tradição na pintura e suas representações das *vanitas*, gênero de naturezas-mortas, e seu *memento mori*, cujo ápice deu-se durante a chamada Idade de Ouro da pintura holandesa, no século XVII, em que entre os muitos elementos simbólicos representando ciência, tecnologia, riqueza, beleza etc., havia sempre um crânio humano para lembrar que tudo isso é transitório, efêmero, datado e que vivemos em constantes mudanças em nossa passagem por este planeta.

Como representantes e expoentes deste estilo de pintura podemos citar Pieter Claesz (1597 – 1661), Barthel Bruyn, o Velho (1599 – 1652), Edwaert Collier (1642 – 1708), com destaque para o pintor flamengo Adriaen van Utrecht (1599 – 1652) e suas suntuosas naturezas-mortas de fartos banquetes, aves vivas ao ar-livre, cenas de feiras e mercados, entre outros. Mesmo pintores modernos, como Paul Cézanne (1839 – 1906), fizeram uso das *vanitas* em suas produções.

Portanto, à “caveira” é intrínseco esse jogo dubio de vida e morte, presença e ausência, permanência e transitoriedade. No caso da ilustração final de Poty para *Canudos* não se trata de uma “caveira qualquer”, mas uma “caveira sertaneja” e, mais especificamente, “canudense/conselheirista”. Lazzarotto recupera da tradição nas artes plásticas esse símbolo conhecido e difundido no mundo todo, reiterando os aspectos de resiliência, transitoriedade e continuidade do sertanejo e seu ideal. Assim como Euclides, estabelece Canudos como uma sociedade altamente sofisticada, quebrando diferentes estereótipos em relação a ela e sua gente.

Com base no que afirmamos até aqui, portanto, podemos dizer que o conjunto das gravuras desenvolvidas por Poty Lazzarotto para *Canudos* constitui-se como uma narrativa visual independente, na medida em que “conta uma história única”, haja vista suas particularidades, intenções e gramática visual, ainda que dialogando, de modo evidente, com outros textos da tradição, tanto nas artes visuais quanto na literatura, a exemplo dos euclidianos, mormente *Os Sertões* e o diário de *Canudos*. Todos eles “alinhavados” com doses de poesia.

Ilustração 82: *Natureza-morta com buquê e caveira*



Fonte: Adriaen van Utrecht, 1642 (?)

Todavia, como procuramos também demonstrar, esse discurso é alargado, com “cantos de outros galos”, numa espécie de “passeio” pela história da arte calcada na tradição e a história da arte brasileira, mormente centrada nas bases estabelecidas pelo Modernismo Brasileiro no que se refere à inovação, à crítica social, ao nacionalismo e à liberdade formal das produções; e a tradição da cultura popular ligada à gravura, rica e multifacetada, refletindo a identidade cultural do país em sua autenticidade, fazendo uso de materiais e técnicas que

valorizam a expressão artística independente da pintura, incorporando elementos das culturas africanas e indígenas, refletindo a diversidade e a riqueza.

Experiente e manejando bem a técnica do desenho em seus variados suportes, Poty, também em *Canudos*, demonstra o quão rico e interessante pode ser o diálogo entre linguagens artísticas e, ao mesmo tempo, elas caminham de forma independente, haja vista cada uma delas atender a um discurso insubstituível, tendo por base as motivações que nós, *homo sapiens*, buscamos ao fundá-las, ou seja, como formas distintas de desvelamento do mundo.

5 Considerações finais

Buscamos ao logo desta tese demonstrar o quanto os textos clássicos (escrito e visual) são ricos, sob os vários aspectos da(s) linguagem(ns) que os constituem e o quanto, também, é rico o trabalho dialógico/intertextual provocado por eles. De modo mais objetivo, quanto um dos elementos (se não o maior deles) que os constitui, a poesia, é essencial para que o objeto da arte, da linguagem (ou das linguagens) envolvido por ela (a poesia) apresente-se de modo potente e potencializador ao leitor/fruidor/e(x)spectador.

Falar de “um caminho poético-literário” na relação entre *Canudos/Os sertões* e as ilustrações de Poty Lazzarotto para a referida edição de *Canudos* (1956), para além dos exemplos mais expressos em ambas as expressões artísticas ora citadas, compreender essas obras (literária e visual) em seu todo, na complexa e, por vezes, “dura” caminhada de *flâneur* sertanejo é penetrar, como disse o poeta mineiro, “surdamente no reino das palavras” (2006, p. 117). É buscar, por meio de instrumentos fornecidos pelos poetas/poesia, compreender esse monumento, que também é poético, escrito há mais de cem e vinte anos por Euclides da Cunha, num caminhar de vida, todo ele, como sabemos, mergulhado nesse sentimento de mundo; numa quase-odisseia nos muitos sertões, ainda por conhecer nessa *terra brasilis*.

Procuramos identificar, entre outras ocorrências, as soluções adotadas tanto por Euclides da Cunha quanto por Poty Lazzarotto para trilharem, como *flâneurs*, esse caminho poético nas produções supracitadas; como maestros de uma grande sinfonia, em que cada “som” e “imagem” retiradas dos muitos instrumentos soassem algo prazeroso de se ouvir. E, nesse prazer, os muitos movimentos de paixão e ódio, alegria e tristeza, melancolia e dor, tensão e relaxamento etc. já que tudo isso e muito mais está presente nessa obra monumental, *Os sertões*, como também nas monumentais gravuras do poeta da linha curitibano.

É, pois, justamente nessa potente e instigante diversidade de olhares que as ilustrações de Poty ganham vida e corpo, como um discurso singular e, ao mesmo tempo, dialógico, ofertando-nos uma percepção outra no que se refere a ambientes, personagens, dinâmicas, formas, expressividades, sentimentos, emoções, comunicação etc.

Nós compreendemos, pois, que *Canudos/Os sertões*, esse monolítico também pode ser percebido tal qual um viés poético-literário, como procuramos demonstrar ao longo dessa tese. À semelhança de sua geografia, seu clima e sua gente, de difícil penetração, igualmente é

esse caminho: exigente e desafiador; em que, cada detalhe, vai nos conduzindo para uma compreensão de país, de brasileiro, de nós próprios, severinos que somos, como algo revelador.

O que se mostra para cada um de nós em suas leituras (literária, geográfica, histórica, sociológica, visual e, também, poética, ou qualquer outra forma imiscuindo tudo isso e mais um pouco), antes de ser um fragmento a que uns possam denominar como “colcha de retalhos”, uma “espécie de Frankenstein” ou coisa que valha, é, antes, algo etéreo e tênue que atravessa todo o texto como uma espécie de espectro, de “espírito do sertanejo” a observar e participar das personagens (minerais, vegetais, climáticas, humanas...), tal como as veredas que formam um caminho.

Essas “veredas”, linhas tênues, vão tecendo os caminhos que conduzem ao monumento *Os sertões*. Somando-se a esse caminho, temos as muitas veredas, entre elas, as ilustrações propostas por Poty Lazzarotto para a edição de *Canudos* (1956), conforme procuramos destacar no Capítulo III desta tese.

Tradição e modernidade, erudito e popular, razão e emoção, urbano e rural, civilização e “barbárie” são as tônicas das produções elaboradas por Euclides da Cunha e Poty Lazzarotto, em cujas fronteiras emerge a poesia. É por meio desta que se dão os trabalhos de ambos os artistas, oferecendo a cada um que entre em contato com eles, mormente na presença dialógica deles, diferentes “veredas” para entender a (con)formação do Brasil e dos brasileiros.

É no campo da “metáfora”, ou seja, das muitas imagens propiciadas pelas muitas leituras (escritas e visuais), incluindo a de viés poético, cremos, o caminho fértil para as muitas compreensões de *Canudos/Os sertões*, do Brasil e dos brasileiros; razão porque até hoje essa obra ressoa entre nós e para além das nossas fronteiras, por meio de traduções várias.

É certo que este trabalho, como não poderia deixar de ser, está cheio de lacunas (veredas?) que precisam ser preenchidas não só pelos que a ele se lançam na leitura, como também a outros tantos pesquisadores e pesquisadoras, *flâneurs* que se interessem pelo tema, dando seguimento a esta “caminhada”, por assim dizer. Mais uma vez, reiterando o que denominamos aqui como “beleza do incompleto”.

Caminhemos.

Referências

ALIGHIERI, Dante. Tradução: Fábio M. Alberti. **A divina comédia**. São Paulo, SP: Nova Cultural, 2002.

ALMEIDA, Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de. De D'os sertões' de Euclides a 'Os sertões dos Campos': uma experiência tradutória. **Revista Horizontes de Linguística Aplicada**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 86 - 98 2006. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/horizontesla/article/view/28327>. Acesso em: 26 mar. 2026.

ALMEIDA, Guilherme de. *Ars longa...* **Klaxon – mensário de arte moderna**, São Paulo - SP, Vol. 6, p. 8 e 9, outubro, 1922.

ALMEIDA, Guilherme de. A poesia de “Os sertões”. **Diário de S. Paulo**, 1946. Disponível em: <https://www.academia.org.br/abl/media/memoria3.pdf>. Acesso em 03 mar. 2026.

ALMEIDA, José Maurício G. de. **Euclides da Cunha** (Série essencial). Rio de Janeiro, RJ: Academia Brasileira de Letras: São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2010.

AMARAL, Tarsila do. *Abaporu*. 1928. Pintura, óleo sobre tela, 85 x 73 cm. Disponível em: <https://malba.org.ar/>. Acesso em 23 ago. 2024.

AMENI, C. S.; WILSON, W. (orgs.) **Euclides socialista – Obras esquecidas**. São Paulo, SP: Autonomia Literária, 2019.

AMOR ALÉM DA VIDA. Direção: Vincent Ward. Produção: Stephen Deutsch & Barnet Bain. Nova Zelândia/EUA: Universal Pictures, 1998, 1 DVD (113 min), son., color. Legendado.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Volume único. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar: Códice, 2006.

ASSIS, Machado de; LAZZAROTTO, Poty. 1965. Print de livro. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/9146>. Acesso em 10 jul. 2025.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos utópicos**. 5ª. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BARRETO, Lima. **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**. São Paulo, SP: Martin Claret, 2024.

BARROS, Flávio de. 1897. **Autorretrato**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/6224-flavio-de-barros>. Acesso em 09 ago. 2024.

BARROS, Flávio de. **400 jagunços**. 1897. Fotografia. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiana/handle/20.500.12156.1/4860>. Acesso em 08 out. 2024.

BEM PARANÁ. <https://www.bemparana.com.br/cultura/exposicao-no-muma-em-curitiba-comemora-100-anos-do-artista-plastico-poty-lazzarotto>/acesso em 01 de out. de 2024.

BENJAMIN, Walter. Tradução: Gabriel Valladão Silva. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: LP&M, 2025.

BENJAMIN, Walter. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.

BERNUCCI, Leopoldo M.; HARDMAN, Francisco Foot. **Euclides da Cunha – poesia reunida**. São Paulo, SP: ed. Unesp, 2009.

BEZERRA, Elvia. O poeta do mar & o cronista do sertão. **Serrote**, São Paulo, SP, nº 32 ½, ed. Esp. FLIP, (pp. 2 - 27), julho, 2019.

BÍBLIA. **Bíblia sagrada**: Antigo e Novo Testamentos. Tradução: João Ferreira de Almeida. Guarulhos, SP: Vida, 1995.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. Corte do morro do castelo. 1904. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/historia-da-ciencia/o-papel-da-medicina-e-da-engenharia-nas-transformacoes-urbanas-do-rio-de-janeiro-no-inicio-do-seculo-xx/>. Acesso em 23 mai. 2024.

BIZARRI, Edoardo. Machado de Assis e a Itália. **Caderno do Instituto Cultural Ítalo-brasileiro**, São Paulo, SP, n. 1, 1961.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre arte**. 7ª ed. São Paulo, SP: Ática, 2004.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 7ª ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2000.

BUENO, Eduardo. **Brasil: uma história – cinco séculos de um país em construção**. São Paulo, SP: Leya, 2010.

BRUNET, Cesar Martinell. Tradução: Alberto Marsicano. **Conversas com Gaudí**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2007.

CALVINO, Italo. Tradução: Nilson Moulin. **Por que ler os clássicos**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. **Os sertões de Campos: Duas vezes Euclides**. Rio de Janeiro, RJ: Sette Letras, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro, RJ: Ouro sobre azul, 2013.

CANTON, Katia. **Gravura aventura**. São Paulo, SP: Universo, 2011.

CARAVAGGIO, Michelangelo M. **A coroação de espinhos**. 1604. Pintura, óleo sobre tela, 127 x 165,5 cm. Disponível em: https://veja.abril.com.br/coluna/mundialista/nem-cristo-escapa-militante-derrubaria-estatuas-brancas/#google_vignette. Acesso em 12 out. 2024.

CASILLO, Regina de Barros C. **Poty – O lirismo dos anos 90**. Curitiba, PR: Solar do Rosário, 2000.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **Cordel**. São Paulo, SP: Hedra, 2000.

CAVALCANTI, Dirce de Assis. **Fotografia de Dilermando de Assis**. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/48916568>. Acesso em mai. 2026.

CENTRO DE INTEGRAÇÃO EMPRESA ESCOLA. (Vários autores). **Cem anos de Euclides da Cunha**. São Paulo, SP: CIEE, 2009.

CÉSAR, Chico. **Estado de poesia**. São Paulo, SP: Gravadora Urban Jungle, 2015.

CONCEIÇÃO, José Luiz da. **Fotografia da rebelião no Carandiru**. 1992. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/massacre-do-carandiru-completa-25-anos-sem-nenhum-policia-punido-21897969>. Acesso em 24 dez. 2025.

CONSELHEIRO, Antônio. **Apontamentos dos preceitos da divina lei de nosso Senhor Jesus Cristo, para a salvação dos homens**. Vol.1. 1ª ed. São Paulo, SP: É Realizações, 2017.

COUTINHO, Afrânio. **Que é literatura e como ensiná-la - notas de teoria literária**. 2ª. ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1978.

CRISTOVÃO, Fernando. A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito (A Divina Comédia do Sertão). **Revista da USP – Dossiê Canudos**, São Paulo, SP, nº 20, (pp. 42 – 53), dez/jan/fev, 1993/1994.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Edição crítica e organização de Walnice Nogueira Galvão. Fortuna crítica: vários autores. 2ª ed. São Paulo, SP: Ubu/ Edições Sesc São Paulo, 2019.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões – Campanha de Canudos**. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices de Leopoldo M. Bernucci. 6ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2022.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Barueri, SP: Pé da Letra, 2020.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Barueri, SP: Pé da Letra, 2020.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Coleção Clássicos da Literatura Brasileira: edição comentada. Vol. 6. Brasília, DF: Ebedê, 2019.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões – Campanha de Canudos**. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. 2ª ed. São Paulo, SP: Ática, 2000.

CUNHA, Euclides da. **Canudos**. Rio de Janeiro, RJ: Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1956.

CUNHA, Euclides da. **Contrastes e confrontos**. Niterói, RJ: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

CUNHA, Euclides da. **À margem da história**. 1. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1999.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões – Campanha de Canudos**. São Paulo, SP: Círculo do livro, 1985.

CUNHA, Euclides da. **Canudos e inéditos**. São Paulo, SP: Melhoramentos, 1967.

CUNHA, Euclides da. **Antologia**. São Paulo, SP: Melhoramentos, 1966.

CUNHA, Euclides da. **Canudos**. (impresso para a Academia Brasileira de Letras; exemplar letra G). Edição única. Rio de Janeiro, RJ: Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1956.

CUNHA, Euclides da. **Canudos**. (impresso para a Biblioteca Municipal de São Paulo; exemplar letra I). Edição única. Rio de Janeiro, RJ: Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1956.

CUNHA, Euclides da. **À margem da história**. 5ª ed. Porto: Lisboa, PT: Livraria Lello & irmãos, 1941.

DONDIS, Donis A. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. **Sintaxe da linguagem visual**. 3ª ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2015.

DOURADO, Guilherme Mazza. **Modernidade Verde – Jardins de Burle Marx**. São Paulo, SP: Senac SP: EdUSP, 2009.

ECO, Umberto. Tradução: Eliana Aguiar. **História da feiura**. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2014.

ÉDDISON, Erik Rucker. 2022. **Desenho de oroboros**. Disponível em: <https://via-news.es/la-serpiente-de-uroboros-erik-rucker-eddison-1922/>. Acesso em 02 jan. 2026.

ENCENA. 1992. Fotografia. Disponível em: [“Carandiru” sob a perspectiva dos Direitos Humanos – \(En\)Cena – A Saúde Mental em Movimento](#). Acesso em 13 jun. 2023.

ESCOBAR, Décio. 2023. **Fotografias de plantas fitoterápicas**. Disponível em: <https://fitoterapianews.blogspot.com/2023/03/urtiga-cansancao-planta-utilizada.html>. Acesso em 13 mai. 2026.

ESTADÃO. 1906. **Fotografia de Euclides da Cunha**. Disponível em: [A vida de Euclides da Cunha: uma linha do tempo - Estadão](#). Acesso em 19 set. 2025.

FAVARETTO, Celso. **Isto é arte?** [S.l.:sn.] julho de 1999. (12min43sec.) Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: <Celso Favaretto no Itaú Cultural: É isso Arte?>. Acesso em: 12 de nov. de 2024.

FOUCAULT, Michel. Tradução: Jorge Coli. **Isto não é um cachimbo**. 5ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1988.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 1. ed. São Paulo, SP: 1967.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Lendo e relendo**. São Paulo, SP: Edições Sesc São Paulo; Rio de Janeiro, RJ: Ouro sobre Azul, 2019.

GALVÃO, Walnice Nogueira. (org.) **Euclides da Cunha: autos do processo sobre sua morte**. 2ª ed. São Paulo, SP: Terceiro Nome, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **No calor da hora - A Guerra de Canudos nos jornais, 4ª expedição**. 3ª ed. São Paulo, SP: Ática, 1994.

GAMA, Sebastião da. **Pelo sonho é que vamos**. 2ª ed. Lisboa, PT: Edições Ática, 1971.

GAUDÍ, Antoni. 2026. **A Sagrada Família**. Disponível em: https://www.lastampa.it/cultura/2023/02/23/news/sagrada_familia_completata_nel_2026-12657559/. Acesso em 15 jul. 2025.

GHIRLANDAIO, Domenico. **Retrato do velho e do jovem menino**. 1490. Pintura, têmpera sobre madeira, 62,7 x 46,3 cm. Disponível em: <https://guiadolouvre.com/retrato-do-velho-homem-e-do-jovem-menino/>. Acesso em 10 ago. 2025.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Brasil, v. 2, n. 2, p. 56–68, 1997. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i2p56-68. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/13268>. Acesso em: 6 maio. 2025.

GOMBRICH, E. H. Tradução: Álvaro Cabral. **A história da Arte**. 16ª ed. Rio de Janeiro, RJ: LTC, 2000.

GUIMARÃES, F. M. et al. **Dicionário brasileiro Globo**. 20ª ed. São Paulo, SP: Globo, 1991.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário – sinônimos e antônimos**. 3ª ed. São Paulo, SP: Publifolha, 2011.

HUEBNER, George. **Fotografia de Euclides da Cunha**. 1905. Disponível em: <https://revistaserrote.com.br/2025/09/serrote-32%C2%BD/>. Acesso em set. 2024.

HUGO, Victor. Tradução: Célia Berrettini. **Do grotesco e do sublime**. 2ª ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2004.

IMS/FLIP. 2019. Capa revista Serrote. Disponível em: [IMS na Flip 2019 - Instituto Moreira Salles](#). Acesso em 15 mai. 2024.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo 2022. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/22827-censo-demografico-2022.html>. Acesso em: 15 de jan. de 2025.

INSTITUTO CERVANTES de Curitiba. Banner divulgação. 2025. Disponível em: <https://cultura.cervantes.es/curitiba/pt/expo-poty/188621>. Acesso em 03 mar. 2026.

INSTITUTO HUGO DE SÃO VITOR. **Trivium e Quadrivium: A doutrina das 7 artes liberais**. Tradução: Clístenes Hafner Fernandes. Porto Alegre, RS: Instituto Hugo de São Vitor, 2020.

INSTITUTO MOREIRA SALES. **Cadernos de Fotografia Brasileira – Canudos**. Número 1, dezembro, 2002.

ITAÚ CULTURAL. **Flávio de Barros**. 2025. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/6224-flavio-de-barros>. Acesso em 15 abr. 2025.

JOLY, Martine. Tradução: Marina Appenzeller. **Introdução à análise da imagem**. 14ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

KRIEGER, Carolina; KRIEGER, Robson. **Poty 100 anos – inspiração, história e arte**. 1ª ed. Curitiba, PR: ed. dos autores, 2024.

LAZZAROTTO, João. **Fotografia de Poty Lazzarotto**. 2024. Disponível em: [Poty de Curitiba, Curitiba de Poty: exposição comemora 100 anos de um dos maiores artistas do país - Prefeitura de Curitiba](#). Acesso em 24 set. 2024.

LAZZAROTTO, Poty. **Autorretrato**. 1988. Xilogravura, 21 x 23 cm. Disponível em: Poty 100 anos: inspiração, história e arte. Editora Krieger, p. 12, 2024.

LAZZAROTTO, Poty. 1969. **Fachada do teatro Guaíra**. Fotografia de André Nacli/Divulgação/CAC. Pannel em alto relevo de concreto armado, 21 x 23 cm. Disponível em: <https://expresso.arq.br/13/07/2023/projeto-documenta-patrimonio-arquitetonico-moderno-de-curitiba/>. Acesso em 20 set. 2025.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 01, água forte, 43 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 02, água forte, 22 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1970. Gravura. Disponível em: [Texto e Imagem: A Ilustração Literária de Poty Lazzarotto – Edusp](#). Acesso em 30 abr. 2024.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 03, água forte, 17,5 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 04, água forte, 17,5 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 05, água forte, 19,5 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 06, água forte, 33 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 07, água forte, 16,5 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 08, água forte, 19 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 09, água forte, 19,5 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 10, água forte, 22,5 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 11, água forte, 15 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 12, água forte, 20 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 13, água forte, 43 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 14, água forte, 43 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 15, água forte, 22 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 16, água forte, 19 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 17, água forte, 21,5 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 18, água forte, 20 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 19, água forte, 21,5 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 20, água forte, 22,5 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 21, água forte, 43 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 22, água forte, 21,5 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 23, água forte, 19,5 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 24, água forte, 32 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 25, água forte, 19 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 26, água forte, 43 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 27, água forte, 19 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 28, água forte, 19,5 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 29, água forte, 25,5 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&font=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 30, água forte, 15,5 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&fonte=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 31, água forte, 43 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&fonte=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 32, água forte, 19 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&fonte=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LAZZAROTTO, Poty. 1956. Gravura 33, água forte, 26,5 x 33 cm. Disponível em: <https://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/PesquisaRarosePeriodicos/titulo.jsf?codigo=414100&fonte=BMA>. Acesso em 10 ago. 2022.

LE BLANT, Julien; War in the Vendee. 1880. Pintura, óleo sobre tela, 150 x 227 cm. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/image/16485/guerilla-warfare-in-the-war-in-the-vendee/>. Acesso em 17 ago. 2025.

LEITE, José Roberto T. **A gravura brasileira contemporânea**. 2ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Expressão e Cultura, 1966.

LEJEUNE, Philippe. **L'autobiographie en France**. Paris, FR: Armand Colin, 1971.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris, FR: Édition du Seuil, 1975.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Tradução: Jovita Maria G. Tradução: Jovita Maria G. Noronha. 2ª ed. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2014.

LLOSA, Mario Vargas. **A guerra do fim do mundo**. Tradução: Remy Gorga, filho. Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves, 1981.

LORENZI, Harri; SOUZA, Hermes Moreira de. **Plantas ornamentais no Brasil**: arbustivas, herbáceas e trepadeiras. 2ª ed. Nova Adessa, SP: Instituto Plantarum, 1999.

MAGRITTE, René. **A traição das imagens**. 1929. Pintura, óleo sobre tela, 63,5 x 93,98 cm. Disponível em: <https://unframed.lacma.org/2013/09/09/magritte-and-the-trading-of-images>. Acesso em 02 dez. 2025.

MALTA, Augusto. **Foto do Morro do Castelo**. 1922. Fotografia. Disponível em: <https://literaturaeriodedejaneiro.blogspot.com/2016/04/desmonte-do-morro-do-castelo.html?m=1>. Acesso em 10 mar. 2025.

MARINHO, Anderson Henrique Ferreira. **“Herdeiros da bravura”: a [re]invenção de**

Canudos e a luta dos sobreviventes. *Ars historica*, UFRJ, Rio de Janeiro, nº 22, p. 163 – 181, jul./dez/, 2021.

MARLOW, Tim. Tradução: Carlos Alberto Hoffman Mendonça. **Rodin**. Rio de Janeiro, RJ: Ao livro técnico, 1995.

MARX, Burle. 1935. **Paisagismo**. Disponível em: <https://oxerecife.com.br/o-sertao-urbano-no-recife/>. Acesso em 07 abr. 2025.

MELO NETO, João Cabral de. Seleção: Regina Zilberman. **Poemas para ler na escola**. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2010.

MONET, Claude. **Impressão ao nascer do Sol**. 1873. Pintura, óleo sobre tela, 48 x 63 cm. Disponível em: <https://www.marmottan.fr/expositions/monet-impression-sunrise/>. Acesso em 01 out. 2024.

MONTEIRO, Gisela Costa Pinheiro. **A identidade visual da Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1943-1964**. 2008. 223 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MUSEU OSCAR NIEMEYER. Curadoria de Maria José Justinno e Fabrício Nunes. **Poty trilhos e traços – Poty 100 anos**. Curitiba, PR: MON, 2024.

NASCIMENTO, José Leonardo do. (org.) **Os sertões de Euclides da Cunha: releituras e diálogos**. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2002.

NASCIMENTO, J. L.; FACIOLI, V. (orgs.) **Juízos críticos – Os sertões e os olhares de sua época**. São Paulo, SP: Nankin Editorial: Editora Unesp, 2003.

NUNES, Fabrício Vaz. **Texto e imagem – a ilustração literária de Poty Lazzarotto**. São Paulo, SP: EdUSP, 2023.

OLIVIERA, Antonio Xavier de. **Beatos e Gangaceiros**. 3. ed. Juazeiro do Norte, CE: Ladrilhos, 2024.

PAULA, Hermes de. **Foto da favela da Rocinha**. 2024. Fotografia. Disponível: <https://extra.globo.com/economia/noticia/2024/11/quase-164-milhoes-de-pessoas-moram-em-favelas-no-brasil-revela-censo-do-ibge.ghtml>. Acesso em 13 jul. 2025.

PASTOUREAU, Michel. Tradução: Lea P. Zylberlight. **História de uma cor – preto**. 1ª ed. São Paulo, SP: Senac São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

PAZ, Octavio. Tradução: Ari Roitman; Paulina Wacht. **O arco e a lira**. São Paulo, SP: CosacNaify, 2012.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Volume único. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1981.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Guia de visitação**. São Paulo, SP, 2014.

PICASSO, Pablo. 1925. Pintura, óleo sobre tela, 130 x 97,5 cm. Disponível em: <https://www.museepicassoparis.fr/fr/chefs-d-oeuvre/paul-en-arlequin/>. Acesso em 13 mai. 2024.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. **Historiografia da Literatura brasileira: textos inaugurais**. Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2007.

PONCIANO, Helio. **A revolução dos clássicos**. Bravo!, São Paulo, SP, ano 8, nº 90, (pp. 26 – 35), março, 2005.

PORTINARI, Cândido. **Café**. 1935. Pintura, óleo sobre tela, 130 x 195 cm. Disponível em: [FCO-1191 - Café | Obras | Portinari](#). Acesso em 09 set. 2023.

POUND, Ezra. Tradução: Augusto de Campos; José Paulo Paes. **ABC da literatura**. 11ª ed. São Paulo, SP: Cultrix, 2006.

PUC Paraná. Banner divulgação. 2024. Disponível em: <https://eventum.pucpr.br/poty>. Acesso em 10 nov. 2024.

QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 112ª ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 2012.

RAMOS, Graciliano. **Cangaços**. 1ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2014.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 40ª ed. Rio de Janeiro, RJ: São Paulo, SP: Record, 1978.

RIBEIRO, Darcy. **Poty Lazzarotto**. Gazeta do Povo, Curitiba, PR, 29, março, 1996, 10ª página.

RIGOLOT, François. Tradução: Leocádia Reis e Carlos Reis. **Retórica do nome poético**. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires, nº 28, p. 137 – 160, Coimbra, Livraria Almedina, 1982.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Belo Horizonte, MG: Crisálida, 2007.

RILKE, Rainer Maria. Tradução: Paulo Rónai e Cecília Meireles. **Cartas a um jovem poeta; A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke**. São Paulo, SP: Globo, 2001.

ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. [S.l.:sn.] 1964. (1:58:51). Publicado pelo canal Mareart filmes e entretenimento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zQ7ghoWyzNE>. Acesso em 28 out. 2024.

RODIN, Auguste. 1917. Escultura, bronze, 635 x 400 x 85 cm. Disponível em: <https://fdp.aau.edu.et/ipa/portas-do-inferno-rodin.html>. Acesso em 10 abr. 2024.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 22ª ed. São Paulo, SP: Companhia das letras, 2019.

SANTOS, Antonio Luceni dos. **Mosca Feliz**. 1ª ed. Araçatuba, SP: Somos, 2013.

SANTOS, João Felício dos. **João Abade**. Rio de Janeiro, RJ: Agir, 1958.

SANTOS, Luís Cláudio Villafañe G. **Euclides da Cunha: uma biografia**. 1ª ed. São Paulo, SP: Todavia, 2021.

SCHAMA, Simon. Tradução: Hildegard Feist. **O poder da arte**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: O rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociol. Antropol.**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 391-431, dez. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752014000200391&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 28 set. 2021.

SOUZA, Francisco V. **Foto da favela**. 2014. Fotografia. Disponível em: <https://faunaefloradorn.blogspot.com/2010/11/favelacnidoscolum-quercifolius-pohl.html>. Acesso em 23 ago. 2025.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 18ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

TOLSTÓI, Leon. Tradução: Bete Torii. **O que é arte?** 5ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2024.

TRENCH, Daniel. 2019. Capa **revista Serrote**. Disponível em: <https://revistaserrote.com.br/2025/09/serrote-32%C2%BD/>. Acesso em jun. 2026.

UTRECHT, Adriaen van. **Natureza-morta com buquê e caveira**. 1642 (?). Pintura, óleo sobre tela, 67 x 86 cm. Disponível em: <http://www.carolsowden.com/thoughts-inspiration--happenings/vanitas>. Acesso em 01 fev. 2025.

VASCONCELLOS, Pedro Lima. **Arqueologia de um monumento – os apontamentos de Antonio Conselheiro**. Vol. 2. 1ª ed. São Paulo, SP: É Realizações, 2017.

VENTURA, Roberto. CARVALHO, Mário C.; SANTANA, José C. B. de. (orgs.). **Euclides da Cunha – Esboço biográfico**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.

VERGER, Pierre. <https://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/fototeca/category/429->

canudos.html<consulta em jan.2024>

VERGER, Pierre. **Canudos**. 1946. Fotografia. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6136/4458>. Acesso em 20 mar. 2024.

VERGER, Pierre. **Canudos**. 1946. Fotografias. Disponível em: [Canudos - Fundação Pierre Verger](#). Acesso em 20 mar. 2024.

VICHI, Adriana. **Fotografia de Zé Celso Martinez Correa**. 2023. Fotografia. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/editorial/a-vida-vibrante-de-ze-celso-que-sai-de-cena-deixando-legado-artistico-revolucionario/>. Acesso em 23 out. 2025.

VELÁZQUEZ, Diogo. **A meninas**. 1656. Pintura, óleo sobre tela, 320 x 280 cm. Disponível em: <https://animalia-life.club/qa/pictures/las-meninas-velazquez>. Acesso em 24 ago. 2024.

VIEIRA, Antônio. Organização: Alexei Bueno. **Os mais belos sermões de Antônio Vieira**. Vol. 1. Rio de Janeiro, RJ: Petra, 2021.

VILLA, Marco Antonio. (org.) **Canudos, história em versos**. São Paulo, SP: Hedra, Imprensa Oficial do Estado, EdUfscar, 2002.

WEIMER, Günter. **Arquitetura popular brasileira**. 2ª ed. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2012.

ZERBINI, Luiz. *Canudos não se rendeu*. 2021. Pintura, acrílica sobre tela, 560 x 391 cm. Disponível em: <https://artequeacontece.com.br/luiz-zerbini-abre-sua-maior-exposicao-em-sao-paulo/>. Acesso em 13 mai. 2024.

Bibliografia consultada

ALLOA, Emmanuel. (org.) Tradução: Carla Rodrigues; Fernando Fragozo; Alice Serra; Mariana Poyares. **Pensar a imagem**. 1ª ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2015.

ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira**. 38ª ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 2004.

AMARAL, Aracy Abreu. (Org.). **Projeto construtivo brasileiro na arte**. Rio de Janeiro, RJ: Museu de Arte Moderna; São Paulo, SP: Pinacoteca do Estado, 1977.

ANDRADE, Carlos Henrique Sales. **Patativa do Assaré**: as razões da emoção (capítulos de uma poética sertaneja). Fortaleza, CE: Editora UFC/ São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

ANDRADE, Olímpio de Souza. **Euclides e o espírito de renovação**. São José do Rio Pardo, SP: Livraria São José, 1967.

ARGAN, Giulio Carlo. Tradução: Pier Luigi Cabra. **História da arte como história da cidade**. 6ª ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2014.

ARGAN, Giulio Carlo. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. **Arte Moderna – Do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 2ª ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. Tradução: Pietro Nassetti. **Arte poética**. São Paulo, SP: Martin Claret, 2011.

ARNHEIM, Rudolf. Tradução: Ivonne Terezinha de Faria. **Arte & percepção visual – uma psicologia da visão criadora**. São Paulo, SP: Pioneira ThomsonLearning, 2004.

ATAIDE, Yara Dulce Bandeira de. **As origens do povo Bom Jesus Conselheiro**. Revista da USP – Dossiê Canudos, São Paulo, SP, nº 20, (pp. 88 – 99), dez/jan/fev, 1993/1994.

AVOLESE, Claudia Mattos; MENESES, Patricia D. (orgs.) **Arte não europeia – conexões historiográficas a partir do Brasil**. São Paulo, SP: Estação Liberdade, Vasto, 2020.

AZEVEDO, Fernando de. **A cultura brasileira**. 7ª ed. São Paulo, SP: EdUSP, 2010.

AZEVEDO, Sílvia Maria. **O Rei dos Jagunços de Manuel Benício** – Entre a ficção e a História. São Paulo, SP: EdUSP, 2003.

BARCINSKY, Fabiana Werneck. (org.) **Sobre a arte brasileira da Pré-história aos anos 1960**. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes: Edições Sesc São Paulo, 2014.

BARROS, Joana; PRIETO, Gustavo; MARINHO, Caio. (orgs.). **Sertão, sertões – repensando contradições, reconstruindo veredas**. São Paulo, SP: Elefante, 2019.

BARTELT, Dawid Danilo. Tradução: Johannes Kretschmer; Raquel Abi-Sâmara. **Sertão, república e nação**. São Paulo, SP: EdUSP, 2009.

BARTHES, Roland. Tradução: Izidoro Blikstein. **Elementos de semiologia**. São Paulo, SP: Cultrix, 1971.

BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de. **Euclides da Cunha**. São Paulo, SP: Abril Educação, 1982.

BATTISTONI FILHO, Duílio. **Pequena história da arte**. 19ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BISILILIAT, Maureen. **Sertões – luz & trevas**. 1ª ed. São Paulo, SP: Rhodia, 1982.

BOSSE, Abraham. Tradução: Julia Vidile. **Tratado da gravura**: Da maneira de gravar à água-forte e a buril e da gravura em maneira negra. Com a maneira de construir as prensas modernas e de imprimir em talho-doce. São Paulo, SP: Com-Arte: EdUSP, 2025.

BÜRGER, Peter. Tradução: José Pedro Antunes. **Teoria da vanguarda**. 1ª ed. São Paulo, SP: CosacNaif, 2012.

CALIL, Carlos Augusto. **Euclides no labirinto**. Serrote, São Paulo, SP, nº 33, (pp.161 – 173), novembro, 2019.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 12ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Ouro sobre azul, 2011.

CAUQUELIN, Anne. Tradução: Rejane Janowitz. **Arte contemporânea – uma introdução**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005.

CAUQUELIN, Anne. Tradução: Rejane Janowitz. **Teorias da Arte**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005.

CARNEIRO, Edilson. **A sabedoria popular**. 3ª ed. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2008.

CARVALHO, José Cândido de. **O coronel e o lobisomem**. 38ª ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1987.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Civilização e cultura**. São Paulo, SP: Global, 2004.

CASTRO, Marcos de. **Dom Helder: misticismo e santidade**. Rio de Janeiro, RJ:

Civilização Brasileira, 2002.

CHAVES, Flávio Loureiro (et al.). **Aspectos do modernismo brasileiro**. Porto Alegre, RS: Edições URGs, 1970.

CITELLI, Adilson Odair. **Canudos: formas de composição**. Revista da USP – Dossiê Canudos, São Paulo, SP, nº 20, (pp. 66 – 73), dez/jan/fev, 1993/1994.

COLEÇÃO FOLHA **Grandes Arquitetos**. Tradução: Gustavo Hitzschky. Antoni Gaudí. Vol. 4. São Paulo, SP: Folha de S. Paulo, 2011.

COLEÇÃO FOLHA **Grandes Museus do Mundo**. Tradução: Simone L. C. Silberschmidt. Museu do Louvre – Paris. Vol. 3. Rio de Janeiro, RJ: Mediafashion, 2009.

COLI, Jorge. A palavra pensante. **Revista da USP – Dossiê Canudos**, São Paulo, SP, nº 20, (pp. 60 – 65), dez/jan/fev, 1993/1994.

CONGREVE, William. **Reflexões sobre a arte**. 7ª ed. São Paulo, SP: Ática, 2004.

COSTA, Francisco. Textos de José Calasans. **Revista da USP – Dossiê Canudos**, São Paulo, SP, nº 20, (pp. 06 – 27), dez/jan/fev, 1993/1994.

DaMATA, Roberto. **A casa & a rua** – espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1997.

D’AMBROSIO, Oscar. **A luta em quadrinhos**. São Paulo, SP: Noovha América, 2011.

DANTAS, Paulo. **Através dos sertões**. Revista da USP – Dossiê Canudos, São Paulo, SP, nº 20, (pp. 74 – 81), dez/jan/fev, 1993/1994.

DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho**. São Paulo, SP: Scipione, 1989.

DIRDA, Michael. Tradução: Rodrigo Neves. **O prazer de ler os clássicos**. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2010.

EAGLETON, Terry. Tradução: Thomaz Kawauche. **O acontecimento da literatura**. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2024.

ECO, Umberto. Tradução: Gilson Cesar Cardoso de Souza. **Como se faz uma tese**. 26ª ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2016.

ECO, Umberto. Tradução: Eliana Aguiar. **História da beleza**. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2014.

ECO, Umberto. Tradução: Pérola de Carvalho. **Os limites da interpretação**. 1ª ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2000.

ELIADE, Mircea. Tradução: Pola Civelli. **Mito e realidade**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1972.

ELUF, Luiza Nagib. **Matar ou morrer – o caso Euclides da Cunha**. 2ª ed. São Paulo, SP: Saraiva, 2009.

ESTAÇÃO PINACOTECA. **Marcelo Grassmann: gravuras do acervo da Pinacoteca**. Curadoria de Carlos Martins. São Paulo, SP: Pinacoteca de São Paulo, 2014.

FERNANDES, Rinaldo de. (org.) **O clarim e a oração**. São Paulo, SP: Geração Editorial, 2002.

FERRAZ, Renato. O centenário do Belo Monte e algumas reflexões sobre ficção e história. **Revista da USP – Dossiê Canudos**, São Paulo, SP, nº 20, (pp. 82 – 87), dez/jan/fev, 1993/1994.

FERREIRA, Carlos. **Os Sertões – A luta, Euclides da Cunha**. 1ª ed. São Paulo, SP: Quadrinhos na Cia, 2019.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler em três artigos que se complementam**. 52ª ed. São Paulo: Cortez, 2021.

FRANCASTEL, Pierre. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. **A realidade figurativa**. 2ª ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1993.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Euclidiana – ensaios sobre Euclides da Cunha**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Canudos, Euclides e nosso primeiro reitor**. Revista da USP – Dossiê Canudos, São Paulo, SP, nº 20, (pp. 54 – 59), dez/jan/fev, 1993/1994.

GANS, Herbert J. Tradução: Carlos Szlak. **Cultura popular e alta cultura – Uma análise e avaliação do gosto**. São Paulo, SP: Edições Sesc São Paulo, 2014.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Antes de Euclides**. Serrote, São Paulo, SP, nº 33, (pp.147 – 159), novembro, 2019.

GRANT, Simon. (org.) Tradução: Thais Rocha. **Pontos de vista: artistas e seus referenciais**. São Paulo, SP: Edições Sesc São Paulo, 2014.

GRASSMANN, Marcello. **Marcelo Grassmann**. São Paulo, SP: Sesi – SP editora, 2013.

GÜELL, Xavier. Tradução: Eduardo Brandão. **Antoni Gaudí**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1994.

HAN, Byung-Chul. Tradução: Gabriel Salvi Philipson. **A salvação do belo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

HAUSER, Arnold. Tradução: Álvaro Cabral. **História social da arte e da literatura**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1998.

HAUSER, Arnold. Cadernos de Literatura Brasileira. Edição especial, comemorativa do centenário KRIEGER, Carolina; KRIEGER, Robson. **Poty 100 anos – inspiração, história e arte**. 1ª ed. Curitiba, PR: edição dos autores, 2024.

ITAÚ CULTURAL. **Gravura – Arte brasileira do Século XX**. São Paulo, SP: Cosac & Naify: Itáu Cultural, 2000.

JANSON, H. W.; JANSON, Anthony F. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. **Iniciação à história da arte**. 2ª ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1996.

LACOSTE, Jean. Tradução: Álvaro Cabral. **A filosofia da arte**. 2ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1986.

LEIRNER, Sheila. **Arte e seu tempo**. São Paulo, SP: Secretaria de Estado da Cultura, 1991.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. (Organização); tradução: Magnólia Costa. **A pintura – textos essenciais**. Vol. 8: Descrição e interpretação. São Paulo, SP: ed. 34, 2005.

LIMA, Luiz Costa. **Terra ignota – a construções de Os sertões**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1997.

LIMA, Rossini Tavares de. **Abecê do folclore**. 7ª ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2003.

LUCIE-SMITH, Edward. Tradução: Cássia Maria Nasser. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006.

LUTTERBACH, Edmo Rodrigues. **A eternidade de Euclides da Cunha**. Rio de Janeiro, RJ: Cátedra, 1988.

MÁRAI, Sándor. Tradução: Paulo Schiller. **Verdicto em Canudos**. 1ª ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2002.

MATOS, Miguel. **Migalhas de Euclides da Cunha**. 1ª ed. São Paulo, SP: Migalhas, 2009.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia do Trabalho Científico**. 6ª ed. São Paulo, SP: Atlas, 2001.

MAYUMI, Lia. **Taipa, canela-preta e concreto** – estudo sobre o restauro de casas bandeiristas. São Paulo, SP: Romano Guerra Editora, 2008.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **A guerra total de Canudos**. São Paulo, SP: Global, 2023.

MODIGLIANI. **Abril Coleções**. Tradução: José Ruy Gandra. São Paulo – SP: Abril, 2011.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária** – poesia e prosa. São Paulo, SP: Cultrix, 2012.

MOITA, José Augusto. **Canudos ou Belo Monte** – um outro olhar. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica e Editora, 2020.

MONET. Abril Coleções. Tradução: José Ruy Gandra. São Paulo, SP: Abril, 2011.
MONTEIRO, Fábio. **Sertão**. São Paulo, SP: Paulinas, 2016.

MÜLLER, Alberto. **A imagem sob a imagem** – Ensaios sobre literatura & artes. Rio de Janeiro, RJ: Eduff, 2022.

NABUCO, Joaquim. **O abolicionismo**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira; São Paulo, SP: Publifolha, 2000.

NASCIMENTO, José Leonardo do. **Euclides da Cunha e a estética do cientificismo**. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2011.

NASCIMENTO, José Leonardo do. Perfil – **A representação do sertão na cultura brasileira**. Youtube, 06 fev. 2013. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=MQK5zwmzVrA&t=45s>>. Acesso em 22 abr. 2022.

NEGREIROS, Carmem. E outros (orgs.). **Belle Époque e o sertão** – a linguagem em busca do Brasil. São Paulo, SP: Intermeios, 2024.

NETO, João Cabral de Melo. **Morte e vida severina**. 1ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Mediafashion, 2008.

NEY, João Luiz. **Guia de redação**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1995.

NUNES, Rizzatto. **Manual da monografia** – Como se faz uma monografia, uma dissertação, uma tese. São Paulo, SP: Companhia Editora Nacional, 2010.

OLIVEIRA, Jô. **Explicando arte** – uma iniciação para entender e apreciar as artes visuais. 3ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2002.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Angela Ancora da. **História da arte no Brasil**: textos de síntese. 3ª ed. Rio de Janeiro, RJ:

Editora UFRJ, 2013.

OSTROWER, Fayga. **Imaginação tangível**. São Paulo, SP: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

PABLO PICASSO. Tradução: Ernesto Russo. Coleção Folha **Grandes mestres da pintura**. Vol. 6. Barueri, SP: Editorial Sol 90, 2007.

PAIXÃO, Fernando. **O que é poesia?** 3ª ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1984.

PAZ, Octavio. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. **Signos em rotação**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1972.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Senac editoras, 2014.

PEDROSA, Mário. **Arte – Ensaios**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2015.

PIETRANI, Anélia Montecchiari. (org.) **Euclides da Cunha: presente e plural** – ensaios. Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2010.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Arte no Brasil: uma história do Modernismo na Pinacoteca**. São Paulo, SP: 2024.

PORCHER, Louis. Tradução: Yan Michalski. **Educação artística: luxo ou necessidade?** São Paulo, SP: Summus, 1982.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. D. Sebastião no Brasil – O imaginário em movimentos messiânicos nacionais. **Revista da USP – Dossiê Canudos**, São Paulo, SP, nº 20, (pp. 28 – 41), dez/jan/fev, 1993/1994.

READ, Herbert. Tradução: Valter Lellis Siqueira. **A educação pela arte**. 2ª ed. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2013.

REBOUÇAS, Júlia. **Sertão. Sertão** – 36º Panorama da Arte Brasileira, São Paulo (pp. 21 – 41), São Paulo, SP: MAM, 2019.

REVISTA TEMPO BRASILEIRO, abr.un.-nº 177 – 2009 – Rio de Janeiro, RJ: Tempo Brasileiro, ed. Trimestral.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro** – A formação e o sentido do Brasil. 3ª ed. São Paulo, SP: Global, 2015.

RICARDO, Cassiano. **Martim Cererê**. 16ª ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1983.
RIO, João do. **Crônica, folhetim, teatro**. 2ª ed. São Paulo, SP: Carambaia, 2019.
Niterói, RJ: Eduff, 2022.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 8ª ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1967.

ROSSO, Mauro. **Euclides da Cunha e a política** – artigos, cartas, textos e discursos. Brasília, DF: Senado Federal, 2012.

ROSSO, Mauro. **Escritos de Euclides da Cunha** – política, ecopolítica, etnopolítica. Rio de Janeiro, RJ: PUC Rio: Edições Loyola, 2009.

SALOMON, Dêlcio Vieira. **Como fazer uma monografia**. 11ª ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2004.

SENNET, Richard. Tradução: Marcos Aarão Reis. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. 3ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2008.

SEGRE, Cesare. Tradução: Rodolfo Ilari e Carlos Vogt. **Os signos e a crítica**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1974.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. 19ª ed. São Paulo, SP: 1993.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 6ª ed. São Paulo, SP: Ática, 2002.

SOUZA, Ricardo Luiz de. **Pensamento Social Brasileiro** – de Euclides da Cunha a Oswald de Andrade. 1. ed. São Paulo, SP: Alameda, 2018.

VAN GOGH. **Abril Coleções**. Tradução: José Ruy Gandra. São Paulo, SP: Abril, 2011.

VASCONCELLOS, Pedro Lima. **Canudos: de Antonio Conselheiro a Lula da Silva**. Curitiba, PR: Kotter Editorial; Editora 247, 2020.

VILLA, Marco Antonio. **Canudos: o povo da terra**. São Paulo, SP: Planeta, 2025.

WALTY, I. C.; FONSECA, M. N. S.; CURY, Maria Z. F. **Palavra e imagem**: leituras cruzadas. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich. Tradução: João Azenha Júnior. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. 4ª ed. São Paulo, SP: Martins Fontes – Selo Martins, 2015.

WOOD, Paul. [et alii]. Tradução: Tomás Rosa Bueno. **Modernismo em disputa** – A arte desde os anos quarenta. São Paulo, SP: Cosac & Naify Edições, 1998.

Anexo 1: Quadro 37: dados técnicos do exemplar de *Canudos*, 1956

Título	<i>Canudos</i>
Autor	Euclydes da Cunha
Ilustrador	Poty Lazzarotto
Descritivo	Décima das publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil ilustrada com águas-fortes originais de Poty. O texto que reproduz o da edição da livraria José Olympio de 1939 foi composto à mão e impresso em Caslon Romano em prelos manuais nas oficinas da Gráfica de Artes S.A. do Rio de Janeiro por Oswaldo Caetano da Silva e Cleanthes Gravini. Tiragem única de cento e dezenove exemplares, em papel Rives e Arches, iniciada em 1º de agosto de 1955 e terminada em 26 de março de 1956. As placas que serviram para a ilustração foram inutilizadas.
Comissão executiva da SCBB	S.A.I. e R.Dom Pedro de Orléans e Bragança, Raymundo Otoni de Castro Maya, Cypriano Amoroso Costa, Ricardo Xavier da Silveira, Roberto Marinho.
Exemplar	Letra G
Impresso para a	Academia Brasileira de Letras

Fonte: elaborado pelo autor, 2026

Anexo 2: Centros/locais de pesquisas sobre Euclides da Cunha e Poty Lazzarotto

- 1. Academia Brasileira de Letras**
<http://www.academia.org.br>
Avenida Presidente Wilson, 203, Rio de Janeiro, RJ
20030-021 - (21) 3974-2500
- 2. Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin**
<http://www.bbm.usp.br>
Rua da Biblioteca, São Paulo, SP
05508-065 - (11) 2648-0840
- 3. Biblioteca Mário de Andrade**
<http://prefeitura.sp.gov.br>
Rua da Consolação, 94, São Paulo, SP
01302-000 - (11) 3150-9453
- 4. Casa de Cultura Euclides da Cunha**
<http://www.casaeuclidiana.org.br>
Rua Marechal Floriano, 105, São José do Rio Pardo, SP
13720-000 - (19) 3608-1022
- 5. Fundação Roberto Marinho**
<http://www.frm.org.br>
Rua Marquês de Pombal, 108, Rio de Janeiro, RJ
20230-240 - (21) 3232-8800
- 6. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas - IEL/UNICAMP**
<http://www.iel.unicamp.br>
Rua Carlos Gomes, 571, Campinas, SP
(19) 3521-1502
- 7. Instituto Moreira Salles - IMS Paulista**
<https://ims.com.br>
Avenida Paulista, 2424, São Paulo, SP
01310-300 - (11) 2842-9120
- 8. Instituto Popular Memorial de Canudos**
<https://cadastro.museus.gov.br/museus/instituto-popular-memorial-de-canudos/>
Rua do Cruzeiro, s/n, Centro, Canudos, BA
48570-000 - (75) 99950 9604
- 9. Museu da Chácara do Céu**
<https://museuscastromaya.museus.gov.br>

Rua Murtinho Nobre, 93, Rio de Janeiro, RJ
20241-050 - (61) 3521-4369

10. MuMa - Museu Municipal de Arte

<http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br>
Avenida República Argentina, 3430, Curitiba, PR
80610-260 - (41) 3221-2535

11. Museu Oscar Niemeyer | MON

<http://www.museuoscarniemeyer.org.br>
Rua Marechal Hermes, 999, Curitiba, PR
80530-230 - (41) 3350-4417

12. Teatro Guaíra

<http://www.teatroguaira.pr.gov.br>
Rua XV de Novembro, 971, Curitiba, PR
80060-000 - (41) 3304-7900

13. Universidade Federal do Paraná

<https://www.ufpr.br>
Rua XV de Novembro, 1299, Curitiba, PR
80060-000 - (41) 3360-5000

14. Patrimônio Cultural Paraná

<https://www.patrimoniocultural.pr.gov.br>
Rua Cruz Machado, 58 - 4º Andar
Edifício Presidente Caetano Munhoz da Rocha - Centro, Curitiba, PR
80410-170 - (41) 3202-6716

15. Fundação Biblioteca Nacional

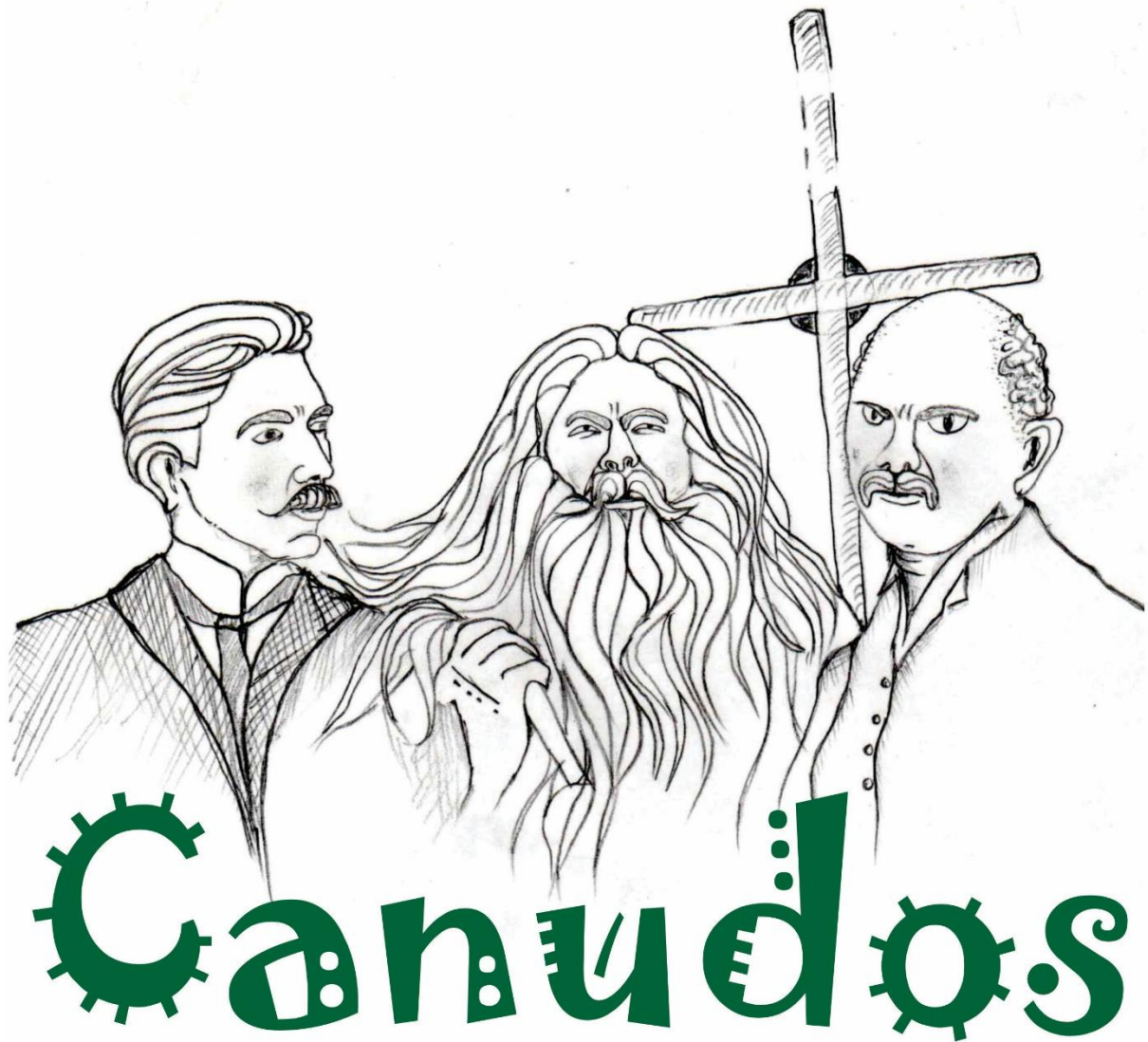
<https://www.gov.br>
Rua Debret, 23, Rio de Janeiro, RJ
20030-080 - (21) 2220-3040

16. Museu da República (Palácio do Catete)

<http://museudarepublica.museus.gov.br>
Rua do Catete, 153, Rio de Janeiro, RJ
22220-000 - (21) 2558-6350

Fonte: elaborado pelo autor, 2026

Anexo 3: Canudos: traço e escrita do autor



No sertão da Bahia
Um povo resistente
Fugindo da opressão
Se uniu em companhia

Sob o comando de Conselheiro
Negros, indígenas, sertanejos
Homens, mulheres e crianças
Viviam num grande festejo

De terço e enxada nas mãos
Viviam de trabalho e orações
Casas, igrejas e cemitérios
Essas eram suas vocações

Tudo que faziam era pra todos
Não havia um melhor que o outro
O que reuniam no arraial
Era dividido de modo igual

Uma sociedade diferente
Que incomodou muita gente
Nisso despertou-se a inveja
E, logo, começou-se a peleja

Pelejaram um vez, perderam
Pelejaram outra vez, perderam
Uma terceira tentativa foi feita
Mas Canudos resistiu porreta

A quarta foi ainda mais covarde
Juntaram milhares de soldados
De todos os cantos do país
Canhões, baionetas e fuzis

Mataram muita gente
Não tiveram pena de ninguém
Não pouparam mulheres
nem crianças também

Mas Canudos sobrevive
A sua gente é semente
Ainda hoje falamos delas
Nunca sairão de nossa mente

Fonte: elaborado pelo autor, 2026