



HOME EDITORA

MARGARIDA PONTES TIMBÓ

DE BORREGOS ENJEITADOS A BICHOS MIÚDOS:

ILUSTRAÇÕES DA
INFÂNCIA NO ROMANCE
BRASILEIRO DE 30



**DE BORREGOS ENJEITADOS A
BICHOS MIÚDOS: ILUSTRAÇÕES
DA INFÂNCIA NO ROMANCE
BRASILEIRO DE 30**



Todo o conteúdo apresentado neste livro é de responsabilidade do(s) autor(es).

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-SemDerivações 4.0 Internacional.

Conselho Editorial

Prof. Dr. Ednilson Sergio Ramalho de Souza - UFOPA
(Editor-Chefe)

Prof. Dr. Laecio Nobre de Macedo-UFMA

Prof. Dr. Aldrin Vianna de Santana-UNIFAP

Prof. Dr. Carlos Erick Brito de Sousa-UFMA

Prof^a. Dra. Renata Cristina Lopes Andrade-FURG

Prof. Dr. Clézio dos Santos-UFRRJ

Prof. Dr. Rodrigo Luiz Fabri-UFJF

Prof. Dr. Manoel dos Santos Costa-IEMA

Prof. Dr. Rodolfo Maduro Almeida-UFOPA

Prof. Dr. José Morais Souto Filho-FIS

Prof. Dr. Deivid Alex dos Santos-UEL

Prof^a. Dra. Maria de Fatima Vilhena da Silva-UFPA

Profa. Dra. Dayse Marinho Martins-IEMA

Prof. Dr. Daniel Tarciso Martins Pereira-UFAM

Prof^a. Dra. Elane da Silva Barbosa-UERN

“Acreditamos que um mundo melhor se faz com a difusão do conhecimento científico”.

Equipe Home Editora

Margarida Pontes Timbó

**De borregos enjeitados a bichos
miúdos: ilustrações da infância no
romance brasileiro de 30**

1ª Edição

Belém-PA
RFB Editora
2023

© 2023 Edição brasileira
by Home Editora

© 2023 Texto
by Autor

Todos os direitos reservados

Home Editora

CNPJ: 39.242.488/0002-80

www.homeeditora.com

contato@homeeditora.com

Editor-Chefe

Prof. Dr. Ednilson Ramalho

Diagramação

Worges Editoração

Revisão de texto e capa

Autor

Bibliotecária

Janaina Ramos

Produtor editorial

Laiane Borges

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)



B737

De borregos enfeitados a bichos miúdos: ilustrações da infância no romance brasileiro de 30 / Margarida Pontes Timbó -Belém: Home, 2023.

16 x 23 cm
Livro em pdf.

ISBN 978-65-85712-47-7
DOI 10.46898/home.18511d5f-5e7b-45cb-9ade-929f50f24a4c

1. Literatura. I. Timbó, Margarida Pontes II. Título.

CDD 890

Índice para catálogo sistemático

I. Literatura.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
CAPÍTULO 1	
INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 2	
LOCALIZAÇÃO DO CORPUS DE PESQUISA.....	23
2.1 Narrativas do romance de 30 e a crítica literária.....	24
2.2 O telúrico por meio das capas ilustradas.....	60
2.3 Do telúrico à infância.....	103
CAPÍTULO 3	
A IMAGEM VISUAL COMO FORMA DE REESCRITA DO LITE- RÁRIO	113
3.1 A ilustração	123
3.2 Ilustrador: um novo intérprete da obra literária.....	143
CAPÍTULO 4	
INFÂNCIA E FAMÍLIA	159
4.1 Imagens do “borrego enfeitado”	177
4.2 O órfão e a família secundária.....	184
CAPÍTULO 5	
“BICHOS MIÚDOS”	263
5.1 A família e os bichos miúdos em <i>O Quinze</i>	270
5.2 A família e os bichos miúdos em <i>Vidas Secas</i>	307
CAPÍTULO 6	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	361
REFERÊNCIAS	366

APRESENTAÇÃO

Neste trabalho busca-se marcar a presença das noções de infância e de família em quatro narrativas do chamado Romance de 30 nordestino, a saber: *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida; *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz; *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos. O trabalho projeta-se através de uma leitura de imagens da criança, enfocando a relação da personagem (ou do narrador quando se reporta à infância) com a família. Essa pretende ser uma outra forma de inflexão acrescentando uma nova leitura quanto à interpretação das referidas obras, vislumbradas, o mais das vezes, pelos ângulos da literatura telúrica e da de cunho social, inclusive no que tange ao aparato paratextual também representado pelas ilustrações das capas dos romances, que abrangem diferentes períodos e publicações editoriais. A década de 30 foi bastante frutífera para as artes e letras brasileiras, e as primeiras ilustrações artísticas impressas nas capas de edições dos romances surgem neste período. As ilustrações internas apareceram em edições posteriores, mais especificamente da 6ª edição em diante. Como as capas e ilustrações são “manifestações” icônicas que funcionam como “paratexto” (GENETTE, 2009), também se utilizam como *corpus* as ilustrações internas criadas pelos artistas Candido Portinari, Aldemir Martins e Poty Lazzarotto, que potencializam a leitura do texto literário. A pesquisa teórico-bibliográfica baseou-se na releitura da fortuna crítica dos romances, com base em Bueno (2006), Castello (1961a), (1961b), Montello (1983), dentre outros; fundamentou-se também no pensamento de Genette (2009), Lima (1985), Linden (2011), Nikolajeva e Scott (2011), autores que estudam

a ilustração e sua relação com o texto literário, pautando-se, por fim, nas ideias de Ariès (2006), Badinter (1985), Coutinho (2012a), (2012b), Corazza (2004) e outros que versam sobre as temáticas relativas à infância e à família. Pretende-se verificar que, a partir das leituras de viés sociológico, é possível abrir uma outra trilha de investigação que contemple a figura das personagens crianças por meio da ideia de abandono, abandono esse entendido não apenas como uma decorrência da aridez da natureza nos espaços descritos nas experiências romanescas, bem como da conseqüente sequidão que passa a circular no âmbito das relações familiares. Examina-se em dois romances a presença da orfandade, em outro, o abandono materno, isto é, diferentes fatores que definem a qualidade do percurso existencial dos protagonistas, aos quais se aplica com pertinência o sintagma “borrego enjeitado”, que também pode ser lido nas ilustrações internas das obras. Aos protagonistas aplica-se ainda o sintagma “bichos miúdos”, que diz respeito ao modo como as personagens crianças vivenciam experiências singulares com o outro, especialmente com a mãe. Portanto, texto e ilustrações problematizam essas vivências entre criança e família. Espera-se assim que este estudo afirme a importância da infância no texto escrito, mostrando ainda como as ilustrações reescrevem a ficção e a figuração das personagens.

CAPÍTULO 1

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa busca marcar novas leituras das narrativas *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida; *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz; *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego e *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos. Para tanto, se interessa pela presença da infância nessas obras conforme a criação de imagens para analisar a criança personagem e sua relação com a família.

Quando iniciamos o projeto de doutorado muitas inquietações faziam parte do nosso percurso acadêmico de estudante de pós-graduação, uma delas era a vontade de realizar novas discussões acerca de narrativas rotuladas pela crítica, ou seja, sentimos a necessidade de contribuir com outra proposta de estudo para os livros que selecionamos para o *corpus*. Mas, o que dizer, o que mais acrescentar quando, aparentemente, a fortuna crítica já disse tudo e estabeleceu verdades sobre determinadas obras? Dessa maneira, o desafio tornou-se mais instigante por requerer uma reflexão com profundidade por parte de um professor de Letras, que necessita sempre se apoiar na leitura inferencial, crítica e interpretativa.

Sendo assim, nosso desejo de cooperar para outras visões sobre as obras *A Bagaceira*, *O Quinze*, *Menino de Engenho* e *Vidas Secas* encontrou apoio nos objetivos do grupo “Infância e Interculturalidade”, coordenado à época pela Professora Dr.^a Fernanda Coutinho, que nos ajudou a ampliar a discussão do trabalho e mostrou-nos as mais variadas percepções sobre o conceito de infância e sobre a possibilidade de interlocução com os estudos literários. O curso de Doutorado em Literatura Comparada da UFC também mostrou-nos a viabilidade dos diálogos e da construção de um estudo incomum até então para as narrativas referidas acima, porquanto procuramos

analisar a personagem criança ou o personagem adulto quando rememora sua infância.

Os romances *A Bagaceira*, *O Quinze*, *Menino de Engenho* e *Vidas Secas* fazem parte do movimento literário conhecido como Romance de 30. Além disso, essas obras estão sedimentadas por uma fortuna crítica que discute particularidades no tocante ao regionalismo e à questão telúrica, por isso também ficaram conhecidas como Romance do Nordeste.

Tomadas inicialmente como narrativas que atingem um discurso político acerca da estiagem, sobretudo no que diz respeito aos problemas de uma determinada região geográfica do Brasil, os textos literários *corpus* desta pesquisa abordam a esfera social, conjuntamente com uma postura política e cultural. Afinal, essas obras têm um projeto estético, conjugado ao mesmo tempo à abordagem do político-cultural.

Logo, esta produção escrita que ora publicamos no formato de e-book engloba um conjunto de textos que procurava comunicar ao leitor os problemas de um determinado grupo “esquecido” desde a estética naturalista.

A *Bagaceira* focaliza na arribada espinhosa da família retirante o sofrimento do corpo humano, especialmente o das crianças. É comum encontrarmos a representação de figuras humanas que “[...] fugiam do sol [...]” num “[...] forçado nomadismo [...]” *Meninotas, com as pregas da súbita velhice, careteavam, torcendo as carinhas decrépitas de ex-voto*” (ALMEIDA, 2008, p.98. Grifo nosso). Por outro lado, esse romance de José Américo de Almeida traz ainda conflitos específicos vivido pelos protagonistas.

Há recorrência para o abandono social a que os personagens estão destinados, seja em virtude da seca, seja devido à sua condição social, como indica também este trecho de *O Quinze*: “- Mas meu senhor, veja que *ir por terra, com esse magote de meninos, é uma morte!*” (QUEIROZ, 1992, p.18. Grifo nosso). O prenúncio de morte para a família, mais até do que em consequência da estiagem, decorre do abandono social do grupo que está se deslocando e que necessita de condições dignas para sobreviver.

Na verdade, nessas narrativas todos os personagens estão abandonados de algum modo, desde o pai, criatura forte, até a criança, indivíduo mais sujeito ao revés, assim como mostra o narrador de *Vidas Secas*: “O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. A seca aparecia-lhe como um fato necessário – e a obstinação da criança irritava-o” (RAMOS, 1981, p.10). A estiagem motiva a infertilidade da terra e a aridez das relações afetivas, sobretudo entre os familiares, como acontece, por exemplo, com Fabiano e seu primogênito.

Nessas condições, a criança personagem ou o narrador quando rememora a infância expõem o desamparo além da esfera social propriamente dita.

Assim, as obras literárias alvo deste livro podem ser lidas a partir da coletividade e depõem a favor da vulnerabilidade em que se encontram a criança e sua família. É essa espécie de desamparo, bastante subjetivo, que procuramos ler nas personagens protagonistas e também na sua figuração nas ilustrações internas criadas por Candido Portinari (1959) para *Menino de Engenho*; Aldemir Martins (1963) para *Vidas Secas* e

Poty Lazzarotto (1970), (1978), respectivamente, para *O Quinze* e *A Bagaceira*.

Mesmo quando a seca não é tão visível, provocando o desamparo de ordem social, ainda predomina outro tipo de abandono, que relaciona infância e família, provocando o afastamento e uma espécie de *secura* afetiva como aparece neste trecho de *Menino de Engenho*: “A morte de minha mãe me encheu a vida inteira de uma melancolia desesperada. Por que teria sido com ela tão injusto o destino, injusto com uma criatura em que tudo era tão puro?” (REGO, 1994, p.5). Desse modo, a supressão do relacionamento da criança com a mãe também acarreta um desamparo particular.

Assim, sem querer negar a força telúrica dos romances em pauta, quer os que tratam do sertão, quer o que trata do brejo, quer o de caráter misto, como é o caso de *A Bagaceira*, a pesquisa coloca em relevo não apenas o abandono sofrido pela personagem criança, em função da tragédia ambiental, mas também o abandono vivenciado em virtude de injunções familiares, como a morte de parentes próximos, mais especificamente, o desaparecimento da figura materna, condição relevante para desencadear o conflito de família em *A Bagaceira*, como neste fragmento em que Lúcio fala ao seu pai Dagoberto: “- *Eu matei, nascendo, minha mãe. Foi por minha causa que o senhor perdeu sua mulher; agora, não seja também por mim que perca sua amante. [...]*” (ALMEIDA, 2008, p. 242. Grifo nosso). Pelo excerto, e ao longo do romance, predomina a sugestão de que o filho sofre rejeição e um tipo de abandono por parte do seu pai Dagoberto.

Grosso modo, as quatro narrativas que aparecem neste estudo conduzem reflexões em torno da seca, não apenas

aquela que se permite entender como fenômeno climático, mas também uma sequidão afetiva, que se configura num distanciamento da família em relação à criança personagem. Apesar de ser a seca a tônica das obras literárias *corpus* do estudo, todos os personagens estão, de certa maneira, marginalizados, devido a um conflito interno. As crianças estão abandonadas, porque os pais são rudes, no entanto, há momentos em que isso pode ser observado de outra maneira, afinal as crianças recebem acolhimento. Todavia, as relações familiares tendem a ser mais ásperas e distantes. Por exemplo, em *A Bagaceira*, o personagem Lúcio ainda criança é mandado para o colégio e vive sua infância longe do pai. Quando retorna adulto à casa paterna é tido como um intruso, não tem alegria alguma, logo o protagonista é duplamente órfão. Em *Menino de Engenho* vemos quase a mesma ocorrência, mas por outro viés, pois o protagonista Carlinhos perde os pais e precisa conviver com a família secundária pelo lado materno. Entretanto, o menino se sente novamente à margem quando a tia Maria, sua segunda mãe, se casa e vai embora do engenho Santa Rosa. O próprio narrador-personagem esclarece que “lá se fora a segunda mãe que [...] perdia” (REGO, 1994, p.73). Em *O Quinze* a dificuldade econômica e a incerteza sobre a subsistência obrigam os pais Cordulina e Chico Bento a abandonar um dos meninos. Em *Vidas Secas*, os pais Fabiano e Sinhá Vitória, de “corações grossos”, mostram complexidade ao lidar com os filhos pequenos. Sendo assim, notamos que a ideia de abandono pode ser relativizada nesses textos literários, mas caracteriza as histórias das personagens na fase infantil.

Dentre as situações de sofrimento vivenciadas pela criança, verificamos, em *A Bagaceira* e *Menino de Engenho*,

a presença da orfandade materna; em *O Quinze* predomina o abandono, também materno, motivado pelas condições econômicas da família. Na verdade, essas circunstâncias constituem diferentes fatores que definem a qualidade do percurso existencial dos personagens, aos quais se aplica o sintagma “borrego enjeitado”. Em *Vidas Secas* e *O Quinze* a aridez dos pais pode configurar um repúdio, mas não é uma constante no texto, por isso os meninos são tratados de outra maneira.

A expressão “borrego enjeitado” foi colhida em *A Bagaceira*, em discurso do personagem Valentim para se referir ao modo pelo qual, ainda menino, Pirunga, seu filho de criação, chegou aos seus cuidados. Largado e rejeitado pela mãe, aquela criança assemelhava-se a um borrego enjeitado. Curiosamente, o protagonista Lúcio, da mesma narrativa, também admite esta aproximação, pois órfão de mãe, acaba rejeitado pelo pai Dagoberto e sofre um tipo de desprezo. A rejeição perdura até sua vida adulta e se fortalece com a chegada da bela retirante Soledade. Carlinhos, protagonista de *Menino de Engenho*, é o segundo tipo de borrego enjeitado. A criança personagem perde os pais e tenta se estabelecer numa família secundária, porém nunca se sentirá vinculado àquele novo grupo familiar. Duquinha, personagem de *O Quinze*, é o terceiro tipo dessa categoria: abandonado pelos pais, em virtude das condições econômicas de sua família retirante, acaba recebendo acolhimento numa outra família formada apenas pela madrinha Conceição e pela avó da moça, dona Inácia.

A hipótese inicial do estudo apontava que as narrativas literárias do estudo possuíam marcas em comum, mais do que o fato de os autores serem considerados regionalistas ou fazerem

parte de um mesmo grupo de intelectuais que mobilizaram as letras brasileiras da década de 30 do século XX.

Percebemos que tais obras apresentam uma imagem imaterial do personagem principal, especialmente quando se trata de criança ou quando o narrador rememora a infância do protagonista.

No entanto, o leitor deve estar se perguntando qual a justificativa da investigação acerca da imagem para esta pesquisa?

Entendemos que a imagem imaterial da criança (ou o sintagma cunhado com base no literário) aparece ou pode ser lida também nas versões textuais das ilustrações criadas por renomados artistas brasileiros. Dessa maneira, foi necessário atribuir-lhe uma designação indicada, sutilmente, pelo próprio texto verbal, isto é, o sintagma “borrego enjeitado”. Aparentemente, esse termo pode soar esquisito, até pejorativo, mas entendemos que a família presente nessas narrativas mantém uma postura que mostra o abandono e a sequeidão para lidar com a infância. Buscamos na etimologia da palavra desenvolver ideias coerentes para essa expressão, com foco na análise do literário. Assim também procuramos apoio nos estudos da zootecnia para compreender melhor como se caracteriza essa condição para o animal recém-nascido, a fim de aproximar tal noção à criança personagem das narrativas em tela.

Desenvolvemos a ideia a fim de ler a personagem criança ou quando o narrador aparecer rememorando a infância. Utilizamos também para a análise a ilustração literária como paratexto textual, afinal “um elemento de paratexto está sempre subordinado a ‘seu’ texto, e essa funcionalidade determina o essencial de sua conduta e de sua existência” (GENETTE, 2009,

p.17). Neste sentido, a ilustração intensifica a fixação do conceito porque relaciona texto verbal e texto visual, abrindo possibilidades de leitura. Sendo assim, a ilustração se transforma numa obra compósita e reforça as relações interartísticas, ajudando a reler os romances, compreendendo a figuração da personagem como borrego enjeitado.

Em correspondência a isso, empregamos ainda outro sintagma também retirado do texto literário, ou seja, o termo “bichos miúdos”. Esses dois vocábulos se referem a uma expressão muito utilizada pelo escritor Graciliano Ramos e recorrente no texto de *Vidas Secas*, especialmente quando o narrador ou um dos personagens adultos (principalmente, Fabiano) se dirigem às crianças da história.

Tal expressão desponta no trabalho para se referir ao modo como as personagens crianças de *O Quinze* e *Vidas Secas* vivenciam experiências singulares com o outro, especialmente com a mãe. Ademais, procuraremos ler essas experiências nas imagens visuais ilustradas dos romances em consonância até com pinturas de variados artistas, tais como: Candido Portinari e Fernando Botero.

As quatro crianças personagens, Josias e Pedro (em *O Quinze*), Menino Mais Novo e Menino Mais Velho (em *Vidas Secas*), são resguardadas pelo grupo familiar, mas ainda assim ignoradas em sua fragilidade. Essas crianças têm que se adaptar à aridez dos pais, por isso se constituem como “bichos miúdos” acolhidos pela família. Por outro lado, o contato específico com a figura materna mostra como os meninos são amparados, mas, ao mesmo tempo, incompreendidos, sujeitos às consequências da aspereza humana. Em virtude disso, mais uma vez lançamos mão da ilustração literária para dialogar com o

texto verbal procurando compreender a relação da mãe com a criança em ambos os signos. Logo, essa análise consiste nas variadas e complexas relações entre as imagens criadas pelos ilustradores e os textos literários que elas ilustram.

A metodologia consiste em pesquisa teórico-bibliográfica pautada nos estudos de Bueno (2006), Castello (1961a), (1961b), Montello (1983), entre outros que se interessam pela fortuna crítica dos romances; ainda orientou-se em Genette (2009), Lima (1985), Linden (2011), Nikolajeva e Scott (2011), Nunes (2015) e outros que estudam os conceitos de imagem, a caracterização da ilustração literária e a sua relação com o texto artístico. Também apoiou-se nas ideias de Ariès (2006), Badinter (1985), Coutinho (2012a), (2012b), Corazza (2004), entre outros autores que discutem questões teóricas sobre a infância e a família. A discussão concentrou-se em três direções de leitura: a dos textos literários, a dos textos teóricos e a das ilustrações. Analisamos o aparecimento do “borrego enjeitado” e dos “bichos miúdos” no texto literário, procurando lê-los também nas ilustrações internas das obras em conversa intensa com os textos teóricos. Portanto, operamos com as duas particularidades das imagens: 1) a imaterial (que consiste nos conceitos ou sintagmas estabelecidos para a personagem criança); 2) a imagem visual, isto é, a ilustração literária.

Vale dizer ainda que a ilustração literária também pode ser compreendida como uma imagem gráfica, afinal está fixada num determinado suporte. Inclusive, cabe destacar a sua importância histórica, porém curiosamente esse tema ainda é pouco explorado na historiografia artística e nos estudos literários.

Sendo assim, o nosso texto procura estabelecer elos entre as narrativas literárias também pelo estudo das ilustrações internas das obras publicadas em edições especiais que vão de 1959 a 1978 e que constituem formas de reescritas dos romances. O período de 30 foi bastante rico para as artes e letras brasileiras, até mesmo as primeiras ilustrações impressas nas capas de edições dos romances surgem nessa época. No entanto, as ilustrações internas apareceram em edições dos romances, a partir da 6^a edição, que percorre os anos 50 em diante, por isso foi necessário demarcarmos a utilização do período de 20 anos após a primeira publicação das obras e selecionar a produção artística de três ilustradores para que conseguíssemos intercalar ao debate a análise das ilustrações internas.

Para fins didáticos, o livro está organizado em quatro capítulos que dialogam entre si. No primeiro capítulo discorreremos sobre a visão da Historiografia Literária acerca das narrativas literárias *corpus* da pesquisa, com base em estudos críticos relevantes sobre cada uma das obras e na sua importância para o período estudado, com foco no aspecto telúrico e regionalista¹. Em seguida, destacamos as capas dos romances impressas em diferentes edições que reforçam o telúrico, porém as imagens visuais salientam uma outra possibilidade de compreensão para as obras, afinal por meio da semântica da capa já encontramos em algumas delas a presença da infância e da família migrante. Ao enfatizar a relevância das capas dos romances, preparamos o leitor para a compreensão das ilustrações internas selecionadas para o estudo.

1 Utilizamos para esse momento a crítica da década de 80 em diante porque nos parece ter ela estabelecido uma análise mais sistemática sobre as obras.

No segundo capítulo discutimos os conceitos de imagem, apontamos para a maneira como o texto e a imagem podem ser considerados formas de reescritas do literário, especialmente do elemento narrativo personagem, garantindo sua figuração, isto é, seu aparecimento em outra forma artística. Nesse capítulo mostramos também a base teórica da ilustração literária, bem como informações relevantes sobre o trabalho dos artistas e ilustradores: Poty Lazzarotto, Candido Portinari e Aldemir Martins.

No terceiro capítulo expomos os conceitos de infância e família, com base em elementos históricos, culturais e antropológicos, relacionando o literário e suas ilustrações. Explicamos ainda como entendemos o sintagma “borrego enjeitado”, focalizando a condição do abandono físico e emocional da criança personagem. Em seguida, discutimos a percepção diversificada desse sintagma na caracterização dos personagens Lúcio (*A Bagaceira*), Carlinhos (*Menino de Engenho*) e Duquinha (*O Quinze*), associando esses protagonistas com suas famílias. As ilustrações aparecem com vigor nesse capítulo e auxiliam na leitura da expressão “borrego enjeitado” conforme os personagens. Vale ressaltar que nas ilustrações de *A Bagaceira*, para compreendermos a história e caracterização do borrego enjeitado Lúcio, é necessário observarmos a ilustração dos personagens Dagoberto e Soledade.

No quarto capítulo expomos o outro sintagma “bichos miúdos”, relativo ao modo como as crianças são acolhidas e se relacionam com sua família. Estes bichos miúdos são as crianças Josias e Pedro (*O Quinze*) e o Menino Mais Velho e o Menino Mais Novo (*Vidas Secas*). Em virtude disso, destacamos a conexão entre “os bichos miúdos” e a figura materna, essencial

para lidar com essas infâncias. Posteriormente, apresentamos as ilustrações e a relação dos meninos com a mãe.

Por fim, exibimos as considerações finais em que estão as nossas impressões sobre a pesquisa e possíveis resultados a que chegamos. Sendo assim, esclarecemos que em cada capítulo procuramos conduzir a nossa leitura de imagens da presença da infância nos textos aqui estudados, discutindo assim a maneira como ela aparece nas obras, sendo ressignificada através da percepção do ilustrador. Em cada capítulo tentamos propor a relação entre texto e imagens, a fim de estabelecermos um olhar cuidadoso para essas relações e, por fim, desejamos que o leitor acompanhe nosso percurso de estudo com bastante interesse.

CAPÍTULO 2

LOCALIZAÇÃO DO CORPUS DE PESQUISA

2.1 Narrativas do romance de 30 e a crítica literária

As narrativas que formam o *corpus* desta pesquisa foram delimitadas pela historiografia literária como pertencentes à segunda fase da ficção modernista brasileira, que consiste no “florescimento de um extraordinário surto novelístico” (COUTINHO, 2004, p.275).

Contudo, ao longo do tempo tornou-se possível compreendermos que a mesma historiografia literária, muitas vezes, engessou as obras de arte, limitando-as à memorização de datas e classificações, oferecendo espaço para as características da estética literária à qual pertencem determinados textos. Tudo isso com base em critérios estabelecidos pela escolha da crítica especializada.

Roberto Acízelo de Souza fala sobre o “processo de institucionalização da historiografia da literatura brasileira como matéria escolar, tanto de fato quanto no plano simbólico” (SOUZA, 2014, p.89). Em outras palavras, os estudos historiográficos presentes nos currículos institucionais de educação levou os estudantes de literatura brasileira a conceberem verdades indubitáveis sobre determinadas obras, como, por exemplo, o Romance de 30 foi configurado, o mais das vezes, como narrativas de base telúrica. A leitura imagética dessas obras também encaminha o leitor para essa aferição, uma vez que até mesmo ilustrações das capas desses romances remetem com destaque para o fenômeno da seca, presente nas narrativas.

Por outro lado, devemos considerar que os estudos historiográficos para a literatura são significativos, pois situam obra, contexto histórico, autor e leitor num dado tempo e num

dado espaço: “[...] a história da literatura fornece como que um mapa do tempo, sem o qual será impossível mover-se com um mínimo de proficiência no domínio dos estudos literários” (SOUZA, 2014, p.110). Então, devemos entender o tempo e o espaço em que surgem as obras literárias para que possamos estabelecer uma interlocução com elas, conduzindo a novas reflexões.

A historiografia literária brasileira denominou de Romance de 30 as narrativas que focalizam situações sociais e políticas associadas ao projeto estético das obras. O escritor desponta como uma

[...] testemunha que está com a palavra. Ou ele simplesmente depõe, ou dá a seu depoimento o tom do libelo. Registra ou denuncia. O Romance de 1930 seria simultaneamente um romance de testemunho e um romance de denúncia. (MONTELLO, 1983, p.28).

Logo, essa produção escrita engloba um conjunto de obras literárias que procurava comunicar ao leitor os problemas sociais de um determinado grupo “esquecido” pelas artes brasileiras, cujos sujeitos ficcionais encontram-se simbolicamente abandonados.

Além disso, cabe lembrar que as obras literárias que elegemos para esta pesquisa despontaram no período histórico brasileiro nomeado pela chamada Revolução de 30, cujo “[...] traço essencial [...] é o da aceleração no desenvolvimento das relações capitalistas e, conseqüentemente, no crescimento quantitativo e qualitativo da burguesia e do proletariado” (SODRÉ, 1986, p.63-64). Em virtude disso, os textos literários surgidos aproximadamente naquele período inclinaram-se para questões políticas, como, por exemplo, as relações de poder e opressão entre os sujeitos, especialmente o patrão e o empregado, bem

como para o destaque dos problemas sociais agravados pela situação histórico-social. Os livros dos ficcionistas de 30 constituíram uma “literatura *engagée*, de participação política, no sentido de ‘expor’ as mazelas do estado vigente como premissa à necessária transformação revolucionária” (COUTINHO, 2004, p.278), por meio das letras.

A partir da vitória da Revolução de 1930, Montello entende a existência da “rebelião literária” e da “rebelião artística” que “coincide com a vitória das novas formas de expressão nas letras, na música, nas artes plásticas” (MONTELLO, 1983, p.28). Sendo assim, o Romance de 30 surge caracterizando etapa de grande riqueza para a literatura brasileira, concomitantemente levanta problemas conceituais no que diz respeito a sua nomeação e caracterização. No texto “Divisão e unidade no romance de 30”, Luís Bueno¹ esclarece:

A designação “romance de 30” é bastante vaga. Levada ao pé da letra, deve ser aplicada a qualquer romance publicado na década de 1930, ou a qualquer autor surgido naquela década. Isso implicaria considerarmos, por exemplo, que os romances históricos de Paulo Setúbal ou Viriato Correia podem ser alinhados a *Menino de Engenho* e *Incidente em Antares*.

A contrapelo dessa amplitude potencial, aquela expressão, ao fim e ao cabo, cristalizou-se na designação de algo bem específico: o romance dito social ou regionalista publicado entre a estreia de José Américo de Almeida e as de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, ou seja, do final dos anos de 1920 e meados da década de 1940. É esse o sentido que está disseminado pelos manuais escolares de literatura. (BUENO, 2012, p.16).

¹ O professor Luís Bueno é um dos estudiosos mais renomados da década de 30. No estudo *Uma história do romance de 30*, o autor demonstra a forma como os ficcionistas de 30 do Nordeste distanciaram-se de outros escritores que também apareceram na mesma época, em virtude de esses últimos evidenciarem mais profundamente a perspectiva intimista em seus trabalhos, como fizeram Cornélio Pena, Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, José Geraldo Vieira, Lúcia Miguel Pereira, Josué Montello, Fernando Sabino, Murilo Rubião, dentre outros. Bueno assume uma postura bastante cuidadosa acerca das narrativas que surgiram na década de 30.

Observamos o incômodo que a designação Romance de 30 provocou ao aplicar-se a todos os romances, aparecidos numa mesma época. Sublinhamos o fato de que a atitude metodológica apenas legendou os textos literários (romance engajado, romance proletário, romance social), na tentativa de distribuí-los conforme as questões sociais e recorrências temáticas que suscitaram.

Tornou-se corriqueiro para o estudante de literatura brasileira encontrar em antologias e livros de história literária ora a expressão “Romance nordestino de 30”, ora “Romance regionalista de 30”. Isso pode ter sido excesso de didatismo ou rigor na organização metodológica por parte da crítica literária brasileira, mas perpetua-se até os dias de hoje. Todavia, o problema persiste, porque tudo isso pode ter reduzido as obras literárias de uma forma muito particular.

Contudo, como estamos lidando com textos artísticos, eles por si só conseguem fugir de amarras, embora exista insistência da crítica, especialmente da década de 30, 50, 60 em classificá-los, sistematizando-os de acordo com objetivos pretendidos. Com base nessa argumentação, *A Bagaceira*, por exemplo, pode ser lida no que corresponde a seu aspecto telúrico e social, mas também pode ser contemplada sob uma perspectiva da infância, revelando os conflitos familiares decorrentes daquela fase da vida. Do mesmo modo acontece com *O Quinze*, *Menino de Engenho* e *Vidas Secas*, nos quais os aspectos regionalistas tendem a ser mais reforçados, no entanto, mostram outros desdobramentos de leitura, que podem ser deflagrados pela infância e pela família.

Cabe lembrar aqui que o regionalismo foi compreendido no Brasil a partir de dualidades. No ensaio “Velha praga? Re-

gionalismo literário”, Lígia Chiappini Moraes Leite (1994) toma como mote para a discussão a forma violenta como o poeta Mário de Andrade concebeu o regionalismo brasileiro, isto é, como uma espécie de “praga nacional”. Em seu texto Leite disserta sobre a dualidade entre o local e o rural, o nacionalismo e o regionalismo, o conteúdo político e o histórico que acabam envolvendo essas relações:

Tanto o modernismo como o regionalismo são, na verdade, manifestações específicas, em literatura, de uma problemática mais geral da cultura, da política e da organização da sociedade como um todo. De uma sociedade que sofre, em toda a América Latina, sobretudo a partir de 1870, o grande impacto da modernização, quando seu sistema econômico, eminentemente agrário, embora servindo ao capitalismo internacional, reajustasse, agora internamente, aos padrões capitalistas. No Brasil, é a hegemonia dos produtores de café e o início de um processo de industrialização e urbanização que deslancha com a República (1889) e, sobretudo, com a Abolição (1888), mas que começara a esboçar-se, de modo equívoco, na metade do século passado, com a suspensão do tráfico negreiro. O regionalismo aparece, então, como um movimento compensatório em relação ao novo, e, mais para o começo deste século, ao urbano e ao cosmopolita, que, das roupas da rua do Ouvidor às normas estéticas da *belle époque*, nos chegam da Europa através de um grande centro: o Rio de Janeiro. (LEITE, 1994, p.669-670).

Podemos compreender assim que o regionalismo foi uma tendência cuja tentativa principal era expressar a interioridade dos sujeitos associada ao nacionalismo. Dito de outro modo, o regionalismo constituiu a forma de defesa de um determinado sujeito, ou povo, diante das outras culturas inseridas num espaço geográfico maior.

No trabalho “Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”, Leite (1995) tece considerações desde o aspecto metodológico a ser seguido pelo pesquisador ao

abordar o regionalismo, chegando a apresentar proposições para toda e qualquer obra regionalista, porquanto o regionalismo é “um espaço ficcional portador de símbolos” (LEITE, 1995, p.158). Além disso, quando falamos em regionalismo sempre é necessário fazer um recorte temático e compreender a perspectiva de quem fala, ao lado da perspectiva de como se fala acerca desse regionalismo.

No artigo “Regionalismo literário e sentidos do sertão”, Albertina Vicentini (2007) relativiza opiniões que definem a região a partir do olhar de quem a constrói, terminando por concordar com o pensamento de Leite (1995) ao afirmar que, no Brasil, não podemos falar em regionalismo num mesmo e único sentido, como se fosse exclusivo.

José Hildebrando Dacanal (1983, p.75-76) observa que esses romances apresentavam narração verossímil e facilidade interpretativa, acrescentando que as estruturas históricas de bases agrárias e a perspectiva “crítica e panfletária” das obras induziram a certo “otimismo ingênuo” no discurso de alguns personagens, como, por exemplo, podemos destacar os pais, Chico Bento, em *O Quinze*, e Fabiano, em *Vidas Secas*, que desejam um futuro melhor para esposa e filhos, porém esse futuro precisa ser encontrado um pouco distante, isto é, em outra região geográfica do Brasil.

A prosa de ficção surgida em 1930 passou a ser anunciada preferencialmente como histórias de seca e de retirantes, em que apareciam situações vislumbradas pela ótica do sofrimento físico. Acreditamos que, quando esse sofrimento se reporta às crianças, é mais doloroso ainda, como visualizamos, por exemplo, neste trecho de *O Quinze*: “o sol ia esquentando. De cima da cangalha, o menino chorou com mais força, debaten-

do-se, até que Cordulina o retirou, com medo de uma queda” (QUEIROZ, 1992, p.22). Dessa forma, a condição dos pequenos retirantes pode ser outra abertura possível para pensarmos os problemas políticos e culturais levantados pelas obras, saindo exclusivamente do debate em torno da seca ou do regionalismo.

Para Carlos Jorge Appel (1983), o período de 30 a 40 para a história e cultura brasileiras foi “uma época de ‘vidas secas’” (APPEL, 1983, p.18), por isso as tensões sociais, o quadro da miséria em que a população brasileira se encontrava e, ainda, o conflito existencial do homem ajudaram a projetar um tipo de registro específico para a literatura brasileira, conhecido como Romance de 30. Mas, tudo isso nos ajuda a pensar também nas infâncias secas e na *secura* familiar que caracterizam a história das crianças personagens.

Dentro desse quadro literário diversificado e abrangente, classificado como Romance de 30, podemos encontrar outra tipologia adotada pela crítica, isto é, o “Romance de 30 do Nordeste”. Do mesmo modo, dele fazem parte obras literárias que realçam os obstáculos políticos e sociais enfrentados pelos sujeitos ficcionalizados, – embora isso já tenha sido visto no romance naturalista brasileiro do final do século XIX, com narrativas como *A Fome*, de Rodolfo Teófilo, *Luzia-Homem* de Domingos Olímpio, *A Normalista*, de Adolfo Caminha, dentre outros. O Romance de 30 do Nordeste (MONTELLO, 1983), (BUENO, 2006) ou “Romance do Nordeste” (COUTINHO, 2004) problematizam especificamente os impasses daquela região geográfica origem de cada autor. No entanto, a diversidade de assuntos traz confluência entre quatro obras estudadas neste livro, ainda mais quando se toma por análise a percepção sobre a infância e sobre a família.

Em *A Literatura no Brasil*, volume 5, Afrânio Coutinho (2004, p.275) considera a existência de duas tendências para o romance brasileiro: a regionalista e a psicológica e de costumes, “marcadas por um cunho de brasilidade e de intensificação da marca brasileira na literatura”. Inclusive, essa marca brasileira pode ser percebida na linguagem e descrição dos personagens ou até mesmo nas capas e ilustrações das obras, que servem de paratexto, reforçando o telurismo, o tipo de vegetação e as figuras humanas.

Nessa dimensão, a infância e a família ajudam a pensar sobre a versatilidade do Romance de 30, ora pelo telúrico, ora pelo tom intimista ou psicológico, como podemos inferir neste fragmento de *Vidas Secas*:

Sinha Vitória acomodou os filhos, que arriaram como trouxas, cobriu-os com molambos. O menino mais velho, passada a vertigem que o derrubara, encolhido sobre folhas secas, a cabeça encostada a uma raiz, adormecia, acordava. E quando abria os olhos, distinguia vagamente um monte próximo, algumas pedras, um carro de bois (RAMOS, 1981, p.12).

O fragmento resgata o plano psicológico da criança em consonância com a aridez do espaço vislumbrado pela personagem, ou seja, a falta de conforto do garoto, as folhas secas, as pedras e o carro de boi conduzem a uma leitura do ambiente intratável e de como a criança vivencia a experiência entre o sonho e a realidade. Ao mesmo tempo o discurso ficcional fala do problema político, geográfico e social da estiagem, como também alude à percepção da criança sobre o fato.

De acordo com Bueno (2006), coincidentemente, as duas vertentes, regionalista e psicológica, construíram a separação entre Romance de 30 do Brasil e Romance de 30 do Nordeste. É notório que isso segregou os grupos de escritores,

porém destacou, mesmo que negativamente, a diversidade da realidade social e cultural brasileira, além de evocar os problemas humanos percebidos pelos escritores da região Nordeste. Por fim, o Romance de 30 do Nordeste também ramificou-se pela ótica do social e pela ótica do intimismo. Na verdade, tais narrativas acompanham a geração de escritores que privilegiou o debate ideológico agregado ao projeto estético inovador. Bueno (2006) esclarece que essa divisão ajudou, ao mesmo tempo em que atrapalhou a compreensão do impacto das narrativas de 30 sobre a história da literatura brasileira.

Por conseguinte, quatro fatores propõem o ponto de vista diversificado para o Romance de 30 do Nordeste: as figuras humanas, o ambiente das zonas rurais, juntamente com as suas adversidades geográficas e sociais (tais como a seca, o cangaço, o latifúndio e o banditismo), bem como o ambiente urbano e suburbano da classe média.

Na década de 60, Aderaldo Castello ressaltou a tentativa da crítica literária em considerar dois Brasis, por meio de dados da cultura, da política, do poderio econômico e, também da literatura, acentuando aspectos relativos ao espaço geográfico.

O grupo de romancistas do Nordeste (e em condições semelhantes o grupo de romancistas do Sul) é assim denominado, levando-se em consideração a procedência das figuras que o integram bem como a limitação do ambiente em que situam seus romances. Caracteriza-se, essencialmente, pelo cultivo de romances cíclicos da seca, do cangaço e misticismo, da cana-de-açúcar e do cacau, ao lado da decadência do coronelismo latifundiário (CASTELLO, 1961a, p.130).

Além disso, o autor reforçou a ideia de que a própria região geográfica de origem de um dado escritor, ou ainda, o espaço físico onde se passa o enredo do romance determi-

nariam o entendimento do leitor sobre a separação entre as regiões Nordeste e Sudeste. Contudo, admitimos que mais do que essa divisão, o Romance de 30 ganhou maior notoriedade com a contribuição dos escritores do Nordeste, até porque a dramaticidade presente nos textos literários promoveu e ainda promove discussões nos mais variados âmbitos do saber.

Eduardo de Assis Duarte destaca um “efeito pedagógico do romance de 30”. Ao tomar como referência um depoimento, prestado na época pelo jovem leitor Antonio Candido, Duarte conclui que as narrativas de 30 serviram para derrubar “preconceitos que a classe média havia herdado da mentalidade patriarcal” (DUARTE, 1995, p.121). Em virtude disso, o mundo representado nestas obras literárias não se esqueceu da abordagem que cada romance trouxe à tona, propagando os problemas da Paraíba, do Ceará, da Bahia e de Alagoas, através de uma acepção geográfica de região una e diversa concomitantemente, afinal “seus ficcionistas trazem para essa realidade concepções unânimes apenas na acusação da injustiça e desagregação humana” (COUTINHO, 2004, p.389). Não obstante, a região Nordeste brasileira abraçou diferentes autores, cujas obras conversam entre si e compartilham de um projeto estético e político salutar².

Diante disso, pensamos que a chamada literatura do Nordeste de 1930 acaba revelando a variabilidade de temas associados à região. Embora utilize aspectos do mundo regional ou um discurso regionalista para representar aquele espaço específico, esses elementos não podem situar sua densidade mais profunda, uma vez que são discursos que procuram formar

² Inclusive três dos autores (José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz), cujas obras compõem o *corpus* deste livro fizeram em parceria com Jorge Amado e Aníbal Machado (1942) o romance *Brandão, entre o mar e o amor*, o que confirma além da amizade, a frutífera produção intelectual desse grupo.

o imaginário sobre aquela região. Quem nos alerta para essa questão de forma pertinente é Durval Muniz de Albuquerque Júnior, especialmente, no capítulo “Geografia em Ruínas”, do estudo *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*:

O Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país. E é tal a consistência desta formulação discursiva e imagética que dificulta, até hoje, a produção de uma nova configuração de “verdades” sobre este espaço (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.62).

Então, quais “verdades” acerca do Nordeste podemos observar nas narrativas surgidas no período da década de 30? Será que a literatura também contribuiu para criar estereótipos sobre o Nordeste? Os denominados “romances de seca” trouxeram à tona o problema sociopolítico, cultural e geográfico da região, fatores relevantes para a abordagem dos romances.

No âmbito da crítica literária, a classificação por regiões, ou seja, escritores do Norte *versus* escritores do Sul foi fundamental para que os especialistas cunhassem o termo Romance de 30, e, em seguida, incluíssem os adjetivos nordestino ou regionalista, a fim de atribuir maior expressividade para o sucesso das primeiras narrativas da década, sobretudo ao buscar a mesma raiz geográfica para esses textos literários.

No ensaio *A Crítica e o Romance de 30 no Nordeste*, Gilberto Mendonça Teles enfatiza que a unidade narrativa foi a responsável pelo sucesso dos romances do período e não propriamente a questão geográfica. Para Teles, os ficcionistas inovaram na concretização de um trabalho de linguagem:

Tais romances, que envolvem os nomes de José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego,

Graciliano Ramos, Jorge Amado, Jorge de Lima e Amando Fontes, justificam a unidade de um sistema de narrativa denominada *romance de 30 do Nordeste*, principalmente quando a submetemos à prova da linguagem, através de um modelo do tipo: plano de conteúdo, plano de expressão e plano retórico (TELES, 1983, p.52).

Neste sentido, podemos considerar que a unidade narrativa aproxima o nome dos autores dentro de um mesmo período literário.

O fato de os ficcionistas terem voltado seu foco para a pobreza e os fracassados possibilitou que as ilustrações das capas dos romances trouxessem essa impressão. No entanto, pensar somente o aspecto regionalista dos textos literários de 30 é reforçar a ideia de que, para se fazer visível, a nova literatura brasileira só poderia admitir um caráter regionalista ou engajado, por isso, a abordagem em torno da infância e da família diversifica o debate.

O surgimento do chamado Romance de 30 do Nordeste se dá com a publicação de *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, que figura, a nosso ver, como a primeira “casca” da grande “cebola” que transforma a literatura brasileira daquele momento. Logo, essa obra acha-se como o invólucro onde também serão inseridos *O Quinze*; *Menino de Engenho* e *Vidas Secas*. Na verdade, cada um desses autores (mesmo que ambientados em igual região geográfica e dela partícipes) encarregou-se de mostrar a acidez crítica do conteúdo político que faz da região um espaço a ser discutido para além do sertão e da seca; para além do regional e do nacional ou da infância e da família. A região se articula a esses aspectos, sendo assim, pensar essa articulação é importante, afinal a região é também linguagem. Desse modo, são muitas as possibilidades de in-

terlocação que a ficção de 30 proporciona ainda nos tempos de hoje, haja vista a probabilidade de encontrarmos crianças e famílias vivendo em situações semelhantes às dos personagens das ficções, embora em contextos históricos afastados pelo tempo. As ficções aqui estudadas tornam-se bastante atuais se levarmos em conta a presença da infância na arte e na percepção do mundo atual.

Não é de causar espanto a profusão de textos críticos que tomaram a seca como categoria analítica, tendo em vista a dramaticidade do fenômeno físico/natural/geográfico e a questão política, afinal os livros dessa época se aplicaram muito mais à realidade social e política.

A leitura que fizemos da fortuna crítica dos romances mostrou-nos que a maior parte dos estudos literários destaca o elemento regional, o telurismo e o aspecto linguístico que as obras suscitam mais visivelmente, conforme indicamos nas subseções a seguir.

2.1.2 *A Bagaceira*

Publicada em 1928, *A Bagaceira* é considerada pela grande maioria da crítica a obra precursora do movimento que abre novas perspectivas ao romance brasileiro daquele decênio³, instalando-se no cenário literário como uma espécie de mudança do olhar sobre a realidade social brasileira, tornando-se importante referência para os ficcionistas que vieram depois, como podemos constatar na entrevista de Jorge

³ Bueno (2006) aponta duas narrativas publicadas antes de *A Bagaceira* e que prenunciavam o movimento iniciado na literatura brasileira na época de 30, são elas: *Dentro da Vida*, de Raulpho Prata (1922), e, *O Estrangeiro*, de Plínio Salgado (1926). O primeiro traz a história de uma criança marginalizada pela pobreza. *O Estrangeiro*, romance ideológico, procurou definir, de forma poética, a ideia de pátria. Em virtude disso, adentra nos problemas políticos e sociais brasileiros, representados pela figura do imigrante, que muito contribuiu para o desenvolvimento do país.

Amado a Alice Raillard, em que ele expressa opinião bastante contundente e esclarecedora:

[...] ficamos alucinados quando em 1928 apareceu *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida; reconhecíamos no livro de José Américo tudo aquilo a que aspirávamos; ele nos falava da realidade brasileira, da realidade rural, como ninguém o fizera antes. *A Bagaceira* teve grande influência sobre nós. Todos nascemos ali, nós os romancistas chamados “do Nordeste”, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e eu – Graciliano Ramos também, mas talvez de uma maneira um pouco diferente... (RAILLARD, 1990, p.41).

Em linhas gerais, o romance de José Américo de Almeida conta a história do senhor de engenho, Dagoberto Marçau, e de seu jovem filho Lúcio. Narra um conflito de família, que se inicia na infância de Lúcio e vai até sua vida adulta, especialmente quando aparece, no engenho Marzagão, a bela retirante Soledade.

Publicada seis anos após a Semana de Arte Moderna, essa obra abordou a diferença cultural entre o brejo e o sertão, bem como o problema regional, discutindo as tensões familiares e problemas interpessoais entre pai e filho. Vale lembrar a opinião de Coutinho sobre o romance: “com a publicação de *A Bagaceira*, em 1928, instala-se o núcleo que será central ao desenvolvimento da temática e da posição perante a realidade do que depois será chamado de o ciclo do romance nordestino” (COUTINHO, 2004, p.337).

Na verdade, sabemos que na época ocorreram mudanças significativas nas estratégias narrativas e descritivas no tocante à produção escrita, como, por exemplo, os artifícios retóricos e estilísticos que fizeram parte do plano ideológico e estético dos autores de 30. Essas mudanças estruturais manifestaram-se na obra do escritor paraibano, que surge como romance inovador

para a produção literária do Brasil, trazendo a linguagem do povo, ressaltando o aspecto regionalista na construção textual porque “o povo encontra seu lugar como personagens de romances” (MONTENEGRO, 1983, p.14). Sendo assim, podemos considerar que os grupos de retirantes e todo o imaginário que circula a ideia de família – como conjunto de pessoas consanguíneas que objetivam sobreviver juntas – foram motivos de destaque nas primeiras narrativas que compõem aquele quadro literário. Diante disso, ao focalizar no enredo o espaço do sertão e do brejo, José Américo de Almeida traz o povo para um lugar privilegiado no seu romance.

As análises críticas em torno d’*A Bagaceira* destacam sobretudo três aspectos: as diferenças culturais e ideológicas entre os sertanejos e os brejeiros; a linguagem regionalista e o amor idílico de Lúcio e Soledade, deixando um pouco de lado o conflito que aparece desde a infância do protagonista da narrativa. Talvez isso se justifique devido às intenções, ao olhar do estudioso literário daquele momento, de uma postura metodológica da crítica literária da época ou mesmo à diferença de cada análise realizada ao longo do tempo.

Os primeiros estudos literários dessa obra preocuparam-se sobretudo em classificar ou rotular *A Bagaceira*, priorizando a oposição entre brejo e sertão, haja vista os interesses daqueles que primeiro se posicionaram sobre o romance. No entanto, percebemos que não foram abordadas certas particularidades, como, por exemplo, a maneira como o personagem Lúcio invoca as lembranças de sua infância. Essa quadra de sua vida aparece de modo rarefeito na crítica literária do romance e a ideia de família quase não é destacada, embora Manuel

Cavalcanti Proença (2008) teça considerações pertinentes sobre isso no prefácio do romance.

Tristão de Athayde foi quem primeiro admitiu curiosidade pelo romance de José Américo de Almeida, porquanto o texto cedia lugar à fala da intelectualidade nordestina. Por outro lado, Athayde mostrou inquietação sobre o título da obra, afinal o que significava o vocábulo “bagaceira” a nomear o livro?

Tomei desse volume com desconfiança. Livro feio, mal impresso, em papel ordinaríssimo, repelindo o contato com as mãos e com os olhos. A dedicatória, escrita numa letra tremida, de velho ou de doente, numa letra de homem abalado e de nervos exaustos. O título provocando troças. “O livro deve ser como o título” não deixei de dizer de mim comigo” (ATHAYDE *apud* BUENO, 2006, p.86).

A designação inusitada, segundo Tristão de Athayde, de certo modo, apontava-lhe uma piada, mas nada remeteria à provável desgraça familiar, a bagaceira que se tornará a família de Lúcio. A leitura comprovaria a existência de “uma ressurreição de cemitérios antigos, esqueletos redivivos, como o aspecto e o fedor das covas podres” (LIMA, 1959, p.78). Sendo assim, *A Bagaceira* causa impacto porque descreve a situação de famílias de retirantes e suas crianças representadas no livro (e em quase todos os demais romances de 30) como espécies de sujeitos esquecidos pela sociedade. Logo, a pobreza se confundiu com o sofrimento dos personagens.

Comumente, debates literários destacaram que um dos objetivos da obra de José Américo de Almeida seria denunciar a fatalidade das secas, a exploração do trabalho escravo e a prostituição ocasionada pela fome.

No entanto, em texto publicado em 1935, Lúcia Miguel Pereira (2005) clarifica a relevância dessa obra de estreia de José Américo de Almeida para a literatura brasileira:

Na *Bagaceira*, a natureza nem sempre é crestada de sol, como nós outros imaginamos o nordeste; ao contrário, tem uma languidez capitolosa e úmida, enfeitada-se, graciosa e faceira, voluptuosa e alcoviteira, como a querer tomar parte no idílio de Lúcio e Soledade, idílio que poderia existir entre adolescentes de qualquer parte do mundo; e pelo menos aquele, não é apenas um homem do nordeste. As personagens são mais complexas, mais ricas, mais nuançadas. Existem tanto como pessoas humanas como nordestinas (PEREIRA, 2005, p.111).

Lúcia Miguel Pereira parece ser uma voz precursora da ideia de que *A Bagaceira* não é necessariamente um romance sobre a seca. Pelo excerto, notamos o destaque para a universalidade do romance. Além disso, o ambiente e a natureza da obra não podem ser tomados apenas como aspectos típicos do Nordeste, porque neles está entrelaçada a suavidade da relação amorosa dos personagens Lúcio e Soledade. Todavia, de início, a profundidade dessas personagens não foi percebida, o que pode ter aumentado os adjetivos e rótulos que o romance injustamente adquiriu. Mais do que um romance que revela aspectos do telurismo, *A Bagaceira* torna-se um texto de transição e como tal, transformador, por isso mesmo problematiza inúmeras questões políticas, socioculturais e interpessoais, que remetem a particularidades do ambiente rural do sertão, evidenciando os problemas das relações de poder e das relações familiares.

A partir da década de 40 a crítica acerca do romance toma outra postura, inclusive inicia-se uma breve menção sobre o conflito ideológico entre pai e filho, como podemos vislumbrar, por exemplo, no pensamento de Elisabeth Marinheiro (1979) e de Silvano Santiago (2000).

Para Ângela Maria Bezerra de Castro (1987), todo aquele imaginário ao redor do romance abordou “categorias fundadoras da obra”, responsáveis por “verdades sacramentadas” sobre o texto, e, que, até hoje se mantêm. As análises de origem sociológica apoiam-se na forma como as narrativas de 30 foram construídas linguística, cultural e ideologicamente, haja vista sua linguagem preocupada em focalizar as circunstâncias difíceis na relação entre homem e terra.

Proença (2008) iniciou a discussão psicológica sobre *A Bagaceira*. Sua abordagem teórica enfocou os aspectos estéticos, a temática, a simbologia, os personagens, os mitos, a linguagem, o estilo, o regionalismo e a ideologia presentes na obra. Mas além desses aspectos, Proença (2008) menciona a relação conflituosa entre o protagonista e o pai Dagoberto: “A ‘sentimentalidade incoerente’ e a alienação invencível, a par dos contrastes de personalidade e mentalidade, geram o conflito entre pai e filho, numa solidão a dois, que é uma versão amenizada do inferno de Sartre” (PROENÇA, 2008, p.54). O crítico toca em alguns pontos sobre a fase inicial da vida do protagonista Lúcio e a conturbada convivência com o pai, porém não se detém no assunto. A nosso ver, as oposições e contrastes entre Dagoberto e Lúcio geram o embate e a dificuldade daquela relação como sendo de uma família e isso pode ser comprovado pela memória da infância deste segundo personagem.

De acordo com nossa leitura, talvez quem mais tenha se aproximado de um debate privilegiando as relações entre os personagens d’ *A Bagaceira*, com breve foco na infância e na família tenha sido Santiago (2000), sessenta anos depois do surgimento do romance. No ensaio “*A Bagaceira: fábula moralizante*”, publicado inicialmente em 1978, Santiago defende

que a paixão de Lúcio por Soledade foi resultado de uma carência afetiva, talvez familiar, daquele personagem. Diante disso, o crítico toca em pontos agudos que retomam a infância do protagonista para justificar a sua vontade de possuir a bela jovem, parecida fisicamente com a mãe morta. Soledade simbolizaria de maneira tripartida a figura feminina do romance: ao mesmo tempo constitui-se na sobrinha e esposa para Dagoberto; na prima e mãe para Lúcio e na irmã e amante para Pirunga. Depreendemos da figura feminina, prima e mãe, a atmosfera que indica quase uma situação de incesto ou a existência de um sentimento edipiano entre a moça e Lúcio, inclusive, a própria retirante parece insinuar isso em seu discurso: “-’Stá doido! *Eu podia ser sua mãe... E ele saiu pensando num amor que lhe suprisse todos os amores que não tivera – de mãe, de irmã e de noiva...*” (ALMEIDA, 2008, p.236. Grifo nosso).

Outro momento relevante que depõe a favor de tal leitura acontece no final da obra, mais especificamente quando Lúcio retorna ao engenho e ao seu ambiente natural, e acaba reencontrando a retirante pela qual havia se enamorado no passado e explica de forma confusa para a esposa, que ela era sua prima, provavelmente concubina do seu falecido pai, por isso mãe de seu irmão: “- Este é meu irmão. Mostrou ainda Soledade: - Essa é ... minha prima. E a custo, com grande esforço sobre si: - É a mãe de meu irmão” (ALMEIDA, 2008, p.278).

Desse modo, Santiago também focaliza o conflito familiar, levando em consideração o amor idílico do protagonista, o qual impediu a concretização do seu desejo sexual direcionado à bela moça: “Soledade é pois o elemento que salienta a divergência entre Lúcio e Dagoberto, é a diferença entre os dois” (SANTIAGO, 2000, p.115). Como elemento da diferença, a bela mulher não

pode ser possuída pelo filho, em virtude não apenas do poder e soberania do senhor de engenho, mas também de uma possível semelhança de feições com a mãe do rapaz, já falecida. Portanto, a análise de Santiago releva traços da infância narrada, que adensam os significados do texto.

Na perspectiva historiográfica, Bueno (2006) apresentou *A Bagaceira* como o romance oficial que inaugurou os pressupostos estéticos para a década de 30, porém, como salientamos, o crítico fez algumas digressões, pontuou o embate psicológico entre os personagens Lúcio e o seu pai Dagoberto, bem como apresentou-os, respectivamente como símbolos da modernidade e da tradição no espaço do engenho. Entretanto, como o trabalho obedece a outros fins, Bueno discorre brevemente sobre os problemas no seio familiar.

A fim de atualizar o problema, ao discorrer sobre o romance numa perspectiva etnográfica, Simone Silva (2007) elaborou análise do conceito de família para a narrativa. O trabalho apresenta pertinência, contudo não leva em conta que, na criança, estariam algumas respostas reveladoras para a divergência entre pai e filho, afinal o menino é culpado indiretamente pelo falecimento da mãe, por isso mesmo torna-se rejeitado pelo pai. O que nos leva a perceber um tipo de enjeitamento sofrido pelo filho.

Outros trabalhos críticos relevantes detiveram-se na análise linguística do romance. José Brasileiro Vilanova (1968) analisou a “sintaxe e semântica da expressão em *A Bagaceira*”, mostrando as diferenças entre a linguagem culta e a regional que aparecem no discurso narrativo da obra e limitando-se exclusivamente ao aspecto linguístico.

A retórica do romance foi estudada por Ivanilda Marques (1978) e apresentou o inventário sobre as figuras de linguagem, preocupando-se em apontar os desvios linguísticos existentes. Outro estudo que se deteve sobre a linguagem da obra foi realizado pelo professor Luís Piva ([20--]), que procurou mostrar os mais variados sentidos do texto literário em discussão, bem como a aproximação de uma melopeia presente na narrativa.

O trabalho intitulado *A Bagaceira: uma estética da sociologia*, de Elisabeth Marinheiro (1979) propõe uma leitura do romance com base numa “hierarquia de instâncias” do fio narrativo. Para isso, apresenta Soledade como o ângulo erótico e social da narrativa. A análise ainda chama a atenção para as recordações da infância de Lúcio e suas introspecções, mas também critica o modo como “se convencionou” chamar a narrativa de “Odisséia das secas”, “romance das retiradas”, “romance do Nordeste”. Neste sentido, “atribuem-lhe um rótulo como se a obra do Imortal paraibano fora um romance de ciclos e não o romance de todos os ciclos” (MARINHEIRO, 1979, p.78).

Em *Re-Leitura de A Bagaceira uma aprendizagem de desaprender*, Ângela Maria Bezerra de Castro (1987) condena a tentativa insistente da crítica em classificar a narrativa de José Américo de Almeida como romance da seca, confundindo, inclusive, o contraste entre a cultura do brejo e a do sertão. Em sua opinião, o Nordeste foi percebido de maneira equivocada pela fortuna crítica do romance.

No livro *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro*, José Maurício Gomes de Almeida (1999) argumenta que defender uma posição apenas regionalista da literatura brasileira demonstra uma “visão colonialista sobre as literaturas do Novo Mundo” (ALMEIDA, 1999, p.211), e o fato de que esse ponto

de vista foi um dos mais discutidos pela crítica literária do romance *A Bagaceira*.

A dissertação de Elaine Aparecida de Lima (2007) procurou desarticular o discurso marcadamente regionalista dedicado ao romance *A Bagaceira*. Assim, a autora revisitou as avaliações mais expressivas sobre a obra, que aproximam do Naturalismo. Além disso, Lima (2007) defendeu a ideia de que José Américo de Almeida imaginou um projeto estético e linguístico menos audacioso do que os antecessores da Semana de Arte Moderna. No entanto, ressalta o fato de o escritor paraibano ter sofrido com as consequências dos rótulos, devido à opinião da crítica ilustre da época. Para isso, Lima (2007) aponta ainda peculiaridades do romance no que diz respeito à subjetividade dos personagens.

A tese *Literatura das Secas: ficção e história*, de André Luiz Martins Lopez de Scoville (2011) oxigenou a leitura do texto de José Américo. O trabalho demonstra elementos históricos e literários pertinentes à obra, promovendo leitura diversificada acerca da relação brejo e sertão.

Muitos artigos publicados sobre *A Bagaceira* na atualidade referem-se à inovação que a obra trouxe às letras brasileiras, entre eles, o de Rosidelma Pereira Fraga (2011), que atribui ao romance a abertura de uma nova perspectiva dialógica, sobretudo, pelo fato de “[...] não ser apenas o ‘pé-de-fogo do regionalismo’, mas por ser capaz de suscitar vozes de labareda temática e lançar ‘labaredas de fogo’ em todo o romance de 30” (FRAGA, 2011, p.2).

Diante disso, podemos inferir que a maioria dos estudos de que temos conhecimento sobre esse romance ainda

delimita-se aos assuntos da historiografia literária e de análises linguísticas e regionais.

2.1.3 *O Quinze*

No rol dos escritores do chamado Romance de 30 do Nordeste, Rachel de Queiroz merece destaque com seu livro de estreia *O Quinze*, que problematiza até mesmo o papel da mulher nas letras brasileiras para aquele período histórico e literário. Basta lembrarmos a crítica incisiva de Graciliano Ramos:

O Quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. [...] Deve ser pseudônimo de sujeito barbado [...] (RAMOS, 1979, p.137).

Pelo excerto podemos observar o fato gritante de Graciliano Ramos ter considerado o aspecto “ser mulher nova” um critério digno de nota. Rachel de Queiroz aparece como “a primeira voz feminina a marcar presença no processo do romance moderno” (ALVES, 1978, p.33), o que ocasionou grande impacto, afinal “[...] espantava à crítica da época o fato de uma voz feminina retratar a seca e o êxodo, usando uma terminologia árida e agreste num magro romance, valendo-se de uma técnica onde já demonstrava alta capacidade de observação” (ALVES, 1978, p.33). Assim, essa voz gerou muita curiosidade e expectativas ao redor do livro, tornando a história instigante tanto para o leitor comum quanto para o leitor especializado.

A respeito da repercussão da obra de Rachel de Queiroz, Bueno (2006) reforça que “o livro simplesmente estourou no ambiente literário brasileiro, chamando a atenção de escritores

de primeiro plano e ganhando uma segunda edição logo no ano seguinte ao seu lançamento” (BUENO, 2006, p.124). Três dos principais críticos contemporâneos do romance inaugural da escritora, como Augusto Frederico Schmidt, Agripino Grieco e Gastão Cruls demonstraram grande entusiasmo pela obra, inclusive, devido à sua aproximação com o romance naturalista da seca, sendo, entretanto, um avanço com relação a essa perspectiva porque mostra o antes, o durante e o depois da tragédia e seus reflexos sobre o comportamento e o destino dos personagens.

Para Agripino Grieco, Rachel de Queiroz “realizou algo de mais humano, que o Brasil todo pode ler e entender. [...] Numa adolescência graciosa de tom, a narradora surpreende-nos, não pela novidade que inventa, mas pela novidade que tira da velharia [...]” (GRIECO *apud* BUENO, 2006, p.125). Mesmo falando do problema climático, a narrativa coloca no cerne da discussão a relação entre tradição e modernidade, entre o homem e a terra, mas para conseguir êxito nesta novidade, a escritora utilizou-se da história paralela de famílias diferentes economicamente: a família de Conceição e Mãe Nácia e a de Vicente versus a do retirante Chico Bento e Cordulina.

O enredo destaca como primeiro plano narrativo a história de Conceição e sua avó Mãe Nácia, que anseiam por chuva no sertão de Quixadá. A jovem professora diverge da avó, até mesmo nas tradições patriarcais, afinal a moça ainda estava solteira e não pensava em se casar. Conceição nutre uma paixão platônica pelo primo e vaqueiro Vicente. Contudo, analisa a impossibilidade dessa relação se concretizar com êxito, devido à diferença cultural capaz de separá-los.

No segundo plano narrativo localizamos a história do vaqueiro Chico Bento e de sua família, composta pela mulher Cordulina, a cunhada Mocinha e cinco crianças, cujos nomes conhecemos apenas três: Josias, Pedro e Duquinha. Essa família é nitidamente oposta à de Conceição e Mãe Nácia, pois Chico Bento não apresenta subsídios necessários para suprir as necessidades materiais da família e precisam fugir da seca em direção a Fortaleza. A maior parte do romance narra o drama vivido pela família até chegar ao destino de viagem, e, durante o trajeto, observamos como se constroem o percurso e as dificuldades que precisarão ser superadas.

O Quinze “[...] pôde tocar no drama da seca, na condição feminina e no processo de urbanização que começava a se generalizar no país, a partir de uma história extremamente simples que pareceu a muitos críticos até simples demais” (BUENO, 2006, p.132). Entre inúmeras ocorrências, essa “história simples” ainda surpreende porque traz à tona a vida de uma família migrante, que necessita se retirar de sua terra natal, a fim de sobreviver, apesar da limitação de suas potencialidades humanas.

Em nossa pesquisa, pudemos notar que grande parte da crítica foi favorável ao romance de estreia daquela jovem escritora, suscitando muita atenção à dinamicidade da narrativa.

Todavia, se quisermos conhecer as particularidades de *O Quinze*, Ivan Bichara diz que: “É preciso conhecer o Quixadá para entender Rachel, o mundo da infância em que abriu os olhos para a vida, reinventado por ela nos romances, nas crônicas, nos contos, no teatro, nos inúmeros artigos para jornais e revistas” (BICHARA, 1992, p.xxiii). Na visão do crítico,

a escritora revela-nos um sertão sofrido pela seca e pela fome. A história de Chico Bento e de suas crianças se converte na história de todos, por isso, no ano em que veio a público, a obra levou ao país não só os problemas da seca como fenômeno climático, mas sobretudo as angústias e anseios de uma família, que representada pelo vaqueiro, sua mulher e filhos, passa por essa experiência. No estudo já citado, Bueno (2006) mostra as duas estratégias narrativas do romance, evidenciando os obstáculos sociais e climáticos que se manifestam no enredo.

O Quinze movimenta-se em duas narrativas que dialogam entre si, mas ao mesmo tempo indicam diferenças ideológicas e políticas na cosmovisão da autora. Desta maneira, a infância e a família, sob a ótica de Rachel de Queiroz, ganharam uma dimensão crítica e dramática ao mesmo tempo. A vida exala do tecido literário, em virtude disso, o perfil das personagens está dotado de uma verossimilhança estrutural que reforça o caráter político da arte.

Em virtude da retirada dos personagens, a força dos eventos narrados vai revelando a infância dos meninos, relacionada com as atitudes do pai e da mãe. Diante disso, Bueno pontua levemente a relevância da presença das crianças na obra para qualificar a narrativa da seca:

[...] Chico Bento tem diante de si o caminho inóspito pelo sertão que o levará de Quixadá a Fortaleza. Ao trilhar esse caminho, deixa para trás a cunhada, que acaba aceitando trabalhar para uma doceira de estação de trem em troca de casa e comida, um filho fugido com os ciganos e um outro morto por ter comido mandioca brava crua. A morte do menino Josias é bem exemplo da novidade tirada da velharia a que se referiu Agripino Grieco (BUENO, 2006, p.130).

Ao mostrar os eventos que determinam a morte de uma das crianças, a narrativa acaba sensibilizando, muito mais o leitor, para o drama vivido por Chico Bento e sua prole. Assim, ao destacar a imensa fome do garoto, o que o leva a comer uma raiz nociva, a escritora faz o leitor se conscientizar do desespero em que se encontrava aquela criança, os outros meninos e toda a família. Os temas da infância e da família, devido à dramaticidade do evento, dão margem a uma reconfiguração da “Literatura das secas”, de teor naturalista.

Assim como em *A Bagaceira*, a crítica de *O Quinze* concedeu maior ênfase às questões sociológicas e históricas. Supomos que isso tenha ocorrido em virtude da dificuldade em conceber outras abordagens de estudos para as obras de arte surgidas ao longo daquele momento histórico. Além disso, sabemos que as crianças são personagens secundárias, o que dificultaria um debate mais acirrado sobre seu papel na narrativa.

2.1.4 *Menino de Engenho*

Menino de Engenho conta a trágica história do protagonista, que, após o assassinato da mãe e da prisão do pai, é levado para morar no engenho Santa Rosa do avô materno, o coronel José Paulino. Nesse espaço o menino convive com os tios e com os moleques da bagaceira, recebe as primeiras informações sobre o sexo, angustia-se com a possibilidade de morte, aprende as primeiras letras com a tia Maria e reconhece sua condição de herdeiro do avô. Contudo, é um menino triste, que se sente sozinho e enjeitado. O dilema vivido pelo narrador-personagem justifica-se devido ao falecimento da mãe.

O romance fundamenta-se na relação com a memória, outro ponto bastante mencionado pela crítica. Aliás, a obra do escritor paraibano produziu o conflito entre o eu e a realidade através de um discurso memorialista que se reporta à infância. Então, as histórias de “Zé Lins”, carinhosamente assim chamado pelos amigos, apresentam sequência cronológica porque tratam da tentativa de relacionar o passado, o presente e o futuro de uma coletividade. As obras do escritor compõem o chamado ciclo da cana-de-açúcar. Com *Menino de Engenho*, o autor “[...] parte de experiências autobiográficas e relata neste livro sua infância no engenho do avô” (CABRAL, 2009, p.38). A crítica ressaltou o tema do ciclo da cana-de-açúcar, desabrochando na forma como o narrador relembra suas aventuras de criança, associadas à vida da família patriarcal do senhor de engenho.

Süssekind (1984) assinalou como a continuidade narrativa em forma de ciclo – trazida das ciências sociais e da economia – conseguiu estabelecer-se nas letras brasileiras, sobretudo, em autores como José Lins do Rego e Jorge Amado:

[...] Por que essa necessidade de um romance continuar no outro e um tema necessitar de vários volumes para ser desenvolvido ficcionalmente? Por que *Cacau* se desdobra em *Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilheus*? Por que *Menino de Engenho* continua em *Doidinho*, *Bangüê*, *Moleque Ricardo* e *Usina*? Por que um “ciclo” do cacau e um “ciclo” da cana-de-açúcar? (SÜSSEKIND, 1984, p.162).

A noção do ciclo também pode ser compreendida como estratégia editorial da Editora José Olympio, conforme alerta Bueno (2006). Por outro lado, percebemos que a ideia de ciclo salienta ainda os conflitos de família que envolvem estas narrativas. Então, é impossível conhecer a realidade econômica do período histórico-cultural, à qual se refere o livro, sem alcançar a maneira como a história das relações in-

terpessoais dos sujeitos são representadas ficcionalmente. Se a estrutura patriarcal encontra-se em declínio, a família também apresentará indícios dessa ocorrência e quem sugere isso é a narrativa da vida do menino Carlinhos.

Para Luciano Trigo (2002), “[...] o romance ficou muito mais marcado pela reconstrução da paisagem física e social – a casa-grande, o engenho, o canavial na várzea, os banguês – do que pelas sutilezas psicológicas de sua reconstituição da infância” (TRIGO, 2002, p.161). De fato, existe uma insistência da crítica literária em vislumbrar o romance pelo viés do espaço nordestino onde se situa o engenho, mas vale lembrar que para fazer isso a crítica teve que retomar, mesmo que brevemente, a infância do protagonista da narrativa.

Percebemos que em *Menino de Engenho* existe uma memória narrativa que resgata a infância. Isso ocorre porque, como diz Trigo (2002), José Lins do Rego transforma a si próprio em personagem em *Menino de Engenho* e “se transforma duplamente: no menino Carlinhos, a quem acompanhamos o tempo inteiro, e no adulto Carlos de Melo, narrador quase transparente, de cuja existência tendemos a nos esquecer” (TRIGO, 2002, p.165). Desse modo, o narrador é capaz de reconstruir o passado durante todos os momentos em que a personagem criança aparece.

Muitos ensaios analíticos discorrem sobre a importância de o leitor reconhecer os pontos significativos do romance que permitem adentrar no mundo imaginário e possível da criança que foi o escritor paraibano. Essa atitude recorrente consiste em apontar a figura de ficção do menino como elemento autobiográfico do livro.

Vânia Resende (1988) é uma voz que defende a perspectiva autobiográfica de *Menino de Engenho*. Ao lançar o foco na criança, Resende considera o personagem do menino como uma espécie de *alter ego* do autor.

José Lins do Rego, em *Menino de Engenho*, e Graciliano Ramos, em *Infância*, voltam ao passado, especialmente à época da infância, rememorando as experiências pessoais, vivenciadas no Nordeste. Nos dois livros, a visão de memorialistas que fornece dados bastante pessoais, biográficos, impede a configuração de horizontes mais vastos, porque a infância não é explorada na sua potencialidade mítica [...] (RESENDE, 1988, p.160).

No entanto, ao analisarmos o papel da criança na narrativa de José Lins do Rego, não podemos afirmar que ela reproduz a experiência de infância do seu autor, embora a fortuna crítica sugira isso. Para fundamentar nossa argumentação, vale lembrarmos o entendimento de Philippe Lejeune acerca do texto autobiográfico, o qual corresponde a “todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acreditava ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” (LEJEUNE, 2008, p.25). Então, ao discorrer sobre o texto autobiográfico, Lejeune nos leva a crer que, quando a narrativa é autobiográfica, o tema da autoria em relação à infância também ganha destaque pelo tom memorialístico, assim como acontece nas análises críticas de *Menino de Engenho*.

Nubea Rodrigues Xavier (2010) considera essa narrativa de José Lins do Rego autobiográfica por natureza, afirmando que o livro vai além da iniciativa do autor que seria apenas relatar a vida de seu avô. Para a autora o romance promoveria o contato com “[...] a imaginação criativa do escritor, trazendo

as estruturas da sociedade rural escravocrata e latifundiária, permeada pela realidade do menino que vive no engenho em meio à pureza e às maledicências sexuais” (XAVIER, 2010, p.60). Assim, as imagens da infância recuperadas no texto de Lins do Rego emergem das estratégias discursivas escolhidas pelo escritor para recriar a possível infância vivida no engenho nordestino. Em virtude disso, enfatiza as crianças e a família, por meio de momentos tristes e decisivos vividos pelo narrador-personagem.

É sob esse prisma que a fortuna crítica aborda a autobiografia presente no romance como um dos fatores essenciais para conduzir o sentido de toda a obra de José Lins do Rego. Estudiosos renomados como Castello indicaram uma possível relação autobiográfica do livro, que aparece também em outras obras do autor, como no livro de memórias *Meus Verdes Anos*. “É nessas condições que se fixam, durante a fase da infância, os elementos e valores fundamentais que dão origem à sua obra de ficção” (CASTELLO, 1961b, p.71).

Dessa maneira, a recordação da infância associa elementos do passado vivido e do labor artístico, pois “a fonte do conteúdo psicológico de sua obra é a experiência acumulada nos seus ‘tristes verdes anos’” (CASTELLO, 1961b, p.71-72).

Portanto, essa lembrança domina parcialmente a imaginação criadora do escritor, pois como Castello (1961b) acrescenta, em *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo*:

Aspectos da paisagem humana e física que impressionaram a criança, por um processo incontrolável de aproximações e justaposições, ressurgem para a reconstrução da ambiência em que ela se desenvolveu. O romance adquire então fundamento autobiográfico, embora essa característica não exija, para a compreensão dele, a identificação de

seus personagens com figuras reais. (CASTELLO, 1961b, p.123).

Não é à toa que dois narradores se misturam em *Menino de Engenho*: o narrador adulto recorda o tempo passado no sertão, permitindo ao narrador menino encher as histórias de lirismo e saudosismo. Logo, os tons introspectivo e analítico podem ser observados no discurso do narrador menino. Tal harmonia entre os narradores seria possível graças à evocação de uma experiência construída linguisticamente pelo autor.

Sendo assim, pela ótica do narrador adulto talvez acabe sendo revelada a infância vivida no ambiente tipicamente rural. No entanto, as análises que focalizam a questão autobiográfica do livro devem ser relativizadas, afinal, até que ponto, nós leitores, críticos e intérpretes das obras de arte podemos afirmar que Zé Lins se modela em Carlinhos, ou vice-versa? Essa questão é importante para grande parte da fortuna crítica do romance.

Assim como Castello, Bueno (2006) também defende a presença de dois narradores memorialistas no romance, a voz do adulto e a do menino aparecem para organizar “essa crônica de saudades’ bem diferente daquela que Raul Pompéia – um autor com quem o débito de José Lins do Rego não é pequeno – construiu em *O Ateneu*” (BUENO, 2006, p.142). No romance de Raul Pompéia, que pertence à estética do Realismo, podemos notar as relações que contribuem para a formação do caráter do menino Sérgio. O protagonista, assim como o personagem Carlinhos no final de *Menino de Engenho*, é enviado pelo pai para estudar no colégio. Ao longo de toda a narrativa, o protagonista relata seus medos, decepções, relacionamentos e amizades. Por conseguinte, a obra de José Lins do Rego se

equipara ao romance *O Ateneu*, especialmente porque o narrador-personagem conta as angústias vividas na infância, no espaço do engenho do avô. Em suma, ambos os meninos protagonistas, Sérgio e Carlinhos, precisam enfrentar desafios a partir dos relacionamentos.

A argumentação de Bueno alcança outro destino porque não prioriza questões autobiográficas do romance, mas sim procura mostrar que o narrador adulto descreve, com base em sua memória da infância, a ausência da proteção materna que, por sinal, apresenta tons trágicos à lembrança da criança: “[...] De fato, toda a vida psicológica do narrador se define a partir dessa perda. A morte da mãe será lembrada por ele e por outros em todos os momentos em que algo sai errado” (BUENO, 2006, p.143). Essa ausência materna é forte em algumas ilustrações e capas do romance. Inclusive, muitas capas evocam a ideia de solidão vivida pelo garoto no espaço do engenho, o que podemos depreender como reflexo da carência do amor materno. Talvez isso aconteça por que a voz do adulto narrador vê e expressa coisas que as lembranças do menino Carlinhos não são capazes de observar. Daí a memória que reconfigura o passado da vida do menino ser motivo de análises constantes.

Ademais, o próprio autor enfrentou na infância a perda precoce da mãe, o que apontaria para o aparecimento da questão autobiográfica do livro entrelaçada à presença do narrador, assuntos privilegiados pela crítica. No entanto, vale salientar que para nossa pesquisa essa questão não se faz relevante, porém merece menção.

2.1.5 *Vidas Secas*

A respeito da fortuna crítica de *Vidas Secas*, muitos teóricos discutiram o jogo composicional do romance, o regionalismo literário, os aspectos psicológicos e a forma como o narrador multiplica-se para criar a dramaticidade observada no texto.

Coutinho (2004) mencionou o jogo composicional da obra, construída como se fosse contos independentes, e que por isso poderiam ser lidos separadamente. Lúcia Miguel Pereira questionou a estrutura do livro: “Será um romance? É antes uma série de quadros, de gravuras em madeira, talhadas com precisão e firmeza” (PEREIRA *apud* BUENO, 2006, p.642). Para alguns críticos essa característica da narrativa de Graciliano Ramos delineou-se como um problema técnico; para outros, como o aspecto mais louvável do texto. Rubem Braga chamou essa independência narrativa de “romance desmontável” (COUTINHO, 2004). Álvaro Lins viu na independência dos capítulos ponto considerável e afirmou que a estrutura narrativa do romance estava composta por “quadros isolados”: “[...] cada um deles é uma peça autônoma, vivendo por si mesma, com um valor literário tão indiscutível, aliás, que se poderia escolher qualquer um, conforme o gosto pessoal, para as antologias” (LINS, 1981, p.152).

A respeito de *Vidas Secas*, Vicente de Ataíde diz que “o enredo é episódico, isto é, constitui-se de uma série de episódios justapostos interligados pela situação ambiente e pelo espaço” (ATAÍDE, 1978, p.200). Em outras palavras, o crítico sugere que o espaço do sertão e as circunstâncias acabam criando relação determinante para o livro.

Affonso Romano de Sant'Anna (1973) não questiona o caráter fragmentário da obra, apenas pontua suas particularidades, como, por exemplo, os “motivos recorrentes” e os “motivos-personagens”, que são para ele elementos que oferecem unidade à narrativa: “Estamos, sem dúvida, diante de uma obra singular onde os personagens não passam de figurantes, onde a estória é secundária e onde o próprio arranjo dos capítulos do livro obedece a um critério aleatório” (SANT'ANNA, 1973, p.166). Dessa maneira, Sant'Anna entende o romance de modo “desmontável”, mas destaca que a ordem dos capítulos mostra-se aleatória, por isso mesmo amplia a visão de Rubem Braga sobre a obra.

Letícia Malard (1976) procura destacar o caráter moderno do texto em seu livro *Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Nesse estudo, a autora preconiza que a dimensão espacial do romance evidencia seu aspecto moderno, desconsiderando a ideia de desmontagem da narrativa.

No volume que reúne a fortuna crítica do escritor alagoano, organizado por Sônia Brayner (1978), podemos encontrar diferentes artigos sobre toda a obra do autor. No que corresponde especificamente a *Vidas Secas*, Ataíde discute a articulação narrativa do romance; já Neusa Pinsard Caccese (1978) discorre as disjunções e conjunções entre o romance de Graciliano e o filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos.

Fernando Cristovão (1998) tenta privilegiar a unidade narrativa da obra, destacando a posição hierárquica dos membros da família e seu aparecimento nos romances, ou seja, primeiro o pai, depois a mãe, em seguida as crianças e, por último, os animais. Em contrapartida, Cristovão chama a

atenção para a maneira como ocorre a permuta em relação aos meninos, isto é, o mais novo antecede o mais velho, inclusive, desde o próprio índice o autor já anuncia essa ordenação.

Para Afrânio Coutinho, *Vidas Secas* “é um romance duro e seco como a terra que retrata, mas não traz a carga de amargura e pessimismo dos livros anteriores” (COUTINHO, 2004, p.404), porquanto a narrativa de caráter “conto inacabado” apresenta personagens que desejam, sonham e esperam um futuro diferente.

Antonio Candido (2012), no livro *Ficção e Confissão*, desmistificou a ideia de que *Vidas Secas* seria um “romance desmontável” e substitui o sintagma “quadros isolados” pela noção de “políptico”, isto é, uma sequência entre os quadros e não apenas isolamento.

Para Bueno (2006), Candido “afasta esse caráter fragmentário” do romance e enfatiza “o caráter circular da narrativa, o fato de o primeiro e o último capítulo se encontrarem” (BUENO, 2006, p.634). Então, esse encontro que ocorre apenas no último capítulo do romance revitalizou a compreensão do texto de Graciliano a partir da ideia de um ciclo presente na estrutura da obra. Inclusive mostra a noção de família e o acolhimento das crianças, afinal o grupo começa e termina junto na narrativa.

Lúcia Miguel Pereira, em 1935, antes mesmo de o romance vir a público enuncia o seguinte pensamento:

É difícil imaginar-se alguma coisa mais seca do que os livros de Graciliano Ramos. *O estilo é seco, seco o ambiente, secos de fazer sede, secos como uma rajada desse vento quente que sopra em dias de verão, levantando uma poeira ressequida e como que queimada* (PEREIRA, 2005, p.108. Grifo nosso).

A aridez e secura dos textos de Graciliano obedecem a uma intensidade conforme a ordem e a cronologia da publicação de suas obras. O estilo seco surge primeiramente em *Caetés* até atingir *São Bernardo* e *Angústia*. A sequeidão por água desponta na descrição do ambiente, igualmente seco, que se conserva como aspecto recorrente em *Vidas Secas*, que “não deve ser julgado como ‘romance nordestino’ ou ‘romance proletário’ expressões que não têm sentido, mas como um romance onde palpita a vida – a vida que é a mesma em todas as classes e todos os climas” (PEREIRA, 2005, p.150). Esse pulso da existência presente na estrutura narrativa da obra revela a universalidade do texto de Graciliano, em que a concepção de vida faz fronteira com os instintos humanos e com o destino fatalista.

2.2 O telúrico por meio das capas ilustradas

Como pudemos notar, a fortuna crítica dos romances privilegiou discussões com base no aspecto telúrico, reforçado pelos traços regionalistas presentes nas obras aqui estudadas, fato viável para o momento histórico em que os romances apareceram, bem como para efetivar o compromisso da crítica.

Neste sentido, como espécie de paratexto ou de elemento que se compõe como a primeira leitura interpretativa da obra, as capas ilustradas originam igualmente a mesma discussão, desde as primeiras edições até as edições mais atualizadas. Na verdade, “um elemento de paratexto está sempre subordinado a ‘seu’ texto, e essa funcionalidade determina o essencial de sua conduta e de sua existência” (GENETTE, 2009, p.17). Portanto, não é surpreendente que as capas dos romances tragam de maneira mais subjetiva particularidades das obras ou de um discurso feito acerca delas. Vale lembrar ainda que as capas

fazem parte daquilo que Gérard Genette (2009, p.21) denomina de “peritexto editorial”, isto é, que circunda a edição, mas não interfere no texto:

Toda a zona do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata porém com maior exatidão, da edição, isto é, do fato de um livro ser editado, e eventualmente reeditado, e proposto ao público sob uma ou várias apresentações mais ou menos diferentes.

Assim, as capas dos romances tendem a mostrar diversidade de imagens visuais que revelam também a compreensão do editor, do ilustrador ou do capista sobre a obra, conforme uma leitura particular ou baseada naquela feita pela crítica. Sendo assim, podemos considerar que as principais capas dos livros estudados são vias de mão dupla, trazem elementos expressivos capazes de reforçar argumentos da fortuna crítica ou de serem por esta influenciadas como destacaremos mais adiante. Por outro lado, em que medida essas imagens referem-se à infância e à família nos romances?

As primeiras ilustrações de capas das obras apareceram em edições especiais e nas primeiras publicações, que vinculam imagens gráficas ao nome de artistas brasileiros reconhecidos mundialmente.

A maioria dos livros que formam as narrativas de 30 foram editados e até reeditados pela Livraria Editora José Olympio, responsável pela novidade e “cuidadosa atenção ao projeto gráfico” (HALLEWELL, 1985, p.377), sendo a colaboração especial do ilustrador Tomás Santa Rosa igualmente relevante para o sucesso do produto livro. Essa colaboração expressa a recepção da obra pelo ilustrador. Em *Sintaxe da Linguagem Visual*, Donis A. Dondis (1997, p.204) assevera que:

Muitas vezes, um ilustrador é tão bem-sucedido e fica tão famoso que todo um período passa a identificar-se com ele: Beardsley e a *Art Nouveau* do *fin de siècle*; John Held Jr., e a juventude dos anos 20 nos Estados Unidos; Norman Rockwell e toda uma geração ligada às capas do *Saturday Evening Post*. Tanto em seu desenho quanto em sua pintura, o ilustrador deve alcançar o mesmo nível de qualidade do pintor; na verdade, deve ser ainda mais ágil e rápido. Deve trabalhar por encomenda, e criar dentro dos prazos estabelecidos pela publicação para a qual trabalha.

Logo, muitos aspectos surgem para transformar o ilustrador num renomado artista num determinado período histórico, afinal o artista que ilustra um livro acaba tendo o dever de conquistar o leitor pela capa, mostrando sua leitura inferencial e interpretativa da obra ou até mesmo reafirmando o discurso da crítica literária.

Dessa maneira, os desenhos internos e o projeto gráfico das capas dos romances *corpus* desta pesquisa – quando da publicação pela Livraria José Olympio⁴ – apresentavam bastante sofisticação e a tentativa de interligar palavra e imagem.

Além da José Olympio, situada na cidade do Rio de Janeiro, a Livraria Martins Editora, estabelecida em São Paulo, foi outra empresa editorial com bastante destaque nos anos 30 e 40, pois também editou obras de ficcionistas como Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos e, ainda, contou com o trabalho de artistas plásticos celebrados como Darcy Penteado, Clóvis Graciano, Aldemir Martins, dentre outros que criaram capas ou ilustrações internas para os livros, investindo na harmonia entre palavra e imagem.

4 A Livraria José Olympio Editora marcou significativamente a literatura brasileira do século XX. Criada em julho de 1934 e idealizada por José Olympio Pereira Filho serviu de cenário para reuniões, discussões políticas e encontros literários dos mais renomados escritores da época, na cidade do Rio de Janeiro. Podemos encontrar maiores detalhes sobre a história deste espaço cultural no livro de Lucila Soares (2006) intitulado *Rua do Ouvidor 110: uma história da Livraria José Olympio*.

Yone Soares de Lima (1985) esclarece-nos que tal cuidado de relacionar a ilustração e a palavra escrita tornou-se um procedimento recorrente nas publicações brasileiras, sobretudo a partir da década de 20, com as obras de Monteiro Lobato, e evoluiu na década de 30, com as capas dos romances e ilustrações internas, feitas por artistas como Santa Rosa, Candido Portinari, Napoléon Potyguara Lazzarotto (mais conhecido como Poty), Carybé, Aldemir Martins, entre outros artistas que mantiveram contato próximo com alguns dos ficcionistas de 30. Cabe lembrar que a relação entre o escritor e o ilustrador é relevante nesse processo porque “[...] um texto de livro ilustrado deve incluir necessariamente todos os detalhes que o escritor considera importantes, como o cenário, a aparência dos personagens [...]” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.31), que ajudam a compor a obra. Para Dondis (1997, p.205):

[...] o objetivo básico do ilustrador é referencial, seja no caso de uma fotografia, de um detalhado desenho a traço ou de uma fotogravura em preto e branco ou em cores. Trata-se, basicamente, de levar uma informação visual a um determinado público, informação que em geral significa a expansão de uma mensagem verbal. Assim, a variedade de ilustrações abrange desde desenhos detalhados de máquinas desenvolvidos para explicar seu funcionamento até desenhos expressivos feitos por artistas talentosos e consumados, que acompanham um romance ou um poema.

Nesta perspectiva, o desenho gráfico que acompanha a capa ou que está presente nas páginas de um livro manifesta a investida do ilustrador de transpor para o papel, por meio da imagem visual, o que está explícito na mensagem verbal.

Lima (1985, p.141) considera que “a ilustração na capa de um livro tem sua própria dialética no sentido de identificar, promover ou embelezar o produto editorial”. Sendo assim,

por meio de sua capa, o livro é caracterizado como produção industrial e comercial, porque quanto mais expressivos forem os desenhos, mais procuram dar uma ideia do conteúdo da obra, chamando a atenção do leitor, a fim de que este compre o produto livro. Ademais, a capa tem o poder de identificar uma época e um tipo de estética da imagem: “a capa, sem dúvida, cumpre um papel no processo de envolvimento físico com o livro, pois, embora não se possa olhá-la enquanto se lê, ela o define como objeto a ser apanhado, deixado de lado e talvez conservado ao longo do tempo” (POWERS, 2008, p.7).

As pesquisadoras Ivete Lara Camargos Walty, Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury (2001) falam sobre a possibilidade de a imagem visual presente na capa do livro traçar uma leitura prévia do texto e, a nosso ver, até mesmo remeter a um discurso estabelecido sobre ele. Desse modo, as capas integram e legitimam as obras.

A elaboração das capas e contra-capas por desenhistas pode ser um outro exemplo da ilustração que lê o texto. Notáveis são, nesse sentido, as capas de Poty para os livros de Guimarães Rosa. Observe-se ainda que tais capas costumam ser estudadas pelos críticos como parte integrante da obra (WALTY; FONSECA; CURY, 2001, p.67).

A imagem que aparece na capa de um determinado livro também cumpre o objetivo de levar ao leitor informações relevantes apreendidas pelo ilustrador acerca da obra, como já dissemos, porque “as capas de livros ilustrados sinalizam o tema, o tom e o caráter da narrativa, além de sugerir um destinatário. Poucos artistas criam uma ilustração apenas para a capa, não repetida dentro do livro” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.70). Assim, observamos que as capas dos livros *corpus* desta pesquisa transmitem informações sobre o enredo, as

personagens e o imaginário construído em relação à seca e ao Nordeste.

Em depoimento para o Simpósio Graciliano Ramos – 75 anos do livro *Angústia*, Antonio Candido assevera que em 1930, no Brasil, começou o movimento das capas novas: “estas capas foram muito importantes porque familiarizaram o povo com a arte moderna”⁵. Candido percebe que as capas dos romances, próprias da estética cubista ou surrealista, permitiram que “o Modernismo de 20 fosse difundido em 30”⁶.

As ilustrações das capas apresentam, de maneira visual, parte dos elementos da narrativa, por isso podemos compreender por meio delas a narratividade⁷ da imagem e sua capilarização para o leitor e para o novo criador estético da imagem, isto é, o capista ou ilustrador, como podemos observar nas imagens gráficas das quatro obras estudadas aqui.

Atualmente, *A Bagaceira* conta com mais de 43 edições com diferentes capistas. A 15ª edição, Comemorativa do Jubileu de Ouro do romance, datada de 1978, foi a primeira com ilustrações internas feitas pelo artista plástico Poty e publicada pela Livraria Editora José Olympio⁸. Trata-se de doze ilustrações bastante expressivas e que recuperam situações relevantes do enredo, bem como características particulares dos protagonistas. Inclusive, edições posteriores repetiram essas imagens

5 “Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos – 75 anos do livro *Angústia*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-00ws> Acesso em: 19 jun. 2015.

6 Como as capas das obras literárias trouxeram refinamento para o objeto livro do Romance de 30, destacamos mais adiante alguns dos principais capistas das narrativas em estudo.

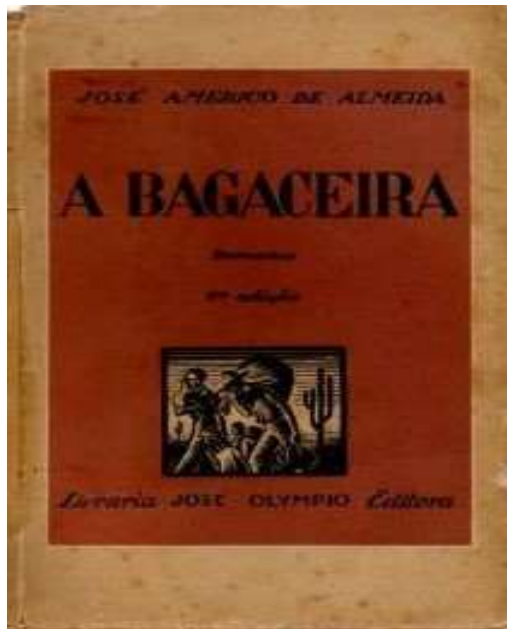
7 Vale lembrar que a narratividade “[...] é o fenômeno de sucessão de estados e de transformações, inscrito no discurso e responsável pela produção de sentido” (REIS; LOPES, 2011, p.274).

8 O referido artista plástico ainda ilustrou diversas obras literárias como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; *Os sertões*, de Euclides da Cunha; *Capitães da areia*, de Jorge Amado; *As três Marias*, de Rachel de Queiroz; *Corpo de Baile*, *Sagarana* e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa; *Moby Dick*, de Herman Melville; *Parábolas e fragmentos* de Franz Kafka, dentre outras.

gráficas nas capas, como, por exemplo, a capa da 43^a edição, datada de 2008, criada por Hybris Design e Isabella Perrota.

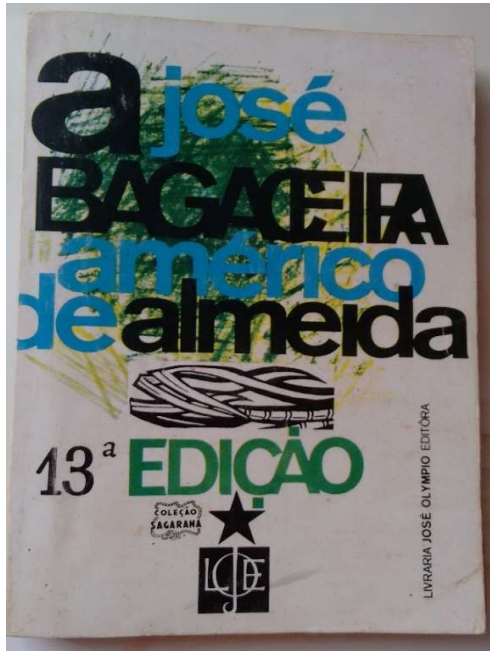
Elegemos como principais capistas do romance de José Américo de Almeida os seguintes artistas: Santa Rosa, 6^a edição (figura 1); Eugenio Hirsch, 13^a edição (figura 2); Poty, 19^a edição (figura 3); Murilo Machado, 25^a edição (figura 4); Isabella Perrota (Hybris Design), 43^a edição, baseada em ilustração de Poty (figura 5). Todos esses exemplares foram publicados com o selo da Livraria Editora José Olympio. A seguir destacamos as imagens das capas dessas edições de *A Bagaceira*:

Figura 1 - *A Bagaceira*. Capa de Santa Rosa



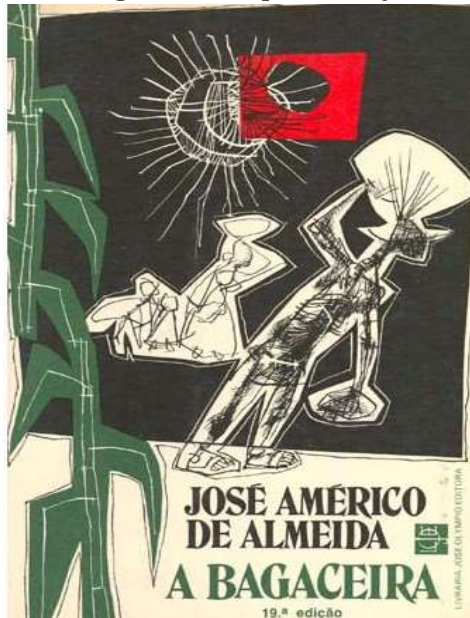
Fonte: Almeida ([1934]).

Figura 2 - Capa de Eugenio Hirsch



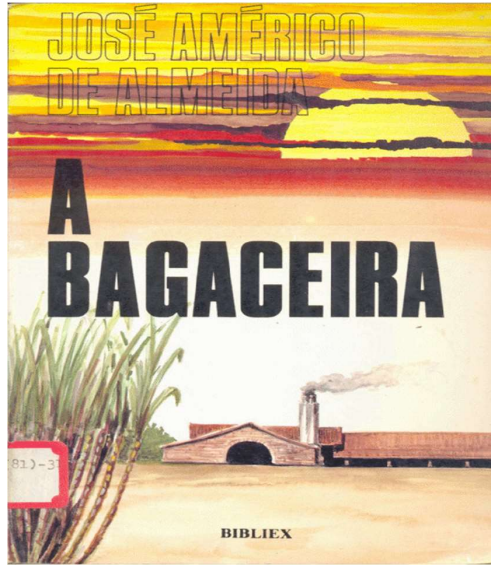
Fonte: Almeida (1972).

Figura 3 - Capa de Poty



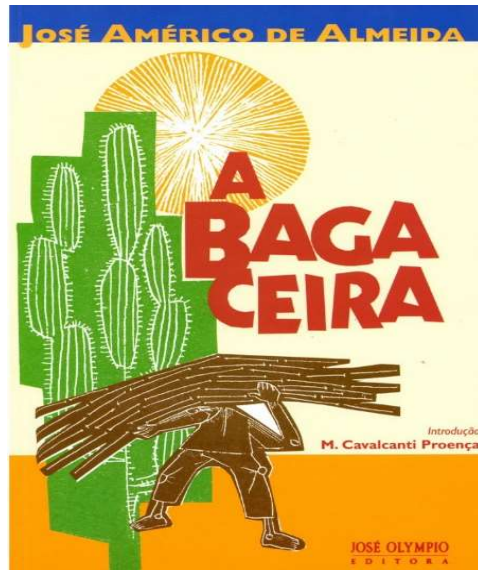
Fonte: Almeida (1981).

Figura 4 - Capa de Murilo Machado, 25ª edição



Fonte: Almeida (1988).

Figura 5 - Capa de Isabella Perrotta, 43ª edição



Fonte: Almeida (2008).

a) A princípio, podemos observar que três imagens visuais das capas destacadas anteriormente resgatam algum

aspecto que se refere ao verde da cana-de-açúcar, como elemento condutor d'A *Bagaceira*. Portanto, as imagens apresentam sua narratividade em relação ao cenário que aparece no romance⁹. Por outro lado, esses paratextos identificam a leitura do capista sobre a obra, ao mesmo tempo que se reportam à crítica.

Podemos observar que a figura 1, por exemplo, diverge das figuras posteriores, pois traz o deslocamento dos retirantes que transportam, nas costas, as suas trouxas. Podemos inferir que o desenho do grupo humano retrata uma família de retirantes. A figura lembra inclusive uma xilogravura, a cor da capa tem no vermelho o barro seco da terra. O desenho do mandacaru ganha destaque do lado direito da imagem, talvez como alusão aos problemas dos sertanejos retirantes que fogem da seca para algum lugar. Principalmente, o mandacaru simboliza a fortaleza, ou seja, é um dos poucos vegetais verdes resistentes ao calor do sol, (além do juazeiro), que retém água e serve de alimento para o gado no período da estiagem. Também mitiga a sede do retirante. Esse elo do mandacaru com o grupo de sertanejos retirantes que aparece na capa e no texto *A Bagaceira*. Neste sentido, a capa criada por Santa Rosa nos permite ler essas particularidades da obra, na medida em que se relaciona com a família de retirantes da protagonista do romance. O leitor atento ainda pode inferir que aqueles sujeitos representados na imagem podem ser a figuração do trio Valentim, Soledade e Pirunga que andam a pé do sertão até a chegada ao engenho Marzagão, situado numa região brejeira. Destacamos também a forma que o título do romance aparece, centralizado e em negrito, seguido do número da edição e do nome da editora.

9 Segundo Reis e Lopes (2011, p.276): “a narratividade constitui uma qualidade reencontrada nos textos literários de todas as épocas, do mesmo modo que ela não se activa apenas em textos literários, mas também em textos não literários (e até não verbais), como se verifica em grande parte da Historiografia, no cinema (v.) narrativo ou no discurso híbrido (icónico-verbal) da banda desenhada (v.)”.

O termo “bagaceira” que nomeia o livro corresponde à sobra da cana-de-açúcar, aquilo que não é utilizado na fabricação dos derivados da cana, mas aproveitado como ração para o gado. Por outro lado, o título do romance alude àquela família de retirantes, abandonada socialmente: “párias da bagaceira, vítimas de uma emperrada organização do trabalho e de uma dependência que os desumanizava, eram os mais sensíveis ao martírio das retiradas. [...] Os sertanejos eram malvistas nos brejos” (ALMEIDA, 2008, p.99). Recordamos na capa de Santa Rosa o favorecimento da leitura do romance pelo viés telúrico, mostrando especialmente a figura dos retirantes.

Já as capas de Eugenio Hirsch (figura 2) e de Murilo Machado (figura 4) colocam em destaque a cor verde das folhas da cana, e amarela, do mel, portanto referem-se ao engenho. Na figura 2, observamos um volume de folhas e talos de cana verde jogados ao chão, aspecto que inferimos ser o destaque concedido pelo capista ao espaço do engenho. Assim também, o nome do autor se mistura com o título da obra e com a imagem do bagaço da cana-de-açúcar. Consequentemente, podemos ler as palavras da capa de maneira ambígua, pois o título da obra se mistura com o nome do autor, permitindo o entre passamento: “a José bagaceira Américo de Almeida”. Predominam nas letras as cores azul e preta, o título aparece escrito na cor preta e parte do nome do autor em azul. No plano de fundo da imagem, vemos o amarelo e o verde que ajudam a confundir a leitura da capa, por conseguinte percebemos a presença de talos de cana-de-açúcar na cor preta. Chama a atenção a palavra “edição” em destaque na cor verde, seguido do nome da coleção e do símbolo da Livraria José Olympio, na cor preta. Assim, há a integração de cores e de duas linguagens, pois “coube ao

senso criativo do ilustrador saber conjugar, em algumas capas, ambas as linguagens, ora realçando habilmente o título sem prejuízo da imagem artística, ora integrando-o a ela [...]” (LIMA, 1985). Portanto, essa capa prioriza apenas a sugestão no que diz respeito ao espaço onde se passa a narrativa. A nosso ver, as cores verde e preto que predominam na capa tocam na rivalidade entre sertanejos e brejeiros, destacada pela crítica.

Na figura 4, a cor amarelada e quente do pôr-do-sol se misturam com o nome do autor, sugerindo a quentura enfrentada pelos retirantes que chegam ao engenho Marzagão. Contudo, a capa de Machado parece se dividir por meio das cores e traz explícita a figura do engenho em tons mais claros. O título, na cor preta, ganha destaque no centro do livro. Esse jogo de cores também nos possibilita uma breve inferência sobre os dois grupos que despontam no romance, isto é, os brejeiros e os sertanejos. A cor da capa da figura 4 (e até da figura 5) indica a oposição entre brejo e sertão, que “[...] jamais se confundem: contrariamente, opõem-se como se opõem a Escravidão e a Liberdade” (MARINHEIRO, 1979, p.78). Logo, é interessante como os capistas trazem, por meio da cor, essa oposição dos grupos presentes no romance e constantemente evocada pela crítica.

Como dissemos, a capa de Santa Rosa (figura 1), assim como a de Poty (figura 3), e em seguida, a de Isabella Perrotta (baseada em ilustração de Poty, figura 5) remetem diretamente para os sertanejos retirantes, denominados no segundo capítulo de “os salvados”, ou seja, trabalhadores que fixam morada no Marzagão. Contudo, Santa Rosa e Poty focam na representação visual do retirante, enquanto Perrotta prefere conceder espaço ao trabalhador assentado.

Em todas as imagens vemos o desenho de sujeitos que parecem padecer, de alguma forma, o infortúnio e o abandono social. Na capa de Poty (figura 3), os quatro sujeitos (que parecem ser uma família) estão representados como gravetos humanos. O sujeito maior encontra-se em destaque na capa, mais atrás estão os outros três, possivelmente duas crianças e uma mulher, quem sabe, uma alusão às famílias de retirantes que aparecem no início do texto.

Acima do desenho das figuras, percebemos o desenho de dois sois. O quadrado em preto, que serve de pano de fundo à imagem, abriga dois tipos de sol: o primeiro é um sol maior, luminoso, na cor branca, que quase se assemelha a um olho humano; em seguida, o outro sol situa-se num quadrado vermelho que parece mostrar parte do primeiro sol. Seria também uma conotação para o derramamento de sangue entre brejeiros e sertanejos no romance? Do lado esquerdo da capa notamos um talo verde que remete à cana-de-açúcar. O nome do autor aparece escrito na cor preta e o título do livro na cor verde. Em outras palavras, podemos dizer que essa linguagem passa pela leitura da crítica.

A capa de Isabella Perrotta também enfatiza a presença do sol. Contudo, a relação tensa entre os brejeiros e os sertanejos ocorre conforme a oposição entre as figuras da cana-de-açúcar e a do mandacaru. O contraste também pode ser estabelecido pela diferença entre as cores das duas plantas: a cana-de-açúcar em tom amarronzado, enquanto o mandacaru tem o contorno branco com o fundo verde. O nome do autor aparece na parte superior da capa e na mesma cor laranja do desenho do sol. O título da obra, assim como o destaque para os nomes do prefaciador e da editora estão dispostos na cor marrom e

todos esses elementos editoriais consistem em tipos gráficos diferentes.

Vale lembrar também que outras capas do romance priorizaram o desenho do mandacaru como elemento expressivo para caracterizar *A Bagaceira*, como, por exemplo, a 5ª edição do romance publicada pela Andersen-Editores, em 1933, e a Edição Crítica, de 1989, publicada pela Editora Livraria José Olympio.

Figura 6 – Capa de *A Bagaceira*



Fonte: Almeida (1933).

Figura 7 – Capa de *A Bagaceira*



Fonte: Almeida (1989).

A figura 6 utiliza o desenho do sol e o de um mandacaru, mas chamam a nossa atenção as cores branco, vermelho e preto, criando uma referência à carga dramática que circunda o enredo e a tensão que se estabelece entre os protagonistas. O nome do autor encontra-se na posição horizontal, no topo da capa e em negrito; o título da obra está disposto na vertical, na parte direita da capa e também na cor preta, o número da edição vem abaixo (assim como todas as outras palavras) está escrito em letra minúscula.

A figura 7 ainda traz o recorrente mandacaru como único desenho da capa, seguido pelo nome do autor, da edição e outros dados da obra que aparecem na cor branca. Podemos dizer que as capas destacadas neste trabalho referenciam as figuras humanas da obra de José Américo de Almeida, sobretudo os sertanejos e assim reforçam o aspecto regionalista do texto, difundido pela crítica literária, direcionando a leitura para o aspecto telúrico ou regionalista do romance.

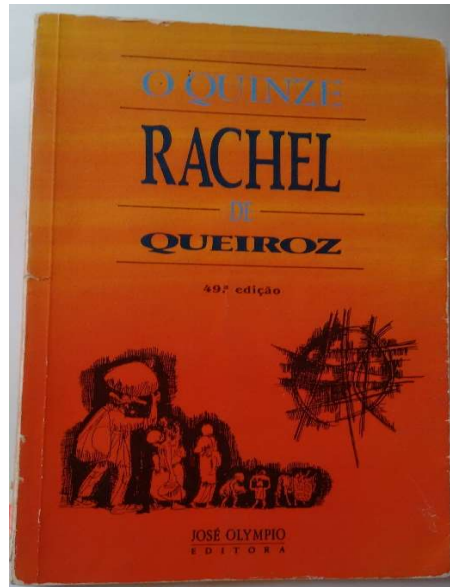
b) De modo semelhante aconteceu com *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, que ao longo de suas 100 edições, teve diferentes capistas que resgataram em suas linguagens gráficas, sobretudo o aspecto telúrico ressaltado pela seca. Dentre os principais capistas da obra destacamos Gerson Faria, 1ª edição (1930) (figura 8); Joatan, 49ª edição (1992), que se inspirou em ilustração de Poty (figura 9); Evandro Capelasso (a partir de foto de Alouysio B. Jardim) 66ª edição (2003) (figura 10); Isabella Perrota (Hybris Design), 81ª edição (2006) (figura 11); Victor Burton, 100ª edição (2015) (figura 12). Desses exemplares apenas a 66ª edição (figura 10) não consta como publicação da Livraria Editora José Olympio, mas sim da Editora Siciliano.

Figura 8 - Capa de Gerson Faria



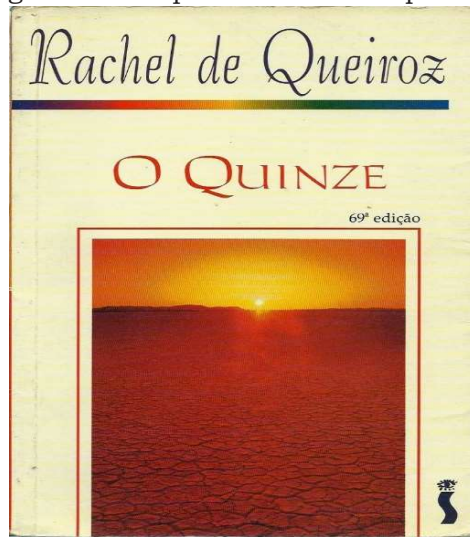
Fonte: Queiroz (1930).

Figura 9 - Capa de Joatan



Fonte: Almeida (1992).

Figura 10 - Capa de Evandro Capelasso



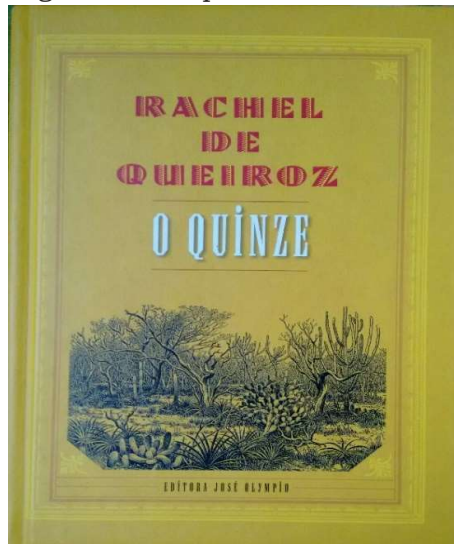
Fonte: Queiroz (2003).

Figura 11 - Capa de Isabela Perrotta



Fonte: Queiroz (2006).

Figura 12 - Capa de Victor Burton



Fonte: Queiroz (2015).

Na figura 8 observamos a predominância, na imagem da capa, das cores preto, laranja e vermelho. O efeito cromático

conduz a uma interpretação visual do romance. Três figuras estão alojadas no topo daquilo que indica ser um morro, a figura maior, que mais parece um espantalho de braços abertos, encontra-se no meio da imagem e ao seu lado estão dois corpos menores cada um virado para o lado oposto. Essa imagem visual pode induzir uma alusão ao segundo plano narrativo de *O Quinze*, isto é, aquele que conta a história de amor não consumada entre Conceição e seu primo Vicente, portanto, os dois corpos em direções opostas podem remeter à separação destes personagens. Ademais, a figura maior pode ser compreendida como a própria personificação da seca, que desanexa o amor entre os personagens.

De outro modo, se tomarmos a diferença econômica entre as duas famílias protagonistas do romance, a capa pode indicar como o fenômeno climático se torna discrepante para a família de Conceição e para a família de Chico Bento. A gravura do sol – cortado tal como os rachados da terra seca – aparece como plano de fundo das três figuras humanas, sugerindo o enfrentamento da estiagem para a família de Conceição (que dispõe de melhores condições financeiras) e o mesmo desafio, muito mais penoso, para Chico Bento e sua prole. Os membros do clã do vaqueiro precisam debandar da terra natal, por isso o corpo esquerdo da imagem, que a nosso ver figura como sendo o personagem Chico Bento, encontra-se com a cabeça baixa, em sinal de resignação e temor. O nome da autora localiza-se no topo da capa, o título da obra por sua vez aparece, com inicial minúscula após a imagem, seguido da apresentação do gênero narrativo.

A figura 9, capa criada por Joatan, baseada em ilustração de Poty, alude mais diretamente ao plano narrativo

de Chico Bento e sua família, mais especificamente diz respeito à arrastada retirada: “[...] o sol, no céu, marcava onze horas. Quando Chico Bento, com seu grupo, apontou na estrada” (QUEIROZ, 1992, p.24). Notamos na imagem da capa uma família que, em completo abandono, guiada somente pelo sol, leva consigo a saudade do lugar de origem e os desafios para superar a caminhada. A cor alaranjada da capa põe em relevo o desenho da família. Este encontra-se na cor preta e assemelha-se muito com uma litogravura. O laranja remete à cor ardente do sol, queimando a terra árida e a cabeça daqueles retirantes. O título do romance localiza-se no topo da capa na cor azul claro, seguido do nome da autora, na cor azul escuro. O número da edição e o nome da editora estão grafados na cor preta. Essa junção de cores vibrantes cria um efeito visual muito particular porque induz à leitura do conflito ocasionado pela seca, vivido pela família do casal Chico Bento e Cordulina.

A figura 10, baseada em fotografia, destaca o sol e o chão partido, aludindo diretamente à temática da seca. Por outro lado, não há descrição ou desenho de nenhum sujeito na capa, como se sugerisse o destaque somente para a estiagem. O nome da autora, na cor azul, antecede o título da obra escrito na cor vermelha. Nesse caso, as cores também remetem para a amplitude da seca nessa obra literária.

Também a figura 11 destaca a caminhada da família de Chico Bento e Cordulina, inclusive, mostrando adultos e crianças como na imagem de Poty recriada por Joatan. O jogo cromático na capa da figura 11 também é relevante. A cor vermelha predomina na capa, assim como o amarelo do sol que se encontra atrás da família migrante.

Percebemos o desenho de um jumento e bem ao seu lado um cachorro, quem sabe, o Limpa-trilho. Há um destaque para os espinhos amarelos e pretos que brotam do chão. Os animais estão seguidos por uma família, destacando-se a figura humana de um homem e de uma mulher, que carrega uma criança nos braços. Ao lado desses adultos estão duas crianças, na cor marrom, a terceira criança está logo atrás, seguida por outro desenho de um corpo maior, na cor preta, tal qual a cor que destaca os dois adultos, o jumento e o cachorro. Por conseguinte, ao lermos esta capa de Perrotta para *O Quinze* acabamos nos perguntando: será que a cor diferencial das crianças não indicaria uma menção para os 3 meninos que ganham destaque no enredo da narrativa? Ademais, novamente a cor quente do vermelho entra em conexão com o amarelo do sol centralizado na imagem, como se o sol fosse a única luz por trás da família. No início da capa localizamos o nome da autora na cor preta, seguido do título em amarelo, na margem direita e na cor branca encontramos o nome da editora. Essas capas (figuras 8, 9, 11) de *O Quinze* são bastante significativas porque narram, por meio de imagens, uma parcela da história, assim também mostram o olhar exclusivo do capista para a família migrante.

A figura 12 mostra um exemplar da 100^a edição da obra, curiosamente o livro está em capa dura e na cor amarela, quem sabe, simbolizando a queimada escaldante do sol do Nordeste; possui uma moldura que circunda a vegetação desenhada em preto, onde se destacam pequenos pés de mandacarus e plantas próprias da caatinga. O nome da autora antecede o título do romance e está escrito na cor vermelha, o título do romance permanece grafado em branco. Em suma, o jogo cromático dessa

capa é bastante sugestivo e conduz para o aspecto telúrico do livro, embora não favoreça nenhum dos planos narrativos do literário.

Podemos inferir que os capistas de *A Bagaceira* e *O Quinze* beneficiaram imagens visuais que recorrem à temática da seca, reforçando impressões de leitura já estabelecidas sobre os romances. No entanto, os artistas, sutilmente, abrem espaço para que possamos localizar a família migrante presente nestas obras.

c) A respeito de *Menino de Engenho* destacamos como principais capistas: o artista plástico pernambucano Manoel Bandeira, um quase homônimo do poeta, cujo trabalho foi realizado para a 1ª edição do romance, custeada por José Lins do Rego e publicada, em 1932, pela Andersen-Editores com a denominação novela (figura 13), substituída na 2ª edição, do livro por romance.

Para a 2ª edição da obra, em 1934, temos duas tiragens: a primeira com capa de Cícero Dias (figura 14) e a segunda tiragem com capa de Santa Rosa (figura 15), considerada parâmetro para a Coleção de Romances Brasileiros, publicados pela José Olympio.

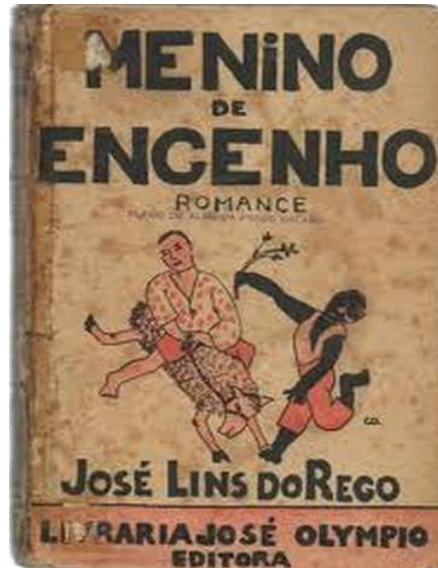
Outra capa que merece destaque é a de Ricardo Redisch (baseada em ilustração de Hélio Paixão), 61ª edição (1994) (figura 16);

Figura 13 - Capa de Victor Burton



Fonte: Rego (1932).

Figura 14 - Capa de Cicero Dias



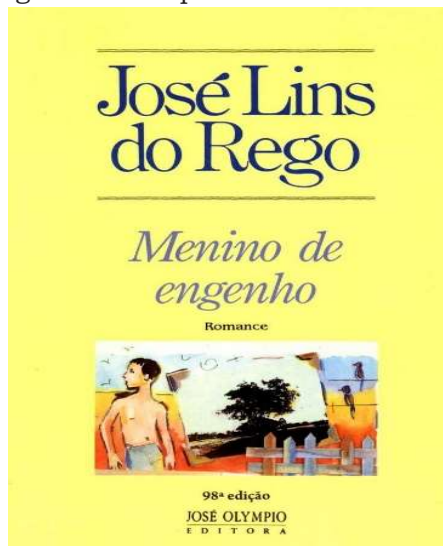
Fonte: Rego (1934).

Figura 15 - Capa de Santa Rosa



Fonte: Rego (1934).

Figura 16 - Capa de Ricardo Redisch



Fonte: Rego (1994).

No que corresponde à obra *Menino de Engenho*, notamos um realce maior para o espaço da narrativa, isto é, o engenho Santa Rosa, e para a solidão vivida pela criança protagonista. As capas selecionadas nas amostras não aproximam o menino de sua família.

Na figura 13, constatamos o desenho da cabeça de um menino pintado em branco e preto, que se confunde com os retângulos que formam o desenho daquilo que parece ser um talo de cana-de-açúcar. O traço da imagem apresenta características bem modernistas, a letra minúscula do título do romance localiza-se no topo da capa, seguido pelo gênero narrativo alinhado à esquerda, enquanto o nome do autor encontra-se mais embaixo, alinhado à direita, com letras maiúsculas. Essa capa focaliza a importância do menino para a narrativa, como se sua história se misturasse à história do engenho de cana-de-açúcar. O telúrico não se resume mais à seca, mas sim ao espaço do engenho e à solidão vivida pela criança. Interessante notar que as cores vermelho, branco e preto concedem um tom nostálgico à imagem.

Na figura 14, vemos uma capa que privilegia dois meninos brincando, talvez no terreiro, fora de casa. Ambas as crianças estão vestidas, mas com os pés descalços. Um deles, isto é, o garoto de tonalidade mais clara encontra-se em cima do carneirinho, comumente o animal de estimação da criança do meio rural e que quase sempre é um animal enfeitado e criado em casa: “era todo agora para o meu carneiro chamado Jasmim. Conduzia-o de manhã para o pasto, levava água fria para ele beber, dava-lhe banho com sabonete, penteava-lhe a lã. E à tardinha saía para os meus passeios” (REGO, 1994, p.50). O animal de estimação transmite uma satisfação para a criança, por isso a imagem da capa refere-se ao garoto numa travessura da infância.

O menino está acompanhado por outra criança que segura nas mãos um cipó. O garoto, pintado na cor preta, possivelmente, representa a figuração do Moleque Ricardo, companheiro

de aventuras de Carlinhos, protagonista do romance de José Lins do Rego. Logo, a capa de Cícero Dias permite-nos ler um dos aspectos fundamentais em *Menino de Engenho*, que dizem respeito à diferença entre os meninos herdeiros e os moleques da bagaceira, bem como aludem a uma brincadeira de criança vivenciada pelos dois meninos. Trata-se, portanto, de imagem que se reporta para uma, dentre tantas outras, passagens da infância, destacadas pela crítica do romance.

O espaço do engenho cede lugar à recriação da infância, como podemos depreender na imagem desta capa. O título da obra está escrito em caixa alta e negrito, seguida do gênero narrativo, do nome do autor e da editora. Todos esses dados editoriais encontram-se na cor preta o que garante sobriedade à imagem da capa.

Na figura 15, que corresponde à capa criada por Santa Rosa, aparece o fundo roxo onde se fixam as informações editoriais sobre a obra, seguidas da imagem visual: na cor roxa, o desenho de um garoto sentado sozinho, quem sabe, esperando capturar um passarinho indefeso, numa leitura quase parafrásica do texto verbal: “o meu esporte favorito concorria para estes isolamentos de melancólico. Eu andava pegando pássaros no alçapão. E, escondido, passava horas inteiras na expectativa do sucesso” (REGO, 1994, p.45). Portanto, a figura 15 nos sugere esse isolamento melancólico do narrador-personagem.

Ao fundo da capa vemos o engenho de cana-de-açúcar, num estilo que faz com que a imagem se assemelhe muito a uma xilogravura. O abandono da criança ganha relevo nessa capa, assim como o ambiente onde se passa a narrativa. A imagem

visual expõe o protagonista, isto é, “o menino”, e o “engenho” como elementos expressivos da obra.

Interessante ressaltar ainda que o nome do autor vem no topo da capa, seguido da designação “ciclo da cana de assucar I”, que já comunica ao leitor tratar-se de uma trilogia, após apresenta-se o título da obra, em tipos de tamanho bem destacado. Nessa edição do romance, podemos perceber o destaque editorial para o direcionamento da obra estruturada em ciclo, inovação constantemente mencionada pela crítica, revelando a importância das terras do engenho. Dentro de uma cercadura o desenho do engenho ao fundo e do mínimo em primeiro plano, abaixo do quadro, o nome da editora.

Na figura 16, vemos uma capa mais colorida, na cor amarelo creme. O nome do autor vem no topo, na cor azul, seguido pelo título do romance na cor roxa, após estão a designação do gênero narrativo, a ilustração, a edição e o nome da editora. Na imagem de capa percebemos uma criança vestida com um calção azul, que volta seu olhar para o lado, como se o próprio narrador-personagem nos dissesse que: “[...] era com olhos de deslumbrado que olhava então aqueles sítios, aquelas mangueiras e os meninos que via brincando por ali” (REGO, 1994, p.9).

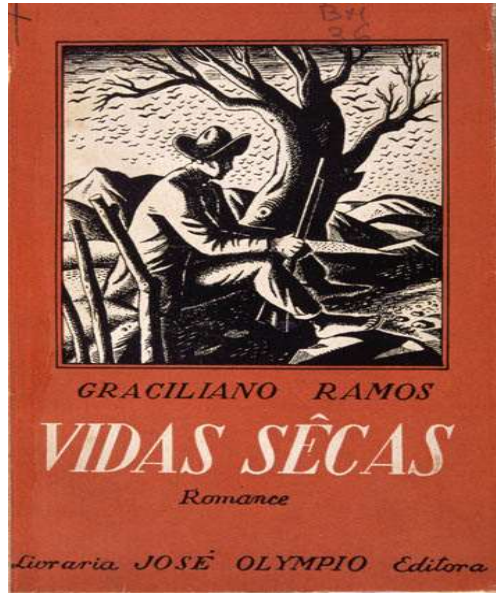
No centro da imagem, como se fosse um quadro, vemos uma árvore e um terreno baldio. Observamos dois pássaros do lado direito, oposto ao menino, abaixo está a cerca que talvez separe a propriedade do avô, garantindo-lhe a sua condição de herdeiro. Mais uma vez, a prioridade da imagem consiste em colocar o menino desamparado, como se seu olhar procurasse, angustiadamente, encontrar alguma coisa naquele espaço terrestre, quem sabe, a sua família.

Em três capas de *Menino de Engenho* (figuras 13, 15 e 16), o telúrico aparece quando reforça o cenário onde se passa a narrativa, isto é, o espaço do engenho Santa Rosa, colocando o protagonista neste ambiente fundamental à sua infância. Por outro lado, excetuando a figura 14, as demais imagens priorizam a solidão e o abandono do menino personagem.

d) Já as imagens visuais das capas selecionadas de *Vidas Secas* destacam-se por privilegiar novamente a temática da seca, mostrando os membros da família de Fabiano e Sinha Vitória.

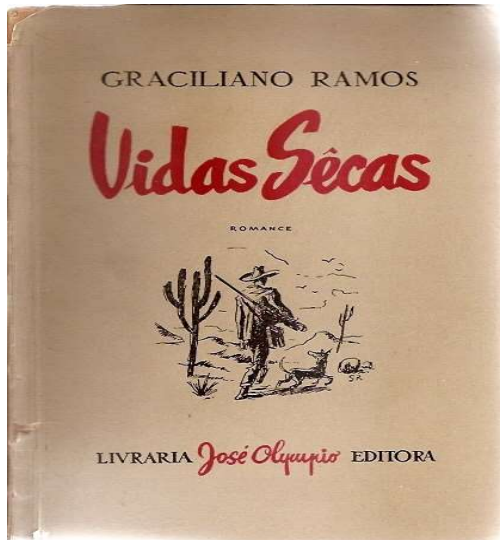
No tocante às imagens visuais da obra de Graciliano Ramos, a 1ª edição de 1938, publicada pela Livraria Editora José Olympio, já contou com capa ilustrada por Santa Rosa. Na época, o ilustrador assinava os seus trabalhos com suas iniciais SR, conforme podemos observar na pequena parte (quase minúscula), localizada no canto superior direito da figura 17, bem como no lado inferior direito na figura 18, que corresponde à 4ª edição do romance:

Figura 17 - Capa de Santa Rosa para a 1ª edição



Fonte: Ramos (1938).

Figura 18 - Capa de Santa Rosa para a 4ª edição



Fonte: Ramos (1953).

Ao observarmos as duas figuras destacadas, percebemos que as capas põem em relevo a figuração de Fabiano, que

aparece na obra como “[...] o grande centro de interesse do romance. Nele estão contidas todas as possibilidades dos outros personagens e também todas as impossibilidades” (COUTINHO, 2004, p.405).

Na imagem 17 o ilustrador colocou a imagem emoldurada e o personagem sentado no chão, preso à terra, sozinho, descalço e com sua espingarda nas mãos, quem sabe, à procura de alimento para saciar a fome da mulher e dos filhos: “[...] olhou as quipás, os mandacarus e os xiquexiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas. Ele, sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra” (RAMOS, 1981, p.19). Na imagem, o corpo de Fabiano se confunde com a vegetação. O pai de família ajuda a compor parte da vegetação árida. As aves de arribação e a árvore sem fruto contribuem para a criação do aspecto nostálgico da imagem. As plantas, os bichos e os humanos estão abandonados e sujeitos ao infortúnio. A imagem de capa criada por Santa Rosa é comovente, assim como se configuram o estilo literário de Graciliano e a introspecção de seu personagem Fabiano.

O contraste da capa vermelha com o desenho em branco e preto denota a aridez presente no romance, no plano do conteúdo e no plano de expressão. A imagem é seguida pelo nome do autor, escrito em caixa alta e na cor preta, após o título da obra, que aparece na cor branca, abaixo o gênero narrativo e na última “linha” o nome da editora.

Na imagem da figura 18, percebemos que Fabiano se encontra de costas, em movimento, acompanhado pela cachorra Baleia, que parece correr “[...] na frente, o focinho arregaçado, procurando na catinga a novilha raposa” (RAMOS, 1981, p.17). O desenho do mandacaru assimila-se ao mesmo tamanho

do desenho do homem, como se pudéssemos estabelecer, de alguma maneira, uma relação entre os dois, especialmente pelo vigor com que encaram a seca: “[...] Fabiano tinha a certeza de que não se acabaria tão cedo. Passara dias sem comer, apertando o cinturão, encolhendo o estômago. Viveria muitos anos, viveria um século” (RAMOS, 1981, p.24).

Por outro lado, o mandacaru pode simbolizar ainda as relações de poder que aparecem no romance, especialmente na figura do patrão, que consome a força de trabalho de Fabiano: “Tudo seco em redor. E o patrão era seco também, arreliado, exigente e ladrão, espinhoso como um pé de mandacaru” (RAMOS, 1981, p.24). Portanto, essa comparação entre o dominador e a planta da caatinga pode estar implícita na imagem da capa.

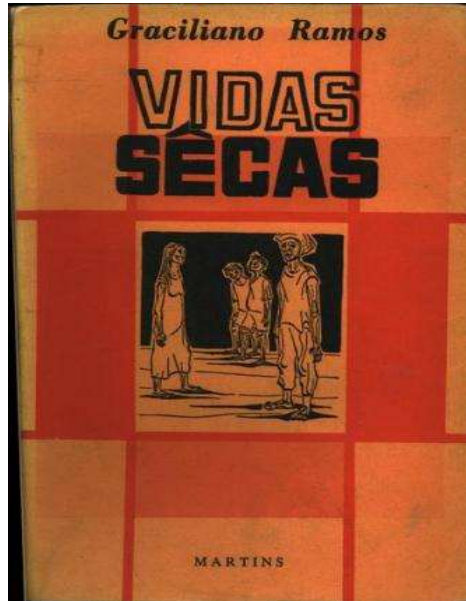
O nome do autor desponta no topo, escrito em caixa alta e na cor preta; o título do romance apresenta cor vermelha em cursivo assim como o nome da editora. Estas duas capas (figuras 17 e 18) destacam a presença efetiva do personagem e sua descrição textual para a narrativa, afinal:

Fabiano é a imagem da terra que pisa; é um ser ilhado pela incapacidade de verbalização dos próprios pensamentos. Todas as observações metalinguísticas contidas nas obras anteriores com relação à dificuldade de comunicação encontram sua mais radical estruturação no isolamento verbal de Fabiano [...] (COUTINHO, 2004, p.406).

As duas imagens de capa (figuras 17 e 18) criadas por Santa Rosa trazem a figuração do Fabiano introspectivo: o primeiro sentado e o outro caminhando, porém os dois desenhos do personagem parecem revelar a consciência do desafio perante a seca.

A Livraria Martins Editora também publicou o romance de Graciliano Ramos, com diferentes capistas e ilustrações internas de Aldemir Martins. A seguir, apresentamos as principais capas publicadas por esta editora:

Figura 19 - Capa de Clóvis Graciano



Fonte: Ramos (1963).

Figura 20 - Capa de Tide Hellmeister



Fonte: Ramos (1974).

A capa da figura 19 corresponde à 9ª edição do livro, de 1963, e apresenta as ilustrações internas de Aldemir Martins, constituídas a partir da série de imagens visuais intitulada “Baleia”. De acordo com Hallewell (1985, p. 428), o editor José de Barros Martins demonstrava grande “preocupação estética” com os livros produzidos sob o selo da sua editora, “exemplo notável dessa preocupação estética foi a contratação do pintor Aldemir Martins como capista, especialmente para os romances de Jorge Amado”. Ao ilustrar também o romance de Graciliano Ramos, Aldemir Martins revela sua leitura sensível da obra.

Observamos na figura 19, o fundo da capa em dois tons de vermelho, um mais forte e outro mais claro, que formam uma espécie de quadro para a ilustração. O pano de fundo de cor remete à vermelhidão do barro, à terra seca e sua “planície avermelhada”. Percebemos na imagem a presença de quatro indivíduos, possivelmente, pai, mãe e os dois filhos. A estagnação

sugerida pela imagem da capa, leva-nos a perceber que “os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos” (RAMOS, 1981, p.9).

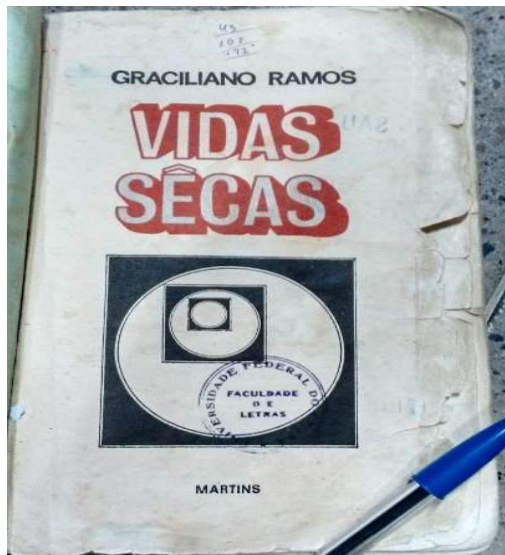
Os personagens encontram-se mal vestidos e desolados, seus corpos assemelham-se a esqueletos, alusão ao sofrimento do corpo produzido pelo calor e pela estiagem. Chama a atenção também o modo como o grupo está posicionado na imagem: o pai é a primeira figura do lado direito, a mãe localizada do lado esquerdo e mais atrás estão as duas crianças. A capa relaciona-se diretamente com a família personagem da narrativa, além disso, como os sujeitos estão separados, podemos inferir o capítulo especial dedicado a cada um deles. Trata-se, assim, da leitura do romance como conjunto “desmontável”. No entanto, a proximidade das duas crianças é expressiva, o que salienta a adjacência de seus capítulos narrativos e a associação direta entre os garotos nos episódios que lhes dizem respeito. O nome do autor encontra-se na parte superior da capa, seguido pelo título do romance, mais abaixo a ilustração e na última “linha” a designação da editora. Todos esses dados editoriais estão escritos na cor preta.

A imagem seguinte (figura 20) corresponde à 32ª edição do romance, de 1974. Nessa capa as cores predominantes são verde, preto e vermelho. O título em cor verde, com sombra preta, está seguido do nome do autor, também escrito na cor preta, elementos esses que se mantêm emoldurados num retângulo. Localizamos a seguir a imagem gráfica e o nome da editora. Contudo, chama a atenção o relevo para o círculo em formato de sol. A ilustração divide-se em quatro triângulos e podemos inferir que corresponda a cada um dos personagens da família: a mãe corresponderia ao triângulo em cor vermelha

ou alaranjada; ao pai o triângulo verde no tom mostarda; O Menino Mais Velho e O Menino Mais Novo estariam ambos representados na cor cinza, “[...] eram seis viventes, contando com o papagaio” (RAMOS, 1981, p.11). Todavia, onde estariam a cachorra Baleia e o papagaio nesta imagem? A capa pode remeter ainda à leitura da crítica que se refere à unidade narrativa e à circularidade na estrutura do romance e também à desintegração de representatividade concreta da obra.

A 81ª edição do romance (sem data disponível no exemplar, também publicada pela Livraria Martins Editora) ainda traz como capista Tide Hellmeister, e como supervisor gráfico, Rodolpho Cesaro. A capa também destaca a ideia do círculo, elemento constante na história dos personagens de *Vidas Secas*.

Figura 21 - Capa de Tide Hellmeister, sem ano



Fonte: Ramos ([1938]). Fotografia de exemplar da Biblioteca do Centro de Humanidades da UFC. (julho de 2015).

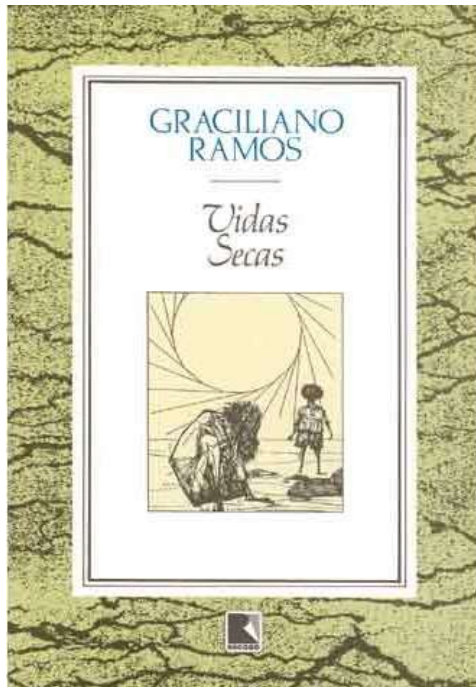
Na figura 21, notamos três retângulos e dois círculos, os quais ainda podem aludir ao quarteto de personagens em *Vidas*

Secas. O círculo remete ao sol como também à circularidade da narrativa. Além disso, o quadrado pode sugerir o espaço e o círculo corresponderia ao tempo.

Das ilustrações criadas por Aldemir Martins para a 9ª edição de *Vidas Secas*, apenas duas imagens visuais serviram posteriormente de capa para a obra: a primeira consiste no desenho de duas pessoas, a primeira representando Sinha Vitória e a segunda uma das crianças personagens. Trata-se de capa realizada para a 64ª edição do livro, de 1993, conforme podemos ver na figura 22.

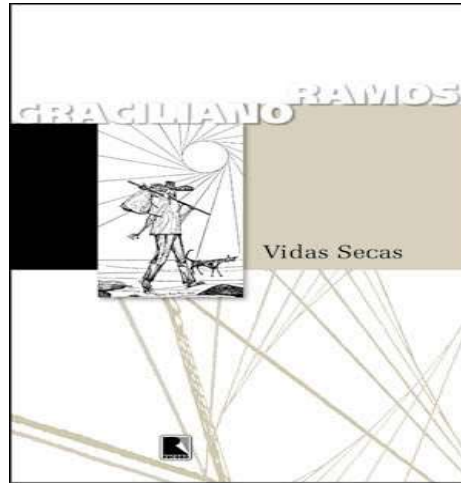
Assim também, a capa elaborada para a 128ª edição, de 2015, (figura 23) também baseou-se na ilustração de Aldemir Martins. Ambas as edições foram publicadas pela Editora Record.

Figura 22 - Capa baseada em ilustração de Aldemir Martins



Fonte: Ramos (1993).

Figura 23 - Capa baseada em ilustração de Aldemir Martins



Fonte: Ramos (2015)

A figura 22 traz como pano de fundo o chão seco, num tom esverdeado. Inseridos neste pano de fundo e emoldurados estão a ilustração de Aldemir Martins e os dados editoriais da obra como o nome do autor, o título do romance e logo abaixo o nome da editora. A figura é bastante expressiva, porque sugere a aridez do ambiente em que se passa o romance: a figura da mãe assemelha-se a uma pedra que ajuda a compor a paisagem e o sol ocupa grande parte da ilustração.

A capa traz, no alto, centralizado, o nome do escritor, seguido de uma linha divisória; embaixo, o título da obra. Segue-se uma cercadura retangular que envolve a ilustração; o sol ocupa metade do espaço e tem raios em movimento que lembram um chapéu esfarrapado, e ainda nos sugere a ideia de tontura; uma figura feminina, acorada com a cabeça entre os joelhos; uma criança de pé, (de costas ou de frente para a mulher) ambos sobre o chão de cor esverdeado. Abaixo da cercadura, o nome da editora.

A mãe está entregue ao desespero enquanto a criança, por mais que esteja ferida pelo estio, parece ainda manter a esperança, pois encontra-se de pé.

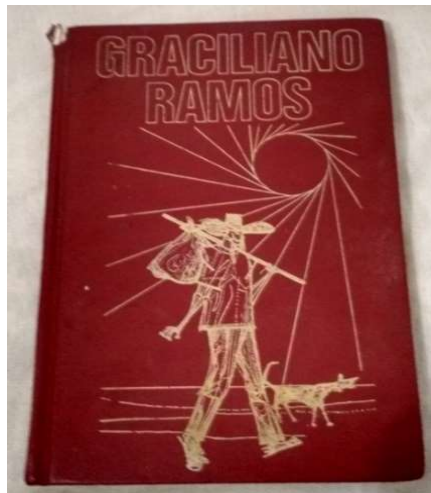
De certo modo, a imagem conversa com o romance e ainda mostra a tensão nas relações familiares dos personagens, como, por exemplo, o episódio que envolve o primogênito na busca pelo significado da palavra inferno: “Deu-se aquilo porque sinha Vitória não conversou um instante com o menino mais velho. Ele nunca tinha ouvido falar em inferno” (RAMOS, 1981, p.54).

Na figura 23, observamos a capa na cor branca e vermelho fosco. São cinco retângulos em tamanhos e cores diversificadas. No primeiro retângulo, em cor branca encontra-se o nome do escritor, quebrado em duas linhas: abaixo, à esquerda, o prenome; acima, à direita, o sobrenome; o retângulo dois é totalmente preenchido de preto; o terceiro consiste na ilustração de Martins, que apresenta o desenho do sertanejo Fabiano, acompanhado pelo sol, com as mesmas linhas tortas e pela cachorra Baleia, o que permite remeter ao “isolamento existencial a que as personagens estão sujeitas” (BUENO, 2006, p.644); o quarto apresenta tonalidade vermelha e nele está inserido o título do romance. Interessante notar que as linhas tortas do sol também aparecem no quinto retângulo, seguido pelo nome da editora. É notório como essa capa prioriza o sol, como se suas linhas tortas tentassem puxar os personagens.

Floriano Teixeira, em 1981, recriou essa mesma imagem para a capa da 48ª edição, baseando-se em desenho de Aldemir Martins e publicada pela Editora Record (figura 24).

A capa tem fundo vermelho com o nome do autor no topo, grafado em letra dourada, logo abaixo, a ilustração de Aldemir Martins em tom dourado. O nome do romance só aparece na primeira página do livro. Interessante notar que tanto o título do romance como o nome do ilustrador estão de tal forma entrelaçados e sugestivos que não estão expostos graficamente. Nesse caso, a ilustração é tão elucidativa que já não há necessidade do título da obra.

Figura 24 - Capa de Floriano Teixeira baseada em ilustração de Aldemir Martins



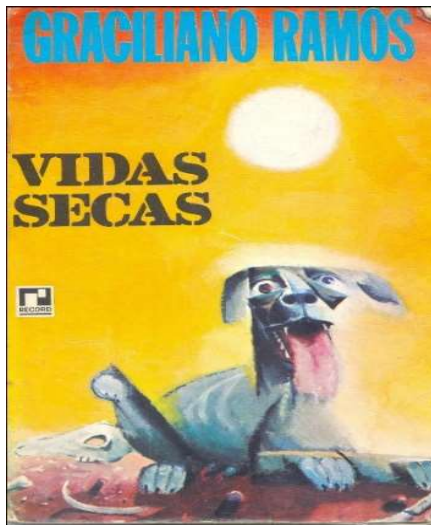
Fonte: Ramos (1981).

A capa de Floriano Teixeira (publicada pela editora Record) sinaliza o drama enfrentado por Fabiano: a cor vermelha aponta para uma leitura política do problema da seca, pois ao destacar somente o nome do autor, este figura como se de fato fosse o único porta-voz daquele discurso narrativo. A referência ao chão árido pode ser percebida no vermelho da capa e no dourado que contorna a ilustração. Além disso, esta mesma imagem repete-se em página inteira, situada no meio do capítulo “Cadeia”, desta 48ª edição do romance. Na ilustração, podemos ler um vaqueiro destemido. Fabiano caminha fechado

em seus pensamentos, ereto carrega nas costas uma trouxa e é acompanhado por Baleia. As pedras no chão se mesclam ao corpo de Fabiano, como se a terra fosse a sua extensão. O vaqueiro representa o sertanejo do Nordeste, descrito por Graciliano Ramos, como um sujeito “[...] de pouquíssimo falar. Sisudo e macambúzio, ele vive quase sempre fechado consigo mesmo, sendo difícil arrancar-lhe uma prosa (RAMOS, 2014, p.67). A capa indica que o sertanejo Fabiano é esse sujeito, que não é um falador, mas vive imerso nas suas dúvidas e dores.

A figura 25 representa outra capa bastante conhecida, também criada por Floriano Teixeira para *Vidas Secas*, igualmente publicada pela Editora Record. O referido artista ainda ilustrou a obra completa do escritor alagoano, em 1975.

Figura 25 - Capa de Floriano Teixeira baseadas em ilustração de Aldemir Martins



Fonte: Ramos ([1938]).

A figura 25 sublinha a relevância da cachorra Baleia para a narrativa de Graciliano Ramos, pois, muitas vezes, é o animal que corre atrás de alimento para a família, ajuda o vaqueiro a organizar o gado, recebe os pontapés injustos des-

carregados por Sinha Vitória e participa ativamente da vida dos dois meninos, até ofertando-lhes afeto, diferentemente dos pais. Sabemos que *Vidas Secas* teve início com o conto “Baleia”. Em carta que Graciliano escreve para a sua mulher Heloísa Ramos, datada em 7 de maio de 1937, o escritor afirma a importância da personagem Baleia:

[...] Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos. (RAMOS, 1986, p.201-202).

A nosso ver, a capa de Teixeira (figura 25) tenta resgatar a “alma” da cachorra. O sol que surge na imagem da capa parece sugar o “espírito”, a “alma” ou a energia da cachorra. Os dados editoriais da obra ajudam a compor a imagem: o nome do autor aparece primeiro em caixa alta e na cor azul; alinhado à esquerda está o título do romance grafado em negrito, seguido da logomarca da editora, todos com igual destaque.

A ilustração lembra, quase automaticamente, o episódio triste na história da personagem, mais especificamente o sofrimento do animal adoentado, em virtude das mazelas adquiridas na estiagem, por isso só resta-lhe esperar a morte. Nesse caso, podemos aproximar o depoimento de Graciliano e a imagem da capa à palavra escrita, conforme o fragmento abaixo:

A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido, o pelo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas. As chagas da boca e a inchação dos beições dificultavam-lhe a comida e a bebida. (RAMOS, 1981, p.85).

A imagem da capa consiste quase numa tradução do trecho do romance transcrito acima. Tanto na imagem quanto no fragmento, o leitor pode entender o sofrimento e a angústia do animal, o que revela o problema da estiagem para todos os tipos de “viveres”.

Na capa de Teixeira, o destaque para a personagem ocorre por meio da expressividade de suas feições em consonância com o vermelho da terra seca; os ossos do lado do animal confundem-se com o seu corpo esquelético e sedento, “[...] mas estudar o interior de uma cachorra é realmente uma dificuldade quase tão grande como sondar o espírito dum literato alagoano” (RAMOS, 1986, 201-202).

Neste sentido, a imagem da capa parece até expressionista, haja vista o jogo de cores vibrantes (laranja, amarelo e azul), bem como os olhos humanizados da cachorra. A humanização do animal inclusive é aspecto bastante discutido pela crítica:

[...] a presença da cachorra Baleia institui um parâmetro novo e quebra a hierarquia mental (digamos assim), pois permite ao narrador inventar a interioridade do animal, próxima à da criança rústica, próxima por sua vez à do adulto esmagado e sem horizonte. (CANDIDO, 2012, p.147).

Baleia aproxima-se de todos os outros personagens do romance, por isso nada mais justo que ela aparecesse nas capas de edições mais atualizadas da obra. Além disso, o nome do animal revela também um traço regionalista, que se relaciona diretamente com a estiagem, paradoxalmente um nome, geralmente, atribuído a animais aquáticos. Em entrevista concedida a Paulo de Medeiros e Albuquerque, em 1941, Graciliano tenta justificar o porquê dessa escolha para

o nome da cadela de estimação, sendo assim sugere uma sutil aproximação entre a seca e o desejo do sertanejo por água:

- [...] No Nordeste, regra geral, os cães têm nomes assim: “Baleia”, “Jacaré”, “Tubarão”. Até mesmo “Piaba”, ou até mesmo, mais estranho “Moqueca”, que é uma comida feita de peixe. Os sertanejos dizem que os batizam assim para preservá-los da hidrofobia. Pode ser também o desejo de água, seja ela do mar ou do rio. Não se sabe. (RAMOS, 2014, p.105).

O desejo de Baleia é acordar num mundo cheio de preás, por isso a capa de Floriano também destaca essa ambição do animal. Já Fabiano e sua família desejam encontrar água, que poderá garantir-lhes a prosperidade, talvez por isso o nome da cachorra poderá simbolizar este desejo implícito de todos.

Por conseguinte, a leitura das três últimas imagens (figuras 23, 24 e 25) traz para as capas o papel fundamental de Baleia. A figuração do animal de estimação está relacionada diretamente com o ambiente seco. Depreendemos assim duas leituras com essas imagens de capas: nas primeiras figuras (23 e 24) vemos uma Baleia forte e companheira do sertanejo Fabiano; na segunda figura (25) constatamos uma Baleia fragilizada, à espera da morte e sem entender direito o que acontece ao seu redor.

Em linhas gerais, constatamos nesse capítulo que ao abordar a crítica do romance, bem como algumas das capas das obras existem variações nas edições das décadas de 30, 40, 50 até edições mais atualizadas dos anos 80, 90 e de 2015. Assim, observamos a manutenção de um discurso litero-pictórico que prima pela questão telúrica e pelo aspecto regionalista dos textos.

2.3 Do telúrico à infância

Nos subitens anteriores, vimos opiniões da crítica acerca das obras estudadas e, em seguida, pontuamos como a descrição litero-pictórica das capas dos romances acabou reproduzindo parte das impressões sobre os textos literários. No entanto, procuramos mostrar através das imagens outras possibilidades de leitura. Desse modo, nossa análise das ilustrações internas das obras esbarra num outro tipo de “seca” presente nas quatro narrativas estudadas neste trabalho. Mas antes disso, precisamos considerar abordagens teóricas que fundamentam a possibilidade de estudar-se a infância nos romances.

A partir do aparecimento da Literatura Comparada, por volta de 1950, os trabalhos críticos se encaminharam para outras relações.

A investigação das redes intertextuais e o exame dos modos de absorção e de transformação permitem que se avaliem os processos de apropriação criativa, favorecendo não só o conhecimento das peculiaridades dos textos, mas também a compreensão dos procedimentos de produção literária. Entendida assim, com o embasamento teórico crítico indispensável, a literatura comparada permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético (CARVALHAL, 2003, p.19).

Essa ampliação do conhecimento estético, conduzida pela Literatura Comparada, perpassa novas relações da arte da palavra com outras áreas do conhecimento. No Brasil, na década de 90, as visadas críticas sofrem sensível mudança, em virtude de novas correntes críticas, a exemplo das relações entre os estudos culturais e literatura. Dessa maneira, foram surgindo análises que evidenciam certa preocupação em focalizar a infância e as crianças em alguns dos textos literários

corpus desta pesquisa, como, por exemplo, em *O Quinze*, em *Menino de Engenho* e em *Vidas Secas*.

Constatamos, porém, que as investigações sobre a obra de José Américo de Almeida ignoram ou não articulam os temas, minimizando a relevância da infância do protagonista Lúcio, que direciona o embate familiar em torno de *A Bagaceira*. A fortuna crítica do romance, com frequência, ressalta sobretudo o caráter documental, regionalista e o pioneirismo da obra de José Américo de Almeida, em relação a outros textos literários que viriam posteriormente à ela.

A nosso ver, a forma como Rachel de Queiroz abordou a infância representada pelas figuras das crianças de Chico Bento e Cordulina contribuiu para o vasto sucesso da obra, por outro lado, a crítica inicialmente focalizou, com vigor, o sofrimento humano, cujas raízes sociais estariam na seca.

O trabalho “Anjos perdidos na poeira do sertão: as crianças retirantes e seus destinos em *O Quinze*, de Rachel de Queiroz”, de autoria de Leila Maria da Silva (2011) aguça uma análise mais aprofundada sobre a situação da infância e esclarece que:

A doçura da infância fica dispersa, vaga, na amargura das pedras irregulares que rolam sobre os pés do pobre retirante, a áurea (sic) dos anjos perdidos enodoa-se com a poeira que o caminhar por entre as estradas traz. Crianças inocentes que vão se perdendo pelas curvas sinuosas e traiçoeiras do destino, como se assim fossem marcados a brasa o destino em suas almas, ser de tão frágil corpo que pode desmanchar-se com um simples sopro, modelando-se com a forma mais obscura que sua vivência breve pode sentir. (SILVA, 2011, p. 80).

Na perspectiva da autora, o foco sobre a infância torna-se expressivo e até poético na narrativa, atribuindo às crianças

o papel político de expressar as mazelas vividas no ambiente da seca. Assim também, o texto informa sobre as dificuldades que essas consequências podem gerar para a manutenção da família, pois o trauma da perda de um filho converte-se em fonte de angústia, impedindo que os pais pensem positivamente no futuro do restante da prole. Os episódios referentes à retirada do grupo (até chegar a Fortaleza) são bastante sintomáticos, sobretudo, no tocante à presença da infância no enredo. Para Silva (2011), se os adultos já sofrem no percurso da retirada, para os meninos o sofrimento é dobrado.

O artigo “Representações da infância na obra *O Quinze*, de Rachel de Queiroz”, das autoras Liciane Rodrigues Silva e Maria Edinete Tomás (2013) discute o conceito de infância, apontando as raízes históricas e sociológicas dessa fase da vida. As autoras analisam as dificuldades físicas que as crianças sofrem quando precisam lidar com os contratempos resultantes do fenômeno climático e do movimento do êxodo: “é perceptível que a infância marcada pela seca não é feliz, é trágica. Na obra, uma das crianças, Josias, passa tanta fome que morre por comer mandioca crua. É um fim trágico para uma criança” (SILVA; TOMÁS, 2013, p.129). Na verdade, o trecho que se reporta ao final precoce do menino Josias, figura com bastante verossimilhança e universaliza-se, porque atinge todos os personagens desfavorecidos economicamente. A interpretação de Silva e Tomás (2013) elucida, de maneira geral, o projeto estético e político, apontando os objetivos que vigoraram para os literatos dos anos 30, um deles seria a tentativa de expor, por meio da literatura, o atraso cultural e político da região Nordeste.

O ensaio “Seca e desolação: A infância em *O Quinze*”, de autoria de Fernanda Coutinho (2014), publicado na coleção

de ensaios intitulada *Um Novo Olhar sobre O Quinze de Rachel de Queiroz*, é o trabalho mais recente abordando a temática da infância e da família do referido romance. Coutinho (2014) traça um estudo sobre a criança e o flagelo da seca, mostrando como o pai e a mãe vão compreendendo, aos poucos, a desagregação familiar e a perda dos filhos:

Os pais experimentam ainda a apreensão e o susto de ver o filho Pedro desaparecido naquele mundão de Deus, sem que ninguém dele tivesse notícias e, mais que isso, a resignação ao entregar o filho mais novo para ser criado pela madrinha, Conceição. (COUTINHO, 2014, p.62).

Resta aos pais o desejo de que todos permaneçam juntos, mas como as circunstâncias não atuam a favor disso, precisam enfrentar a morte, a perda e o abandono de suas crianças.

Entre os romances que estudamos, *Menino de Engenho* foi debatido em pontos que destacam a infância, que é um elemento constitutivo do enredo e aparecerá em outras obras do autor como, por exemplo *Doidinho*, *Moleque Ricardo* e até em outros gêneros como o texto memorialista *Meus Verdes Anos*. O crítico Alfredo Bosi salienta que:

A criança do *Menino de Engenho* desdobra-se no adolescente inseguro de *Doidinho*, já em contato com o mundo da escola, e no bacharel Dr. Carlos de Mello, dividido entre a cidade e o engenho, e que, em *Bangüê*, *Moleque Ricardo* e *Usina*, será levado a tocar a realidade áspera da pobreza, da revolta e das esperanças de homens que não descendem de meninos de engenho (BOSI, 1994, p.399).

A narrativa prolonga-se pelo aparecimento do menino Carlinhos em outros romances de José Lins do Rego, numa sequência, que, como vimos, desponta com a ideia do ciclo.

O trabalho de Antônio Cezar Nascimento Brito (2008) indica a existência de um narrador que se autoquestiona

em *Menino de Engenho*, sobretudo, ao explorar o movimento dialético de aproximação e distanciamento entre o narrador Carlos e o menino Carlinhos.

A dissertação de Ana Paula Freitas de Sousa (2009) investiga por outro ângulo a relação entre infância, heróis e os contos de fadas que aparecem nos romances *Menino de Engenho*, *Meus Verdes Anos* e na coletânea de contos infantis *Histórias da Velha Totônia*. O trabalho se mostra interessante porque identifica os heróis presentes nessas narrativas de José Lins do Rego, associando-as aos nossos dias. Além disso, a análise examina também as afinidades da criança com os contadores de história. De tal modo, desloca-se da questão exclusiva do narrador.

No tocante à abordagem da família, Bueno (2006), um pouco mais comedido, e Sússekind (1985), mais direta e objetiva, discorrem a respeito do modelo de família patriarcal retratado no romance.

A título de conclusão, as discussões traçadas a respeito da obra informam diferentes esferas de pesquisa que salientam, principalmente, a estrutura do texto. Contudo, investigações mais atuais focalizam a presença da criança, destacando a infância e a família representadas na obra.

A respeito de *Vidas Secas*, a cronologia nos permite verificar grande interesse pelo assunto infância e família.

O trabalho “*Infância e Vidas Secas: o sofrimento da criança*”, das autoras Janice Aparecida de Souza Salvador e Rita Felix Fortes (2005) focaliza as crianças para conduzir a uma nova leitura nos dois romances de Graciliano Ramos. A análise mostra como a violência é abordada na obra memoria-

lista e na obra ficcional do escritor alagoano, sobretudo, quando discute a vitimização da criança.

O texto “Infância e desejo nas vidas secas”, de autoria de Fernanda Coutinho (2008a) também consiste em outro trabalho relevante neste sentido. O estudo realça as personagens crianças no livro de Graciliano Ramos. Segundo a autora:

Os dois meninos são flagrados pelo leitor em brincadeiras simples com toscos bois de barro, objetos que sua imaginação tem o dom de redimensionar até ao limite do infinito. Contudo, a dimensão lúdica para essas crianças, por onde se infiltra o verdadeiro vetor do desejo, ultrapassa a convivência com os seres de faz-de-conta. Nelas a força da vontade patenteia-se na ânsia de penetrar o desconhecido. (COUTINHO, 2008a).

Coutinho preocupa-se em demonstrar ao leitor como Graciliano Ramos revela a compreensão da criança sobre o mundo desconhecido, acentuando a participação na narrativa dos personagens filhos de Fabiano. Ao utilizar a perspectiva do Menino Mais Novo e do Menino Mais Velho, a ensaísta indica a forma como o autor alagoano utilizou-se da “fenomenologia do olhar infantil” e da “indagação”, próprias da criança, como formas de perceber o mundo ao seu redor.

Outro trabalho da referida autora intitulado “Família e sentimento: paisagens da infância em *Vidas Secas*” (COUTINHO, 2008b) serve de Posfácio à edição comemorativa dos 70 anos do romance, sendo assim, parece ser bastante significativo para a delimitação da temática da família.

O estudo dissertativo de Gustavo Capobianco Volaco (2010), “Viver ou Secar? A tensão em *Vidas Secas*”, exhibe no tópico “o que quero ser quando crescer”, o modo como efetiva-se a infância para O Menino Mais Velho e para O Menino Mais Novo. De acordo com Volaco (2010), essas crianças sublinham a

busca incessante por uma linguagem. Segundo sua etimologia, a palavra infância remete para uma incapacidade de fala ou uma carência de expressão verbal adequada por parte dos pequenos. Logo, as personagens crianças acabam limitadas na sua condição infantil. Em outras palavras, o autor defende que o fato de não poder perguntar, muito menos obter resposta consiste num ato ou efeito de atribuir à criança a incapacidade de fala. Do mesmo modo ocorre com o filho caçula de Fabiano, que procura imitar as ações do pai vaqueiro demonstra a forma como a criança aprende por assimilação ao comportamento do adulto, ressaltando assim, sua limitação diante do mundo.

A tese “Graciliano Ramos e a experiência da infância”, de Érica de Lima Melo Garcia (2010) discute a perspectiva sob a qual a criança é vista nos textos do escritor alagoano. O trabalho ressalta em sua obra as relações entre infância, escrita e experiência. Para isso, mostra que esse projeto foi arquitetado para além do romance *Infância*, pois que a questão aparece, sob diferentes formas, em outros livros do escritor, como, por exemplo, em *Vidas Secas* e até em *Angústia*.

O artigo “Graciliano Ramos, a infância e o inferno”, de Luiz Gonzaga Marchezan (2011) examina, sob o viés da memória, a forma como se configuram as duas passagens infância e inferno, igualmente nomeadas, nos romances *Infância* e *Vidas Secas*.

Elisabete Gerlânia Caron Sandrini (2011) oferece-nos uma leitura sociológica da família migrante em *Vidas Secas*, a qual vive em busca de uma identidade necessária para sua sobrevivência. Utilizando-se do conceito de diáspora, fundamentado nos estudos de Stuart Hall, Sandrini problematiza o deslocamento sub-humano vivido pela família de Fabiano, atualiza

a dimensão do êxodo rural provocado pela seca, na medida em que consegue suavizar o ato da retirada para cada membro da família.

No ensaio “Lembranças pregadas a martelo: breves considerações sobre o medo em *Infância* de Graciliano Ramos”, Fernanda Coutinho (2012a) considera o escritor alagoano um dos expoentes na abordagem da temática da infância. No seu livro *Imagens da infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry*, Coutinho (2012b) dedica um espaço especial à investigação dos filhos de Fabiano e à análise da família em *Vidas Secas*. A respeito da atitude questionadora do Menino Mais Velho, Coutinho (2012b, p.138) observa que a criança “busca no *logos* uma forma de resolução para o desafio da compreensão do mundo”. A autora problematiza sobre como a tentativa de indagação organizada pela criança personagem demonstra a curiosidade infantil, o desejo de analisar e apreender a descobrir as coisas do mundo. Desse modo, Coutinho não visualiza na atitude do garoto uma limitação, mas sim a busca incessante pela palavra.

A tese de Gustavo Silveira Ribeiro (2012) intitulada “O drama ético na obra de Graciliano Ramos: leituras a partir de Jacques Derrida” traz à baila ideias sobre a herança, o acolhimento e a memória em *A terra dos meninos pelados*, *Vidas Secas*, *Infância* e *Memória do Cárcere*. A pesquisa aproxima a leitura das narrativas à questão da alteridade evocada no pensamento de Derrida. Além disso, revela que a ideia do outro, tanto para Graciliano quanto para o filósofo francês, quase sempre correlaciona-se à linguagem, à política e à possibilidade de conhecimento.

Maria Helena Souza Patto (2012) discute, em “O mundo coberto de penas Família e utopia em *Vidas Secas*”, a perspectiva filosófica da dominação que acontece no romance. Destaca a consciência do pai Fabiano a respeito da ausência de educação dos filhos e a forma como a família tem um significado contraditório para ele. Neste sentido, essa análise crítica aproxima-se daquela realizada por Coutinho (2012b), ao sugerir o artificialismo da nomeação de família para o grupo de Fabiano: “a denominação de família para este grupo soa algo forçado, pois, na verdade, a carência verbal que os identifica aprisiona-os, como se fossem autistas, no isolamento da incomunicabilidade” (COUTINHO, 2012b, p.131). Esse ponto de vista torna-se esclarecedor e chama nossa atenção para o modo como os personagens encontram-se fechados em si mesmos.

Outro autor que apresenta uma análise filosófica acerca da família e das crianças no romance é Altamir Botoso (2013), especialmente, no artigo intitulado “Opressores e oprimidos: uma leitura do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos”. Esse trabalho exhibe cada um dos membros da família de Fabiano como sujeitos oprimidos. No tocante às crianças, Botoso diz:

Como se percebe, as crianças vivem quase isoladas do mundo dos adultos, não conhecem a alegria própria da infância, pois muito cedo enfrentam as misérias e os problemas de uma realidade dura e implacável, que nunca muda, e seu destino será idêntico ao dos pais, evidenciando um ciclo que sempre irá se repetir (BOTOSO, 2013, p.58-59).

Botoso considera os garotos como vítimas e defende a tese de que os personagens de alguma maneira são esquecidos socialmente. A análise traz uma percepção bem estruturalista sobre a forma de opressão vivenciada por cada membro da família, inclusive, o animal de estimação.

Diante disso, constatamos que atualmente existe interesse maior, sobretudo, da crítica acadêmica, pelo estudo da parêntese infância e família nos textos de Graciliano Ramos, principalmente em *Vidas Secas*. Podemos intuir que a atenção desses trabalhos para essa temática ocorre devido à mudança de perspectiva dos estudos literários.

CAPÍTULO 3

A IMAGEM VISUAL COMO FORMA DE REESCRITA DO LITERÁRIO

Leyla Perrone-Moisés (2005, p.49) define o texto como: “[...] o lugar onde o sujeito se produz com risco, onde o sujeito é posto em processo e, com ele, toda a sociedade, sua lógica, sua moral, sua economia”. As obras aqui estudadas admitem esse mesmo entendimento, pois apontam para lugares percebidos por um sujeito que se encontra incomodado, por isso subtende uma crítica ao social. Sendo assim, ao mesmo tempo que consistem em “textos de prazer”, as narrativas literárias de 30 também notabilizam-se como “textos de fruição”, e, aqui parafraseamos a perspectiva barthesiana:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2002, p.20-21, grifo do autor).

Os textos que formam o chamado Romance de 30 do Nordeste localizam-se nessa baliza, porquanto se relacionam diretamente com o social e com aspectos histórico-culturais da região. São textos capazes de tirar o leitor de sua zona de conforto, inquietam-no, provocam-no e o fazem refletir acerca do labor com a linguagem e da presença marcante de um narrador-personagem (que rememora a infância) e da personagem criança e sua relação com a família. Portanto, o leitor é lançado na “teia da aranha” textual, sobretudo “[...] através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia” (BARTHES, 2002, p.74-75). Neste sentido, texto e leitor se complementam, tal qual a aranha que produz a própria estrutura para

sobreviver. Em suma, “o texto é ‘onde a coisa vira’ onde ocorre um deslocamento (de linguagem, de sentido)” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.52).

Dentre essas transferências de linguagem e de sentido oportunizadas pelo texto, encontramos a noção de imagem, fundamental para o entendimento da literatura e para a vida cotidiana. Em seu exaustivo trabalho, Jacques Aumont (2002, p.81) salienta que a função da “imagem é hoje indissociável, ou quase, da noção de arte, ao ponto de confundirem as duas [...]”. Arte e imagem trabalham com expressões que necessitam de uma interpretação e decifração.

Segundo Lúcia Santaella e Winfried Nöth (2008), a imagem apresenta dois domínios particulares: o primeiro corresponde à representação visual, que engloba “desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e imagens cinematográficas, televisivas, holo, infográficas. Imagens, neste sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p.15). O segundo domínio abarca o imaterial, ou seja, neste, “as imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p.15). Com base no exposto, podemos entender as imagens sob dois aspectos, conforme objetos materiais (tais como ilustração e imagem cinematográfica) e de objetos imateriais (expressões, ideias, representações mentais). Diante disso, signo e representação conduzem para o entendimento acerca da imagem. Logo, a relação da imagem com o literário atinge o significado de conteúdo tematizado, de símbolo e metáfora e representação baseada na experiência de leitura. No âmbito da retórica, por

exemplo, a imagem pode ser compreendida como um mecanismo para a argumentação.

Inicialmente, o conceito de imagem pode ser compreendido no ambiente da teoria literária como forma de representação, tal qual o enfoque concebido por Platão, em *A República*: “por imagens entendo, em primeiro lugar, sombras, em seguida reflexos na água em todas as superfícies de textura densa, lisa e reluzente, e tudo desse gênero, se é que me entendes” (510a, PLATÃO, 2012, p.285). De tal modo, seria próximo da alegoria, isto é, uma representação mental acerca de alguma coisa.

A contribuição dos estudos de Walter Benjamin (2004) para compreendermos a imagem como alegoria é igualmente relevante, pois esse filósofo considerou que “uma tal obra de arte serve de dois objetivos ao mesmo tempo, a expressão de um conceito e a expressão de uma ideia” (BENJAMIN, 2004, p.175). Neste sentido, Benjamin entende que existe uma relação convencional entre a imagem significante e o seu significado. Por outro lado, a alegoria pode ser compreendida como “a representação em que há distância entre o significante e o significado, entre o que está dito e o que se quis dizer” (MERQUIOR, 1969, p.106). Nessas condições, a imagem alegórica adquire especificidades do discurso artístico, capazes de encontrar maneiras novas e surpreendentes de dizer mais acerca do objeto analisado.

A imagem alegórica por fim corresponde a uma ideia que apresenta matéria e forma: “a ideia é, portanto, um modelo mental das coisas e tem, em comum com estas, a forma. Assim, uma relação de iconicidade entre as coisas e as ideias que as representam é postulada” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p.26). Em síntese, a imagem liga uma coisa à sua ideia, por meio de signos icônicos ou simbólicos.

Ao ser compreendida por filósofos e teólogos como alegoria, a imagem associou-se às ideias e as ideias por sua vez foram entendidas como imagens. Até na história da semântica, os significados de palavras puderam ser interpretados como imagens mentais. Nessa direção, vigorou a tese de que “palavras em todos os casos evocam imagens mentais” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p.28). Já as imagens materiais remetem a imagens mentais, por exemplo, a leitura da ilustração (considerada imagem material) pode reportar-se a uma imagem mental.

No caso do *corpus* desta pesquisa, o elo comum aponta para a imagem da criança personagem ou do narrador quando se reporta à infância e em relação à família. Neste sentido, para desenvolvermos tal linha de pensamento levamos em conta que existe também uma compreensão semiótica acerca da imagem da ilustração, pois a imagem mental por sua vez torna-se um canal do signo o qual representa estes objetos de referência externo, que têm por base o texto literário: “A literatura lê imagens e/ou as fabrica com palavras. A pintura retrata processos de leitura. O leitor, ao ler um texto ou um quadro, cria novas imagens” (WALTY; FONSECA; CURY, 2001, p.62).

Consideramos, portanto, que a noção de imagem integra uma abordagem interdisciplinar porque faz parte dos estudos das mais variadas áreas do conhecimento, tais como: filosofia, teologia, psicologia, sociologia, semiótica, crítica literária, história da arte, bem como os estudos de tradução e de cinema, além de fazer parte da publicidade, comunicação e artes visuais.

Peter Burke (2004) comunica que mesmo a História também pode basear-se nos estudos da imagem como fontes, indícios e partes de uma cultura.¹ Para tanto, em *Testemunha*

¹ Por exemplo, a icônica tapeçaria de Bayeux (século XI), cujo bordado representa a batalha

Ocular: história e imagem, Burke (2004) apresenta-nos uma série de possibilidades para lermos imagens visuais enquanto objeto histórico-cultural relevante, como, por exemplo, para a vida religiosa:

O uso de imagens, em diferentes períodos, como objetos de devoção ou meios de persuasão, de transmitir informação ou de oferecer prazer, permite-lhes testemunhar antigas formas de religião, de conhecimento, crença, deleite, etc. Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais na vida religiosa e política de culturas passadas (BURKE, 2004, p.17).

Dessa maneira, as diferentes manifestações da imagem revelam pontos fundamentais para compreendermos uma cultura antiga e também percebermos a evolução histórica das sociedades, por isso, além de representar, a imagem também ajuda a testemunhar um determinado acontecimento, a fim de que possamos discuti-lo no futuro.

Laplantine e Trindade (2003) concebem as imagens como “construções baseadas nas informações obtidas pelas experiências visuais anteriores. Nós produzimos imagens porque as informações envolvidas em nosso pensamento são sempre de natureza perceptiva” (LAPLANTINE e TRINDADE, 2003, p.10) e o ato da leitura também consiste numa atividade humana de caráter perceptivo e cognitivo. Logo, as “imagens não são coisas concretas mas são criadas como parte do ato de pensar. Assim a imagem que temos de um objeto não é o próprio objeto, mas uma faceta do que nós sabemos sobre esse objeto externo” (LAPLANTINE e TRINDADE, 2003, p.10).

da conquista da Inglaterra pelos normandos, com 70 metros de comprimento por meio metro de largura. A história baseia-se nele para relatos sobre esse período, pois é o único manuscrito que existe.

Ao longo do tempo a definição de imagem perpassou diversas teorias sociais e filosóficas sobre representação, visualidade, signo, símbolos e imaginário. Diante disso, pelos mais variados segmentos, o estudo da imagem foi constituindo-se numa estrutura importante para a consolidação da linguagem humana nas sociedades.

Martine Joly (1994) compreende muitas tendências que atravessam o entendimento da imagem como suporte da linguagem humana, inicialmente, integrando uma memória ao redor do senso comum, que prima pela semelhança: “Deus criou o homem à sua imagem. [...] Do mito da caverna à Bíblia, aprendemos que somos nós próprios imagens, seres que se assemelham ao Belo, ao Bem e ao Sagrado” (JOLY, 1994, p.16). Nesse caso, ao nos relacionar física e espiritualmente à imagem de Deus, acabamos nos assemelhando a ele por referência. Em outras palavras, o conceito de imagem já estaria presente no imaginário que rege a origem humana porque traz implícita uma referência.

Ademais, Joly (1994) informa que, desde a infância, lidamos com imagens visuais por meio dos livros ilustrados, que geram “momentos de repouso e sonho” (JOLY, 1994, p.17) para a criança. Sendo assim, culturalmente fomos aprendendo a associar o termo imagem a noções bastante complexas, opostas e que atravessam muitas esferas do conhecimento humano: da sabedoria ao entretenimento, da religião à ciência, da ilustração ao cinema. Afinal, antes mesmo da fixação da escrita já existiam sociedades que se baseavam na linguagem por meio de imagens:

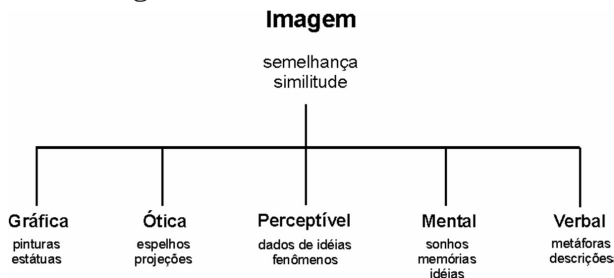
Por todo o lado através do mundo, o homem deixou vestígios das suas faculdades imaginativas sob a forma de desenhos feitos na rocha e que vão desde os tempos

mais remotos do paleolítico até a época moderna. Estes desenhos destinavam-se a comunicar mensagens e muitos deles constituíram aquilo a que chamamos “os pré-anunciadores da escrita”, utilizando processos de descrição-representação que apenas retinham um desenvolvimento esquemático de representações de coisas reais (JOLY, 1994, p.18).

Dessa maneira, concebemos a relevância da imagem desde *in illo tempore*², pois ela sempre esteve presente e procurou expressar a subjetividade humana. No domínio da arte, a imagem correlaciona-se à representação visual, por isso a pintura, as iluminuras, os desenhos, as ilustrações, os filmes, os vídeos e as fotografias podem ser tomados como expressões artísticas fundamentadas na visualidade.

Mitchell (1987) procurou classificar a complexidade de sentidos do vocábulo “imagem”, elaborando uma estrutura chamada de “família de imagens”, cujo critério fundamenta-se em vários discursos, que abarcam a crítica literária, a história da arte, a teologia, a história, a filosofia e a ótica. Sendo assim, a proposta de Mitchell pode ser sistematizada. A seguir, reproduzimos o gráfico que ele construiu para melhor compreendermos sua proposta:

Figura 26 – Gráfico de Mitchell



Fonte: Mitchell (1987).

² Expressão utilizada por Mircea Eliade em *O mito do eterno retorno*.

Podemos notar que cada segmento representa um tipo de imagem a qual se baseia num dado discurso do conhecimento. Pelo exposto notamos que as pinturas, gravuras, ilustrações, arquiteturas e esculturas situam-se na imagem gráfica que pertence ao historiador da arte; a imagem ótica liga-se à física. A imagem mental interessa à psicologia e à epistemologia; a imagem perceptível situa-se numa região fronteiriça, por isso faz parte dos estudos da medicina, em que neurologistas, psicólogos, historiadores da arte, estudantes de física acabam cooperando com os trabalhos de filósofos e críticos literários. E, por fim, a imagem verbal cabe ao crítico literário.

O gráfico de Mitchell leva-nos a inferir que não há uma concepção de imagem mais adequada do que a outra. Logo, a relação entre texto e imagem é sobretudo dialética, além disso reflete as relações que criamos entre os símbolos e o mundo, os signos e seus significados. Mitchell esclarece ainda que não há artes “puramente” visuais ou verbais, porquanto todos os meios são mistos e todas as representações heterogêneas porque se afetam mutuamente.

Nesse caso, “é preciso assumir que toda imagem é contaminada pelo verbal, e mesmo as imagens criadas dentro de uma concepção de absoluta pureza do meio visual são ‘contaminadas’ pela teoria que as sustenta, como é o caso da arte abstrata [...]” (NUNES, 2015, p.30). A ilustração literária deste modo consiste num bom exemplo dessa relação de contaminação e hibridação com as artes visuais e a literatura, pois atinge os dois signos de maneira distinta. Os mundos do texto e os mundos da imagem coexistem de maneira contaminada e híbrida.

A imagem, portanto, pode consistir numa espécie de reescrita de outro signo, no caso específico do texto verbal, por isso ela necessita de uma leitura específica para gerar uma compreensão acerca dos elementos da obra literária:

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculturas, fotografadas, edificadas ou encenadas – atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável (MANGUEL, 2001, p.27).

Ler imagens consiste numa atividade intelectual apoiada nas particularidades do novo objeto artístico, afinal “as imagens frequentemente despertam emoções bem como veiculam mensagens no estrito sentido do termo” (BURKE, 2004, p.52). Dessa maneira, as imagens reconfiguram informações sobre um dado objeto artístico, aliás o leitor, que também é um espectador, pode buscá-las e interpretá-las com diferentes necessidades e expectativas. Logo, podemos identificar – tanto para quem cria quanto para quem visualiza imagens – elementos que se relacionam com a faculdade da imaginação humana.

Em virtude disso, pensamos que a imagem constitui-se um texto próprio, capaz de também dividir-se em “texto de prazer” ou em “texto fruição”. Durante a contemplação da imagem, o espectador consegue se fragmentar, refletindo as potencialidades da linguagem daquele objeto artístico: “se a imagem é feita para ser olhada, para satisfazer (parcialmente) a pulsão escópica, deve proporcionar um prazer de tipo particular” (AUMONT, 2002, p.127). Logo, qual seria o prazer particular que o leitor/espectador sentiria ao examinar uma imagem visual como a ilustração?

No tocante à conexão específica entre a imagem e o verbal, a teoria narratológica compreende a imagem como suporte à narrativa:

A postulação modal do conceito de *narrativa* não pode alhear-se de dois factos: em primeiro lugar, o facto de a *narrativa* poder concretizar-se em suportes expressivos diversos, do verbal ao icónico, passando por modalidades mistas verbo-icónicas (banda desenhada, cinema, narrativa literária, etc.). Em segundo lugar, a *narrativa* não se efectiva apenas no plano estético próprio dos *textos narrativos literários*; ao contrário, por exemplo, do que ocorre com a *lírica*, a *narrativa* desencadeia-se com frequência e encontra-se em diversas situações funcionais e contextos comunicacionais (narrativa de imprensa, historiografia, relatórios, anedotas etc.) (REIS; LOPES, 2011, p. 271, grifo do autor).

Neste sentido, desenvolvemos uma atenção especial para refletir quais as estratégias e técnicas que transcriam o verbal em narrativa visual.

Em síntese, entendemos que a leitura dessa imagem específica pode gerar um texto de prazer e um texto de fruição a quem os visualiza. Para melhor compreensão dessa ideia, apoiamo-nos em Barthes (1984), defensor desse pensamento, especialmente quando se refere à relação do espectador com a imagem fotográfica. Então, por isso mesmo, a noção de imagem suscita leituras e interpretações, uma vez que essas questões correspondem a formas de reescrita do texto e de seus elementos narrativos, como a personagem.

3.1 A ilustração

“A reunião ou o encontro de um texto e de uma imagem é imprevisível” (MAGRITTE, 2001 *apud* MEURER, 2010, p.3) é a postura teórica do pintor Magritte acerca da ilustração, a

qual prefere caracterizar como “reunião” e “encontro”, estabelecendo assim um posicionamento intrigante sobre o trabalho do ilustrador e a finalidade prática da ilustração.

Segundo Nunes (2015, p.50), o primeiro texto que trata da ilustração literária é *Of the decorative illustration of books old and new*, de Walter Crane, de 1896. O livro contém ilustrações de exemplos históricos da Idade Média ao século XIX, e considera a ilustração e o design da página, muito além dos objetivos historiográficos. Para ele, seria a ilustração uma parte artística do objeto livro. Também consiste numa atividade correlacionada à escrita e à tipografia e junto com a decoração de livros faz parte de um processo evolutivo baseado na figuração e na abstração.

Então, a ilustração associada ao texto do romance indica o convívio sógnico entre imagem visual e palavra escrita. Esse relacionamento é bastante complexo, inclusive do ponto de vista estético e criativo, pois “está intimamente relacionado com a evolução das artes gráficas e o florescimento dos gêneros literários” (PEREIRA, 2009, p. 379). Nos séculos passados, por exemplo, o trabalho do ilustrador poderia ser semelhante ao trabalho do artesão, uma vez que este artista produzia uma relação profunda e espiritual com o trabalho que criava. De tal modo, o ilustrador estava livre de exigências mercadológicas, ou seja, trabalhava livremente suas ideias na imagem, tendo como parâmetro as características peculiares da linguagem do texto verbal. Na perspectiva de Crane, o livro ilustrado admitia a possibilidade de “determinados resultados estéticos” (NUNES, 2015, p.52), porque constituía-se na morada do pensamento e da visão, concomitantemente. Se pensarmos no papel da tecnologia hoje, podemos compreender que estes resultados estéticos ainda são motivos de observação, sobretudo porque

trazem o labor e as técnicas daquele artista que reescreve a obra literária através de um outro e novo código. Assim, a imagem pode muito bem mostrar aquilo que o texto fala, enquanto o texto pode narrar aquilo que a imagem desvenda. Contudo, o texto é sempre anterior à imagem.

Luís Hellmeister de Camargo (1998) consiste em outro estudioso que se interessa pela relação entre texto e imagem. Camargo baseia-se no modelo das funções da linguagem, criado por Jakobson, para defender que a ilustração literária obedece a onze funções específicas dentro do livro, a saber: representar, descrever, narrar, simbolizar, expressar, mostrar a estética, a ludicidade, a conotação, a metalinguagem, a função fática e a pontuação. Comumente, nas quatro primeiras funções, a imagem orienta-se para o seu referente; na função expressiva ela liga-se ao seu emissor; na função estética ela assume uma poeticidade; nas funções lúdica e conativa, a imagem liga-se ao destinatário; na função metalinguística seu referente é o código visual, sua produção e recepção, citação de imagens, dentre outros; na função fática, a imagem guia-se para o canal, como na recorrência de vazios no papel em branco no poema concreto; na função de pontuação, a imagem é orientada para o texto no qual está inserida, indicando começo, meio e fim (CAMARGO, 1998). Camargo entende assim que a ilustração compartilha espaço com o texto verbal, fato este que anuncia certa “coerência intersemiótica”, baseada na própria ideia de “coerência textual”. Consideramos que nenhuma das funções defendidas por Camargo pode aparecer de forma isolada no livro. Talvez por isso o estudioso lançou mão de “categorias de convergência” para compreender a ilustração, isto é, o “desvio” e a “contradição” que a imagem visual suscita, embora estas

esferas não expliquem por completo a complexidade entre texto e imagem. Quem sabe, são os elementos literários da ficção que podem de fato ser a melhor maneira para a compreensão acerca do verbal e do visual, pois as imagens visuais podem traduzir o texto, mas sobretudo colaborar com ele estabelecendo, portanto, um interminável diálogo.

Além disso, acreditamos que a ilustração pode servir como espécie de paratexto ao romance, afinal o “paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETTE, 2009, p.9). A edição que apresenta imagens paratextuais, criadas por outros artistas, traz sua própria dialética, diferente daquela outra edição do mesmo livro que não apresenta ilustrações. A imagem visual pode aparecer preliminarmente na capa da obra ou internamente, ou sendo atrativa, ou estabelecendo certo tipo de identificação para aquela edição.

De tal modo, as ilustrações podem irromper na obra com uma função de prefácio artístico. Neste sentido, elas se caracterizam como “espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou antecede” (GENETTE, 2009, p.145). Nessa direção, a obra adquire outro significado no mercado editorial e na recepção do leitor, porque pode trazer uma mensagem preliminar a partir da leitura de outra (terceira) pessoa. Do mesmo modo que ninguém é obrigado a ler prefácios de romances (que também atuam como paratextos); também não é obrigado a ler as ilustrações que antecedem o texto ou aquelas que despontam internamente no objeto livro. Todavia, devemos entender que a conversa entre esses dois signos

artísticos ressignifica a obra para o leitor e até para a crítica, que terá mais um aparato para discutir e analisar o texto.

Ademais, a ilustração literária pode surgir antes ou após a morte do autor o que também se torna pertinente para compreendermos sua relevância e atribuição de sentidos. Todos esses eventos “determinam a duração da vida dos elementos de paratexto” (GENETTE, 2009, p.13), ou seja, quando a ilustração passa pelos olhos do autor ela adquire grande importância, por exemplo, podemos citar a quase “coparticipação” dos artistas Santa Rosa e Caribé nos romances de Jorge Amado e entre Poty e Guimarães Rosa. Essa constatação certamente permite um diálogo eficaz entre texto e imagem na obra desses escritores. Quando a ilustração brota sem o conhecimento do autor, isto é, após o seu falecimento, a imagem ganha outra conotação, mas não menos expressiva, como, por exemplo, podemos citar as ilustrações de Aldemir Martins para *Vidas Secas*, produzidas 10 anos após a morte do escritor alagoano. Certos leitores podem até mesmo desconhecer ilustrações literárias produzidas por diferentes ilustradores para aquela obra, seja porque não têm acesso à edição ilustrada, seja porque durante a leitura não se interessam pela imagem visual, muito menos pela produção artística do ilustrador.

Em *Para ler o livro ilustrado*, Sophie Van der Linden (2011) define quatro códigos intrínsecos para a relação entre texto e imagem, que destinam o trabalho do ilustrador, são eles: o linguístico, o literário, o icônico e o plástico, mas os seus vínculos podem variar de acordo com a fundamentação de um componente ou de outro. Desta maneira, a leitura do livro ilustrado exige a apreensão do escrito e daquilo que se revela ou é reescrito por meio das imagens elaboradas pelo artista

ilustrador. Dessa maneira, a ilustração pode ser compreendida como crescimento e forma de reescrita do texto literário.

Clio Meurer (2010) informa que até o século XIX, “os textos privilegiavam relações miméticas entre texto e imagem, sendo que, na grande maioria dos casos, as figuras acompanhavam a escrita literária à maneira de uma paráfrase gráfica” (MEURER, 2010, p.2), ou seja, as gravuras acabavam reforçando o enredo da narrativa. Meurer ainda comunicamos que pintores como René Magritte e Joan Miró mostravam pontos de vista diferentes sobre o uso da ilustração. O primeiro considerava a imagem visual pouco relevante; o segundo atribuía-lhe bastante complexidade.

O escritor francês Gustave Flaubert, por exemplo, era um dos escritores que se posicionavam contra a ideia de ilustrações acompanhando suas obras. Segundo Alberto Manguel, Flaubert

“[...] achava que imagens pictóricas reduzem o universal ao singular” porque a “descrição literária mais bela é devorada pelo mais reles desenho”, portanto, no entendimento do autor francês, ao ser definido pelo traçado do lápis, o personagem ilustrado “perde seu caráter geral”. (MANGUEL, 2001, p.20).

Em outras palavras, aos olhos do leitor como ganham figuração corpo e rosto fazem com que a imaginação acerca das características físicas do personagem se reduzam um pouco.

Todavia, constatamos que para as obras do Romance de 30 do Nordeste brasileiro, o aparecimento de ilustrações significava efeito estético e um embelezamento ainda maior ao objeto livro, basta nos lembrarmos do impacto ocasionado pelas capas dos romances, como vimos no capítulo 1.

Acreditamos que a imagem visual correlacionada à palavra escrita é capaz de redefinir a importância dos elementos

narrativos, como a personagem para a obra de arte, afinal o desenho, ilustrado por outro artista, cria novas possibilidades de compreensão para o romance. Margaret Doody (2009), no ensaio “Dar um Rosto ao Personagem”, traça comentários pertinentes sobre a maneira como a figura de ficção pode ganhar fisionomia humana aos olhos dos leitores, principalmente, quando a personagem é recriada em outra linguagem artística, desse modo, alonga-se a percepção leitora e a imagem visual reescreve o texto escrito:

Um dos principais significados do vocábulo inglês *character* (personagem) é o de “figura” ou “signo”. De fato, os personagens dos romances são, desde o início (pelo menos para nós leitores, mas também para os escritores, embora nem sempre em nível consciente), figuras ou signos de determinadas qualidades ou abstrações: vícios, virtudes, opiniões políticas, posições sociais, questões de sexo e comportamentos mais ou menos adequados a ele. A iconografia de um personagem pode ser entendida como representação de alguém a ser admirado e desejado, ou desprezado e ridicularizado – mas, de qualquer forma, responde a uma curiosidade que o texto escrito não consegue satisfazer por inteiro (DOODY, 2009, p.563).

Com base nessas informações, o repertório de imagens da personagem, que pode ser traçado conforme o desenho de ilustrações, consiste na materialidade de um retrato para seu leitor. Neste sentido, a ilustração pode ser compreendida como uma reescrita ou ressignificação da obra, como podemos constatar na imagem a seguir:

Figura 27 - Ilustração interna de Portinari para *Menino de Engenho*



Fonte: REGO (1959). Fotografia do exemplar que pertence à Biblioteca de Acervos Especiais da Universidade de Fortaleza - Unifor (agosto de 2015).

A figura 27 remete para o rosto do protagonista de *Menino de Engenho* de José Lins do Rego. O fato de o desenho anteceder o texto verbal, de início, cria a feição de Carlinhos para que o leitor alcance a dramaticidade da história. O rosto da personagem criança é bastante significativo, pois caracteriza-se por meio do olhar perdido, da feição séria e dos cabelos sobre a testa, elementos que fazem o leitor refletir acerca dessa fisionomia que ajuda a reconstruir a história do menino. Que retrato triste para iniciar a história de uma infância! Portanto, a ilustração narra, mostra e reescreve a subjetividade do personagem, constituindo-se numa forma de leitura que se dá por meio de desdobramentos mútuos. Nesse caso podemos falar de um diálogo particular entre texto e imagem. “Na sua relação com a narrativa, a ilustração pode antecipar, recapitular,

resumir a história, fazendo com que o leitor acompanhe estes movimentos com relação ao fluxo da leitura” (NUNES, 2015, p.60).

Ademais, precisamos considerar que o desenho de uma personagem consiste numa “imagem denotada” forte e expressiva, por isso codificada. Segundo Barthes:

[...] A natureza codificada do desenho aparece em três níveis: inicialmente, reproduzir um objeto ou uma cena através do desenho, obriga a um conjunto de transposições *regulamentadas*; não existe uma natureza da cópia pictórica, e os códigos de transposição são históricos (sobretudo no que tange à perspectiva); em seguida, a operação de desenhar (a codificação) obriga imediatamente a uma certa divisão entre o significante e o insignificante: o desenho não reproduz *tudo*, frequentemente reproduz muito pouca coisa, sem, porém, deixar de ser uma mensagem forte [...] (BARTHES, 1990, p.35, grifos do autor).

A imagem visual tal qual a palavra possui temporalidade, ritmo, disposição, sequência e organização. Dessa maneira, transforma-se em imagem narrativa porque a cena ou episódio podem relacionar-se diretamente com o personagem ou com o enredo da obra. Logo, “a imagem é capaz de narrar uma história tanto quanto as palavras” (PEREIRA, 2009, p. 387). Daí reside a possibilidade de uma simples ilustração reescrever a história, com base em sua liberdade e capacidade de conceder relevo e narratividade ao novo signo. De acordo com Van der Linden (2011):

As associações – texto e imagem – são ligadas, no mínimo, por uma continuidade plástica ou semântica. Elas podem apresentar uma coerência interna (composição plástica, unidade narrativa) que as torna independentes das imagens que as cercam. As representações de espaço, tempo, personagens ou o significado que as separam são mais distantes do que nas sequências, com o texto, por exemplo, vinculado prioritariamente ao discurso (LINDEN, 2011, p.45).

Esse movimento criativo torna-se mais pertinente ainda quando o próprio autor executa também o trabalho de ilustrador do seu texto, como faz, por exemplo, a escritora brasileira Marina Colasanti com os seus livros infantis. Entretanto, assim como a importância de diferentes capistas para os livros de um mesmo autor, a existência de um ilustrador exclusivo para a obra revela o papel decisivo desse novo intérprete, que acaba reescrevendo o livro e o personagem por meio de imagens. É o que acontece com as ilustrações dos romances estudados neste texto. Trata-se de um grupo variado de artistas, os quais propõem, por meio de imagens, olhares peculiares sobre o texto.

Obviamente, existem ilustradores que cultuam a palavra, servindo-se dela para a inspiração da imagem; enquanto outros trabalham a imagem com mais leveza sem tantas conexões explícitas com a palavra. Portanto, no contato texto literário e imagem visual há momentos em que o primeiro objeto artístico não apenas torna-se mais discreto, mas também há outros momentos em que a imagem se mostra categórica. No entanto, havemos de considerar que a ilustração mostra o aspecto gráfico e visual da escrita, porquanto

[...] ela faz atentar para a materialidade do suporte, para características físicas do livro como a qualidade e a espessura do papel, o tamanho da edição, a programação gráfica do texto. Por outro lado, em um certo sentido a ilustração só existe em relação ao texto: retirada do seu contexto, ou seja, do livro como objeto material, seu sentido é completamente outro, e as imagens podem assumir sentidos completamente diversos ou mesmo tornar-se completamente incompreensíveis (NUNES, 2015, p. 37).

Dessa maneira, a ilustração literária pode ser melhor explorada conjuntamente com a leitura do texto verbal, pois assim ela é capaz de ressignificar o sentido do primeiro objeto artístico. As imagens nascem da relação estabelecida entre o

texto e a compreensão do ilustrador, portanto elas têm significados diferentes no texto de ficção, criando uma dimensão específica para a ideia do livro ilustrado. Além disso, enriquecem os sentidos do texto, tornando a leitura mais interativa e prazerosa: “O texto verbal tem suas lacunas e o mesmo acontece com o visual. Palavras e imagens podem preencher as lacunas umas das outras, total ou parcialmente” (NIKOLAJEVNA; SCOTT, 2011, p. 15). Sendo assim, por meio desses espaços a cooperação entre texto e imagem se faz possível.

No trabalho de Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011) localizamos vasto debate acerca do livro ilustrado, haja vista sua variedade e as inúmeras relações entre palavra e imagem. As autoras estabelecem o conceito de “íconotexto”, isto é, a fusão orgânica entre o que é escrito e o que é desenhado. De uma maneira geral, o íconotexto seria uma entidade indissociável entre palavra e imagem, afinal estas duas juntas elaboram e transmitem uma mensagem (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). De tal modo, o íconotexto pode ser lido pelo leitor/espectador de forma literal e metaforicamente, pois as imagens também ilustram ideias. Além disso, as autoras consideram que a relação entre texto e imagem ocorre por meio de algumas categorias, tais como: “congruência”, “elaboração”, “especificação”, “amplificação”, “extensão”, “complementação”, “alternância”, “desvio” e “contraponto” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.21) que são a nosso ver responsáveis pela expressividade do novo objeto artístico. O contraponto parece ser a categoria que melhor reescreve o literário, na medida em que se baseia no endereçamento da imagem, no ponto de vista do criador, na caracterização, no universo metaficcional, no tempo e no espaço da ilustração. Contudo, as relações espaçotemporais são as únicas

em que as palavras e imagens não apresentam compatibilidade. Em outras palavras, a imagem comunica mostrando, enquanto o texto comunica contando. Todavia, devemos considerar que a temporalidade da imagem pode ser criada através das imagens estáticas, bem como por meio da passagem de uma ilustração para a outra: “nos estudos sobre livros ilustrados, encontramos vários exemplos de como o movimento pode ser retratado por meios puramente visuais” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 195). O que garante a possibilidade de a imagem também poder narrar uma história sucedida num dado tempo e espaço.

O livro ilustrado possui caráter peculiar porque combina dois segmentos da comunicação: o visual e o verbal. Nikolajeva e Scott (2011, p.13) inclusive salientam as tentativas de se estabelecer tipologias do livro ilustrado: o “livro ilustrado” diferencia-se do “livro com ilustração”. Nesse último, o texto existe de modo independente; enquanto naquele, o texto e a imagem são do mesmo modo relevantes. Em *Era uma vez uma capa*, Alan Powers (2008) fala acerca do renascimento do livro ilustrado, a partir do surgimento do “conceito de *livre d’artiste*”, que apareceu “na França no final do século XIX. Ele se distinguia do livro ilustrado luxuoso pela primazia dada à ilustração em relação ao texto, e pelo conseqüente caráter vanguardista da obra” (POWERS, 2008, p.48). Nas ilustrações que nos servem de análise neste trabalho, texto e imagem articulam-se para ampliar os sentidos do literário, ressignificando personagens e narrativa.

Entretanto, mais do que atentarmos para as nomenclaturas acerca dos livros que apresentam imagens visuais, devemos levar em conta o convívio interartístico da palavra com a imagem, pois ambos precisam de atenção e cuidado com o

conhecimento de seus códigos específicos. Então, a semiótica ajuda-nos a perceber que os “livros ilustrados comunicam por meio de dois conjuntos distintos de signos, o icônico e o convencional” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.14). O primeiro manifesta-se conforme o momento em que o signo pode ser compreendido como “uma representação direta de seu significado”, caso das figuras e ilustrações presentes no tecido literário. As palavras do texto são exemplos de signo convencional que “não mantém relação direta com o objeto significado” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.14).

As figuras que acompanham os livros ilustrados correspondem a “signos icônicos complexos”, portanto, assim como as palavras, as imagens visuais apresentam narratividade, merecendo, como tal, uma leitura apurada, pois acabam convertendo-se numa outra linguagem da obra. Neste sentido, “[...] o ilustrador, como intérprete, não se posiciona apenas entre dois sistemas de signos de naturezas diferentes – verbal e visual – mas entre um texto poético e a criação de um elemento visual radicalmente novo” (MEURER, 2010, p.2). É certo que os signos convencionais, isto é, as palavras do livro também apresentam sua complexidade. Logo, a função das figuras seria descrever, representar; já a função das palavras seria narrar. Por outro lado, os signos icônicos não oferecem um manual sobre como devemos realizar sua leitura. Então, qual o procedimento adequado para apreender a interação entre imagens e palavras?

O processo de “ler” um livro ilustrado também pode ser representado por um círculo hermenêutico. Começamos pelo signo ou verbal ou visual, um gera expectativas e novas expectativas. O leitor se volta do verbal para o visual e vice-versa, em uma concatenação sempre expansiva do entendimento. Cada nova releitura, tanto de palavras

como de imagens, cria pré-requisitos melhores para uma interpretação adequada do todo (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.14).

As imagens visuais presentes nos textos literários também precisam ser problematizadas, pois ajudam a revelar uma faceta da história ou do personagem. Van der Linden (2011) diz que, por meio do aspecto formal, o texto pode convergir para imagem por ele mesmo, conforme uma representação icônica ou devido às características plásticas formais. Em outras palavras, o texto pode estar integrado à imagem, e, ainda, pode ser produzido com as mesmas técnicas e ferramentas, como por exemplo, o livro ilustrado contemporâneo.

Assim, ao discorrer sobre a mensagem publicitária, mais especificamente quando a imagem permanece estática, Barthes esclarece que “a imagem já não *ilustra* a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem” (BARTHES, 1990, p.20, grifo do autor). No entanto, no livro ilustrado não há esta ligação explícita. Logo, as ilustrações não são meramente decorativas, sua relevância no livro infantil, por exemplo, é determinante para a compreensão da criança, pois esse leitor penetra bem mais no significado do texto, com base na sua percepção da imagem visual, o que revela distintos tipos de relações. Do mesmo modo, as ilustrações inseridas num romance não cumprem somente o papel de embelezar o texto, mas também acrescentam muito à nossa experiência de leitura, porquanto a imagem gráfica ainda pode trazer pontos reveladores sobre o personagem ou sobre o enredo (como vimos na ilustração de Portinari, figura 53), bem como acrescentar ou esconder facetas do literário.

Vale lembrar ainda que texto e imagens podem muito bem se contradizer, mas mesmo nesses casos não devem ser separados completamente. Em virtude disso, ao explorarmos ilustrações gráficas que aparecem em determinado romance, podemos penetrar em assuntos implícitos ao texto, como infância e família, porque “o livro ilustrado gera então novas maneiras de ler, decerto mais próximas da leitura interativa e multimídia. O leitor opera constantes vaivéns entre as diferentes mensagens, faz escolhas, estabelece aproximações, antecipa, busca, constrói, ele próprio, o sentido” (LINDEN, 2011, p.101). Diante disso, ao deparar-se com a ilustração no texto do romance, o leitor amplia o significado da obra, simultaneamente, refletindo acerca da mensagem aberta que existe na imagem.

De acordo com Biondo, Costa e Brito (2008, p.4):

A ilustração, que é uma forma de apresentação do pensamento humano, sempre esteve presente, segundo a história, nos textos escritos, e evoluiu consubstancialmente até nossos dias de maneira vertiginosa, como forma de dar sentido, de esclarecer, de completar as informações, de exemplificar ou demonstrar as ideias contidas no texto.

Dessa maneira, quase sempre, o texto pode manter correspondência com a imagem gráfica, ou vice-versa, dado que ambos revelam hiatos deixados intencionalmente pela abertura semântica. Curiosamente, “o texto do livro ilustrado é, por natureza, elíptico e incompleto” (LINDEN, 2011, p. 48). As palavras e imagens atestam suas respectivas lacunas, nesse caso, ambas relacionam-se de forma complementar. De outro modo, se as lacunas forem semelhantes nas palavras e nas imagens, a relação ocorre de maneira simétrica. Portanto, as ilustrações e a história narrativa devem ser apreciadas juntas, embora corram o risco de gerar uma “mútua redundância”

(NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.31). Diante disso, a ilustração serviria como uma espécie de paráfrase do literário, até porque poderá existir outra edição da obra sem ilustração, o que confirmaria o caráter inferior da imagem em relação ao texto. No entanto, é preciso considerarmos os segredos através das imagens, pois dessa maneira o leitor atua como espectador e participa da história, atribuindo novos sentidos ao texto, enquanto obra compósita.

Barthes acredita que o processo redundante entre imagem visual e palavra escrita acontece porque “a mensagem linguística está presente em todas as imagens [...] somos ainda, e mais do que nunca, uma civilização da escrita, porque a escrita e a palavra são termos carregados de estrutura informacional” (BARTHES, 1990, p.32). Portanto, imagem visual e palavra escrita comunicam, de maneira diferente, os pontos relevantes da arte. “Será que a imagem é simplesmente uma duplicata de certas informações que um texto contém e, portanto, um fenômeno de redundância, ou será que o texto acrescenta novas informações à imagem?” (BARTHES apud SANTAELLA; NÖTH, 2008, p.54).

Na verdade, acreditamos que a imagem visual amplia o sentido do texto e, se eventualmente, ela apresenta alguma redundância admitimos que isso se refere “à congruência do discurso, o que não impede, por exemplo, que a imagem forneça detalhes sobre os cenários ou desenvolva um discurso estético específico” (LINDEN, 2011, p.120). Em síntese, as imagens multiplicam mais do que repetem o escrito. Sendo assim, elas podem gerar ainda outros tipos de relações como a ambiguidade e autonomia da ilustração, o que acaba sendo até certo ponto bem positivo, afinal permite ao leitor reler a obra conforme a

leitura do ilustrador. No entanto, essas questões devem ser relativizadas, por exemplo, a autonomia da imagem visual está intrinsecamente relacionada com o texto verbal. Portanto, a ilustração é apenas moderadamente autônoma:

A ilustração literária é um produto da leitura, e tem portanto uma relação mais ou menos dependente do texto. Isso dá à ilustração um caráter eminentemente híbrido: ela é sempre uma imagem em relação com um texto, ocupando o mesmo suporte material, que é o livro ilustrado (NUNES, 2015, p. 57).

A ilustração não é totalmente independente do código que lhe deu origem. De tal modo acontece com a ambiguidade, afinal toda obra artística possui abertura semântica e ambiguidades, existe sim uma conversa entre texto e imagem que permite a ressignificação do segundo código.

Com o transcorrer do tempo, a presença da figura no texto trouxe propriedades interessantes à obra literária, afinal

A associação da figura junto ao texto para expressar uma ideia ou um pensamento é antiga; tem sua história e sempre suscitou conjecturas, embora permaneça o impasse: a imagem visual seria um auxílio para a palavra escrita necessitando do texto para se fazer entendida, ou então, atingiria seu objetivo por seus próprios recursos, com seus próprios meios (LIMA, 1985, p.107).

Entendemos que a imagem visual associada à palavra escrita permite ao leitor criar as mais variadas formas de percepção da personagem e da história em si, o próprio “vocábulo ‘ilustrar’ sugere um conceito e predispõe à ideia de que a figura tem definida sua função, ou seja, a de complementar a linguagem escrita” (LIMA, 1985, p.107). Trata-se de uma ligação complexa, pois as imagens ilustradas podem ser autônomas ou depender da palavra escrita para produzir sig-

nificados. Dessa forma, podem existir relações de redundância, de informação e de complementaridade entre imagem e texto.

Ademais, imagem e palavra escrita também podem se contradizer, basta que lembremos do célebre “*Ceci n’ est pas une pipe*” (“isto não é um cachimbo”), de René Magritte. A frase ao lado de um cachimbo serviu para uma análise semiótica bem elaborada por Michel Foucault, que põe em xeque o caráter divergente entre texto e imagem, diz o referido filósofo: “Texto em imagem. 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” (FOUCAULT, 2004, p.8). Foucault chama a atenção para o caráter paradoxal da relação entre texto e imagem, afinal um elemento pode complementar o outro, porém ambos dizem muito mais ao sujeito que olha o texto e lê a imagem.

Podemos considerar assim que a comunicação entre a palavra escrita e a imagem visual pode ser, ora ocasional, ora “ambas poderão se tornar dependentes e indispensáveis uma à outra” (LIMA, 1985, p.107). Dessa maneira, ao observar as imagens gráficas e o enredo do romance, o leitor da obra de arte consegue criar as devidas conjecturas sobre o entrosamento entre estas duas esferas, porque compreende os vazios e pode (re)inventar sentidos possíveis para a obra. Além disso, alcança também as diferenças entre as realizações estéticas, cujas linguagens divergem entre si, mas que possibilitam efeitos singulares na recepção, interpretação e compreensão do literário.

O uso da ilustração no romance pode ser explicado pela faculdade que ela tem para oportunizar abordagens simbólicas, que são mais evidentes nelas do que na

palavra. A palavra se presta mais à demonstração, enquanto a imagem permite abundância de sentido, que consegue revelar infinidade de conotações simbólicas, tanto da experiência do indivíduo quanto da coletividade, independentemente do autor (BIONDO; COSTA; BRITO, 2008, p.6).

Com base na ilustração de uma determinada personagem, o receptor do texto consegue perceber a simbologia que configura aquele elemento narrativo. A visualidade “[...] permite a imagem, que, por sua vez, recebe do mundo visual as características de sua figuração” (NEIVA JR., 1994, p.14), porquanto a imagem aparece no texto para sugerir, recuperar acontecimentos ou mesmo ampliar significados da leitura. Para os gregos “imagem” traduzia a ideia das coisas (*eidos*), logo, cada sujeito aponta significados particulares para aquilo que vê. Em virtude disso, a percepção visual subordina-se ao modo como o receptor contempla a imagem, seja ela a ilustração, a pintura ou a imagem cinematográfica.

De acordo com Biondo, Costa e Brito (2008) foi Louis Marin quem construiu um esquema teórico condutor para a leitura da imagem, o qual “depende da instrução, da injunção e da persuasão do leitor/intérprete, no seu modo de contemplar e olhar” (BIONDO; COSTA; BRITO, 2008, p.7). Portanto, a forma de ver e analisar a imagem da personagem com sua ilustração ou imagem filmica constitui fator determinante para estabelecer sua compreensão dentro do tecido literário e fora dele. Assim também, podemos entender o processo ilustrativo como uma reescrita da obra literária.

Na relação atual, a imagem já não vem esclarecer ou “realizar” a palavra; é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem; mas, como essa operação é feita a título acessório, o novo conjunto informativo parece fundamentado sobretudo numa mensagem objetiva

(denotada), da qual a palavra não é mais do que uma espécie de vibração secundária, quase inconsequente; ontem, a imagem ilustrava o texto tornava-o mais claro; hoje, o texto torna a imagem mais pesada, impõe-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação; no passado, havia redução do texto à imagem; no presente, há uma amplificação recíproca [...] (BARTHES, 1990, p.20).

Essa “amplificação recíproca” entre imagem e palavra traduz uma procura incessante pelos novos sentidos da obra, afinal texto e imagem correlacionam-se a partir de linguagens opostas, mas que sensibilizam e atingem perfis diversos de leitores. Diante disso, a reescrita da obra feita através da ilustração sugere mudança de linguagem, mas remete a um mesmo fio condutor. Em suma, a análise da ilustração, numa obra de arte, abarca os mais diversos ingredientes narrativos.

Nunes (2015) estuda os diferentes elementos literários que podem ser privilegiados pelas ilustrações, tais como: ilustração e relação com o enredo; ilustração e figuração das personagens; ilustração e analogia com o ponto de vista narrativo, e, por fim, ilustração e operações semânticas de ordem metonímica e metafórica. Sendo assim, o estudo que aborda a ilustração engloba muitas conexões que vão além do uso do signo linguístico, permitindo nova significação da personagem, tanto no tecido literário quanto fora dele, de maneira visual e verbal. Contudo, vale reiterar que nos interessam nesta discussão a ilustração e a figuração da personagem, bem como a ilustração como fio narrativo, por ventura intercaladas à infância e à família.

A relação próxima e interdisciplinar da semiótica com a literatura permite-nos o compartilhamento de imagens artísticas da personagem, o que garante sua figuração em outro signo e conseqüente ressignificação.

A ilustração estimula a imaginação, funcionando como uma espécie de prólogo visual ao texto, gerando uma multidão de impressões vagas e cativantes, ou seja, criando expectativas em relação a ele. Essas impressões não são transitórias, podendo durar para toda a vida [...] (CAMARGO, 1998, p. 24).

A narratividade da imagem que origina a ilustração pode ter sido conduzida com base na interpretação que o ilustrador faz acerca do narrador falando sobre a infância ou da atuação dos personagens da criança, do pai e da mãe na história. Nesse caso, como verificaremos brevemente, as imagens visuais reescrevem algumas das facetas da infância e da família no enredo das obras literárias.

Contudo, para compreendermos isso, é necessário apresentarmos as particularidades de cada ilustrador das obras que compõem o *corpus*.

3.2 Ilustrador: um novo intérprete da obra literária

Consideramos que as linguagens artísticas, como as ilustrações, de certa maneira, baseiam-se em formas de reescrita das narrativas literárias. Além disso, na ilustração de livros, imagem e texto estão sempre presentes, o que difere de traduções intersemióticas, como a tradução interlingual de uma obra literária ou sua transposição filmica.

Nessas condições, a ilustração como forma de reescrita traz o universo pessoal e a presença marcante dos artistas que se colocam como novos intérpretes da obra literária, como lembra Elizabeth Ramos: “o processo de tradução resulta de um trabalho de reescrita, a partir de outro lugar de fala (RAMOS, 2013, p.117). Esse outro lugar de fala liga as percepções do artista plástico (ou ilustrador) ao texto-fonte do ficcionista.

Segundo Sônia Gutierrez, que traça uma abordagem semiótica acerca da obra de Poty, “o processo de interpretação do ilustrador é programado para dar conta de traduzir o texto verbal em outro código. É essa ‘tradução’ que dará origem, necessariamente, a outros significados, próprios desse outro código” (GUTIERREZ, 2010, p.30), por isso podemos perceber a autonomia e até a ambiguidade da imagem.

Em sua tese *Traduzindo com imagens: a imagem como reescritura, a ilustração como tradução*, Nilve Maria Pereira (2008) estuda a ilustração a partir de uma tradução intersemiótica. A ilustração aparece “essencialmente na condição de tradução”, com base em “[...] fundamentos que a estabelecem como tal e as principais maneiras por meio das quais podem traduzir o texto” (PEREIRA, 2008, p. ii). Analisar, discutir e comparar romance e ilustração torna-se um exercício intelectual prazeroso, ainda mais quando se baseia na infância e nas relações familiares presentes nessas diferentes linguagens artísticas.

Devemos ir além da ideia da ilustração como tradução do verbal, pois a imagem visual oferece sua própria dialética e comunicação, por isso acreditamos ser mais interessante falarmos em ressignificação do literário.

Ao criar uma ressignificação para a obra literária, com um episódio-chave de determinado romance, o ilustrador se coloca como novo intérprete, criando rostos, expressões e subjetividades para a personagem e para a história por meio da imagem. Essas questões fazem com que o novo signo se constitua como ressignificação dos romances. Por outro lado, as conjunções e disjunções ao texto-fonte tornam-se eixos fun-

damentais para compreendermos a figuração da personagem na imagem visual.

Para tanto, realizar uma abordagem completa do movimento interartístico consiste numa tarefa quase infinita, mas que aqui serve de motivo para uma nova reflexão acerca das primeiras narrativas do Romance de 30 do Nordeste brasileiro e das ilustrações que elas trazem. Como muitos leitores, especialmente os dos tempos atuais, sentem-se atraídos por outras linguagens derivadas da obra literária, precisamos (re)visitar essas novas linguagens e apreender o conhecimento renovado que elas trazem, especialmente por que mostram o trabalho de criação do artista que as idealiza. Ademais, as outras formas de linguagem para além do literário podem determinar uma visita ou revisita às obras ficcionais, ampliando o número de seus leitores e aprimorando a qualidade da leitura. A ilustração implica um processo de leitura e de visualidade, cabendo ao leitor se comportar como espectador da obra física e material.

Dessa forma, o cotejamento entre texto e imagens busca encontrar elementos que relacionam infância e família nas linguagens oriundas do tecido literário, ao mesmo tempo em que revela aspectos indispensáveis da leitura da obra feita por outro artista.

O ilustrador, como intérprete ou tradutor do tecido literário, acaba recriando a obra. Por outro lado, o texto não é totalmente descrito em sua totalidade no meio visual, ou seja, o ilustrador o faz parcialmente, a partir de “recortes”, seleções e escolhas, conforme aquilo que acredita ser coerente ou passível de descrição visual (PEREIRA, 2008, p. 13).

A escolha do ilustrador pode ser vista como o primeiro movimento para se produzir a ilustração porque informa aquilo que o artista considerou mais ou menos importante no texto:

[...] envolve processos de eliminação de certos conteúdos em detrimento de outros, o que resulta, por outro lado, em determinadas atribuições de ênfase que são decisivas para a compreensão do processo artístico conduzido pelo artista visual na sua relação com o texto (NUNES, 2015, p.59-60).

Sendo assim, o novo intérprete da obra traz sua leitura acerca da subjetividade da personagem, a partir da criação de um rosto ou de um corpo humano. Daí a figuração daquele elemento narrativo se estabelecer em outra linguagem artística. “O ilustrador pode ilustrar a ação, apresentar as personagens, sugerir cenários, afastar-se ou aproximar-se do real, do fantástico, do caricatural, do simbólico” (PEREIRA, 2008, p. 88). Neste sentido, este intérprete da obra pode ser visto como o novo narrador da imagem, “[...] na ilustração, o narrador é o ilustrador, o que pressupõe, independentemente do narrador textual, uma terceira pessoa apresentando a história visualmente” (PEREIRA, 2008, p. 117). Nesta direção, também devemos atentar para as associações empíricas entre os textos literários e as imagens visuais deles derivadas, afinal

Estudar uma ilustração é, necessariamente, trabalhar em um interstício entre figuração e narração, em um campo “contaminado” pelas impurezas do discursivo, do narrativo, do extravisual. É a este campo misto, a este campo classicamente circunscrito pelo termo “arte aplicada”, que daremos o nome de intersemiótico. Há uma espécie de porosidade, de “tradução” de um campo a outro – dos recursos da escrita para os recursos da imagem – que possibilita uma forma moderna de trabalhar com conceitos também traduzidos, contrabandeados da teoria da linguagem para a imagem ou da história da arte para a literatura (RUFINONI, 2006, p. 29-30).

Cada artista que ilustrou as obras aqui estudadas produziu numa determinada época, possuía uma estética e técnica próprias, bem como um dado roteiro de trabalho. Além disso, na obra de um mesmo artista podemos encontrar diferentes maneiras de ilustrar, na medida em que percebemos alterações de temática, estilo, ponto de vista, composição, escolha dos episódios e elementos narrativos a serem ilustrados, dentre outros fatores peculiares de cada obra. Esses fatores certamente interferem no resultado final do livro que chega àquele público que contempla as primeiras edições ilustradas dos romances. O que depõe a favor até da influência da ilustração na recepção das obras.

A seguir apresentaremos as peculiaridades da produção dos artistas Poty Lazzarotto, Candido Portinari e Aldemir Martins como ilustradores literários.

3.2.1 *Poty*

A obra do curitibano Napoleon Potyguara Lazzarotto (1924-1998) (mais conhecido como Poty) possui relação direta com sua vida, especialmente a infância vivida no bairro Capanema. Ao longo de sua trajetória artística Poty desenvolve grande interesse pelas histórias em quadrinhos, disponíveis no Brasil na década de 30. Além disso, o seu envolvimento com o cinema foi fundamental para ajudá-lo a construir a concepção de narrativa visual que impera nos seus desenhos.

A história em quadrinhos constitui-se no seu primeiro interesse pela relação texto e imagem, afinal esse artista sente-se influenciado pelas ilustrações de livros e revistas e mais ainda pelos desenhos das histórias em quadrinhos. Com apenas 14 anos de idade, publicou sua primeira história nesse gênero,

denominada *Haroldo, o homem relâmpago*, no *Diário da Tarde*. Nunes (2015, p.77) salienta que “Poty já dominava a linguagem visual-verbal dos quadrinhos, empregando vários dos seus recursos para criar uma sequência narrativa.”

Em 1942, o artista plástico foi estudar desenho no Rio de Janeiro e impressionou-se com os desenhos artísticos que encontrou na cidade. Podemos dizer que a partir daí Poty iniciou o seu entendimento da noção de imagem como suporte da narrativa.

A produção do artista curitibano como ilustrador literário é muito vasta. Existe um número significativo de imagens peritextuais, isto é, capas de romances ilustrados por Poty. Segundo Carla Fernanda Fontana (2010) somam-se aproximadamente 71 títulos. Comumente, Poty selecionava partes do enredo para as capas dos romances que ilustra. Nunes denomina tal procedimento de uma espécie de “sub-trama”, pois, dessa maneira, o ilustrador é capaz de desenhar “determinados momentos do enredo [...] A relativa divergência em relação à trama principal do romance é significativa, precisamente, por apontar não para a trama principal, mas para a sub-trama de ordem metafórica” (NUNES, 2015, p.91). Neste sentido, a obra de Poty sugere outras leituras possíveis para o literário, ressignificando a relação texto e imagem mais do que em uma perspectiva complementar. O próprio artista informa isso: “Uma ilustração – a minha, pelo menos – não pretende completar coisa alguma. É a minha ideia de como é aquilo. Honestamente, procuro *traduzir um clima ou como entendi o livro*” (A Propósito de Poty, o ilustrador, 1988 *apud* NUNES, 2015, p.69, grifo nosso). Assim sendo, a ilustração traduz aquilo que o novo intérprete da obra literária compreendeu do texto. Logo,

a ilustração como reescrita do literário aponta também para uma atividade de recepção e interpretação do texto.

Dessa forma, a 12ª edição de *O Quinze*, “Comemorativa do Jubileu de Esmeralda do Romance”, datada de 1970, apresenta quatro desenhos relevantes que remetem para o drama vivido pela família de Chico Bento na narrativa da escritora cearense. As ilustrações criadas pelo ilustrador Poty encontram-se no frontispício artístico, que corresponde a episódios-chaves do texto verbal, conseqüentemente transpostos para o papel e que dão ênfase à importância da presença dos bichos miúdos no romance.

Parece que a ilustração ajuda a enfatizar um registro ficcional secundário do enredo, apresentando aspectos sensíveis dos personagens capturados pela leitura do ilustrador.

As doze ilustrações internas de Poty para a 15ª edição Comemorativa do Jubileu de Ouro do romance de José Américo de Almeida, datada de 1978, apresentam imagens gráficas que recuperam situações do enredo de *A Bagaceira*, bem como denotam características particulares dos protagonistas, o que evidencia o relevante conflito de família que acontece entre os personagens do pai e do filho. Para esta discussão, selecionamos apenas três ilustrações de Poty, da 43ª edição publicada pela Livraria Editora José Olympio. Esse exemplar reproduz as mesmas imagens visuais da 15ª edição de *A Bagaceira*.

Compreendemos que Poty mantém participação relevante na obra de José Américo de Almeida, sobretudo porque ressignifica o texto do autor paraibano. Na verdade, todo ilustrador

[...] ajuda o escritor a contar uma história, através do seu meio particular de comunicação – a imagem gráfica. A ilustração assume o papel de elemento paratextual,

nascido da narrativa e a ela coextensivo. Partindo do texto verbal, a ilustração cria, em união com a obra literária, um novo complexo significante que amplia e figura – ou transfigura – os sentidos do texto (NUNES, 2015, p.4).

Diante disso, é possível defendermos que a imagem visual, enquanto paratexto, mantém um diálogo interartístico com a obra literária. Neste caso, a narratividade da obra de Poty é uma característica predominante nos seus desenhos, pois

[...] estabelece variadas formas de relação e diálogo com o texto, privilegiando elementos os mais diversos e buscando assim não apenas traduzir o texto em termos visuais, mas proporcionar uma interpretação e um diálogo com relação ao texto literário, respeitando a especificidade de cada obra (NUNES, 2015, p.70).

O artista curitibano costumava utilizar elementos verbais em suas ilustrações, tais como legendas, frases reproduzidas dos romances que ilustrava, criando para a imagem uma relação explícita com o texto verbal. Logo, esses elementos “[...] concorrem para a criação de uma cena, e é precisamente através destes procedimentos de encenação que a obra de arte visual adquire uma dimensão narrativa, aproximando-se, desta forma, do registro ficcional” (NUNES, 2015, p. 81).

Na transferência do texto para a imagem, a ilustração de Poty apresenta elementos visuais que se relacionam ora direta, ora indiretamente com o literário, proporcionando outra perspectiva acerca da ilustração originada do texto. Neste sentido, seu trabalho amplia o texto e ajuda a ler as entrelinhas sugeridas pela imagem visual.

3.2.2 *Candido Portinari*

Candido Portinari (1903-1962) é considerado pela crítica especializada um dos pintores brasileiros mais importantes de todos os tempos. Sua arte foi reconhecida com destaque no mundo moderno, especialmente porque traduz com louvor aspectos culturais de seu país. O pintor nascido em Brodósqui “[...] não é um artista brasileiro por ter pintado o Brasil: é brasileiro por ter pintado criticamente o Brasil” (FABRIS, 1990, p.41). Portinari foi capaz de utilizar recursos expressivos da arte estrangeira, modificando as composições e adaptando-as às peculiaridades do país. Através do Expressionismo, o artista trouxe uma visão peculiar do homem e da terra brasileira.

Sua cidade natal, do interior de São Paulo, tem relação direta com sua trajetória de vida, isto é, “um caráter sempre pessoal” (FABRIS, 1990, p.41), como bem notificou Mário de Andrade. Assim como aconteceu com Poty, as lembranças advindas da infância de Portinari também apareceram em suas obras, através de uma perspectiva bem particular. Ele “[...] pintou um dos temas que mais conhecia: as brincadeiras de criança. Meninos jogam pião, andam de gangorra, armam arapucas, brincam de roda, usam chapéus feitos de jornal [...]” (MOREIRA, 1974, p.86). Essas imagens da criança em ação despontam sobretudo na sua atividade como ilustrador literário, principalmente nas imagens visuais criadas para a edição especial do romance de estreia de José Lins do Rego.

Na tese de Marilene Carlos do Vale Melo (2008), tivemos conhecimento de que Portinari ilustrou uma edição não numerada de *Menino de Engenho*: “[...] realizada sob a direção

de Raymundo Ottoni de Castro Maya e Cypriano Amoroso Costa; supervisão de Poty Lazzarotto” (MELO, 2008, p. 84).

Ao visitarmos a Biblioteca de Acervos Especiais da Universidade de Fortaleza – Unifor, descobrimos que tal edição é a 3ª, publicada em 1959, pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil³. De tiragem limitada, traz a contribuição importante de Portinari, com 30 ilustrações, operadas com a técnica água-forte e água-tinta para fixar os desenhos no papel.

As ilustrações foram feitas a pedido do empresário e colecionador Raymundo de Castro Maya e tomam uma página inteira do exemplar, recuperando episódios-chave do romance e a relevante história do menino protagonista. O exemplar que investigamos para este trabalho é o de nº 56, impresso para Francisco Matarazzo Sobrinho.

Durante a infância, Portinari costumava observar os tipos humanos que povoavam a região em que morava. Essas figuras ficaram marcadas em sua memória e aparecem substancialmente na sua obra pictórica, especialmente os retirantes que migravam para o Sudeste do país, com o intuito de fugir da seca.

Nas épocas de seca em suas terras, eles caminhavam intermináveis quilômetros, em busca das promessas de trabalho e comida, que a terra do café parecia oferecer. Chegavam esfarrapados, como os espantalhos, magérrimos, as mulheres com os seios e os ventres caídos, as pernas finas, as crianças com os olhos e as barrigas

³ A criação desse grupo foi inspirada pelas sociedades bibliófilas existentes na França e na Inglaterra, no século XIX. Estas sociedades objetivavam valorizar significativamente o livro, por isso imprimiam edições com tiragens limitadas. A primeira edição dos Cem Bibliófilos do Brasil foi produzida em 1944, com o romance *Memórias Postumas de Braz Cubas*, ilustrado por Candido Portinari. A Sociedade realizou a publicação de 23 edições ilustradas por pintores renomados. De 1989 a 1996, surgiu em Brasília, outra Sociedade de Bibliófilos, denominada Pindorama. A instituição foi coordenada pelos bibliófilos Décio Drummond e Jorge Brito. Atualmente em Fortaleza – CE encontra-se a Associação Brasileira de Bibliófilos, que desde 1985 é a única do gênero no país. A instituição tem como presidente José Augusto Bezerra. No estudo de tese *A bibliofilia no Brasil*, de Oto Dias Becker Reifschneider (2011) encontramos vasto debate sobre a cultura impressa do livro em território nacional.

enormes, os homens pisando a areia avermelhada de Brodósqui descalços, ou com sandálias de couro. *Todos, homens, mulheres, crianças, pareciam mais velhos do que eram e tinham o rosto curtido pela dor, pela fome e pelo sol. Por vezes, traziam ao ombro, dentro de redes, o corpo morto de um companheiro, e, quando era uma criança, a mãe derramava lágrimas grossas, que desciam lentamente pelo rosto sofrido.*

Candim olhava todo aquele sofrimento sem entender. Bastava ver uma sandália de retirante para seu coração disparar e ele procurar proteção em casa (MOREIRA, 1971, p.43. Grifo nosso).

O trecho grifado quase se assemelha a um comentário bem particular acerca do famoso painel *Família de Retirantes* e que ainda pode ser lido conjuntamente a outras obras importantes de Portinari. O texto nos leva a visualizar as deformações gigantescas nas mãos e nos pés das crianças e famílias pintadas por ele. Na verdade, essas figuras humanas foram inescrutáveis para o artista, o que demonstra a preferência por retratá-las, afinal mais do que revelar as mazelas do Brasil a produção artística de Portinari desvenda o olhar sensível daquele que soube tão bem ampliar significados.

A respeito da técnica expressiva, vale ressaltar ainda que Portinari constantemente criava composições “dominadas por figuras gigantescas, de uma consistência escultórica” e os tipos humanos desenhados por ele possuem características que se tornaram conhecidas como “deformações tipicamente portinarianas” (FABRIS, 1990, p.44).

Seus desenhos mostram oposições entre a composição e as figuras grandiosas, mas “[...] parecem transbordar dos limites da tela, ao mesmo tempo em que buscam uma relação orgânica com a paisagem que as cerca” (FABRIS, 1990, p.44). Sobretudo na pintura é possível observarmos o domínio seguro

do desenho, no qual o jogo de cores cinzas e de tons escuros, conduzem o apreciador da tela para uma leitura sugestiva, que sugere uma influência direta de Picasso.

Como ilustrador literário Portinari mostra toda a sua versatilidade e expressividade, por meio de desenhos que ajudam a ressignificar o texto verbal, num misto de melancolia e dor, como veremos mais adiante.

3.2.3 *Aldemir Martins*

Aldemir Martins (1922-2006) nasceu na cidade de Ingazeiras, situada no Vale do Cariri, interior do Estado do Ceará. Artista multifacetado, trabalhou como ilustrador, pintor e escultor, por isso é comumente anunciado sobretudo como artista plástico. Apelidado carinhosamente de “Índio”, sua fama foi reconhecida, inclusive fora do Brasil, pois levou sua arte e assuntos brasileiros para muitos lugares do mundo:

Migrante que era, o artista cearense nunca abandonou o Brasil. Mesmo premiado em Veneza – pelos seus desenhos de cangaceiros, elogiados inclusive pela revista *Time*, que destacou o artista pela qualidade e pelo fato de ter bandidos como tema –, manteve, ao longo do tempo uma postura regionalista em suas rendeiras, paisagens do litoral do Ceará, animais, como caranguejos, ou plantas, por exemplo, diversos tipos de palmeiras. Aldemir carregava essas imagens desde a infância e fazia-as perambular pelo Brasil e pelo mundo. (D’AMBRÓSIO, 2011, p.49).

Na obra de Martins há uma presença marcante do regionalismo nordestino, percebido na simplicidade dos temas. O traçado do lápis se aproxima muito dos desenhos de uma criança, mas possuem expressividade ímpar. A principal característica de Martins “[...] era a visão generosa da vida e da arte. Dava valor às coisas mais simples e olhava, sem nenhum tipo de preconceito, para cada profissão” (D’AMBRÓSIO, 2011,

p.41). Seus desenhos ilustram as mais variadas pessoas e objetos, as imagens visuais representam fatos corriqueiros vividos pelos sujeitos comuns, especialmente porque o artista “[...] se apropria de um conjunto de significados, mais que das formas” (SANTOS, 2015, p.33).

Além disso, a “sua trajetória aponta formas de circulação de representações históricas de interpretações sobre o Brasil. Nesse caso, na forma de imagens, tão eloquentes quanto os discursos que buscavam sintetizar tais narrativas e interpretações” (SANTOS, 2015, p.22). Martins direciona sua obra para as tensões entre o regional e o nacional, logo, o seu amadurecimento artístico acompanha as mudanças da cultura nacional. A obra do artista cearense transmite ao apreciador certa autonomia, por isso geralmente Martins iniciava suas pinturas com um simples desenho, “ao desenhar um objeto, apropriava-se dele e dava-lhe uma assinatura, uma personalidade. A imagem resultante era um depoimento individual. O objeto ganhava assim a alma do artista” (D’AMBRÓSIO, 2011, p.42) e uma interpretação particular da imagem.

Entendemos assim que o desenho era vital na produção do artista cearense. A arte de desenhar “[...] era como respirar. Partia do desenho para muitas de suas pinturas e acreditava, como diziam os chineses, que a composição é o osso do quadro. Muitos de seus desenhos, no entanto, tinham uma ideia matriz de criação independente da pintura” (D’AMBRÓSIO, 2011, p.42). Podemos até associá-los aos desenhos de Picasso, Giacometti ou Goya, porque tais artistas também trazem em suas obras uma atitude política de “denúncia, drama, doença e obscuridade humana” (D’AMBRÓSIO, 2011, p.47). Vale lembrar que assim como o pintor espanhol Pablo Picasso, Martins foi

bastante criticado por ser mais desenhista do que pintor e não utilizar a cor adequadamente em suas obras. O artista cearense participou de um curso de gravura sob orientação de Poty Lazzarotto, o que lhe rendeu grande aprendizado.

Como ilustrador literário Martins inicia sua atividade em São Paulo, quando foi contratado pela Livraria Editora Martins. No entanto, o artista produz ativamente entre as décadas de 1950 e 1970 e sua preferência para as obras literárias que ilustra seria a temática do sertão. Esse tema dialoga muito com o Romance de 30, por isso encontramos maior reincidência de Martins como ilustrador em obras como “*Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; *Os Sertões*, de Euclides da Cunha; *Violeiros do Norte*, *Cantadores e Sertão Alegre*, de Leonardo Mota” (SANTOS, 2015, p.31).

Para D’Ambrósio,

Aldemir foi um artista múltiplo e tinha uma visão generosa do mundo. Ilustrou crônicas, poemas, romances, contos e capas de discos. Considerava-se “um ledor”, ou seja, “aquele que lê muito”. Amava Guimarães Rosa e Mário de Andrade, tendo também ilustrado obras como *O Navio Negroiro*, de Castro Alves. (D’AMBRÓSIO, 2011, p.51).

Além disso, o artista cearense criou desenhos específicos para “personagens como cangaceiros, beatos, cantadores, tipos reforçados pela literatura” (SANTOS, 2015, p.31) e ressignificados na sua arte. Podemos assim dizer que como ilustrador e novo intérprete de obras literárias, Martins se apropriou de signos da cultura nordestina, reelaborando uma linguagem peculiar por meio da imagem visual, mostrando inclusive sua leitura do texto verbal. É muito comum encontrarmos desenhos de animais em sua obra, acentuando-se que, quando desenhava bichos, Martins “buscava ser o próprio animal, lição aprendida

com os artistas chineses, entendendo sua movimentação e deslocamento no espaço, seu ambiente natural e seu jeito de andar” (D’AMBRÓSIO, 2011, p.49). Isso pode ser percebido na ilustração que fez da cachorra Baleia, personagem de *Vidas Secas*. Mas, quando desenhava um personagem, Martins “[...] concebia [...] um ser no espaço, com gestos e expressões corporais no ato de falar ou de sentar” (D’AMBRÓSIO, 2011, p.49). Podemos constatar essas questões nas ilustrações dos personagens Fabiano, Sinhá Vitória e Menino Mais Velho. Entendemos, assim, que sua obra apresenta uma estética própria e única.

Por outro lado, notamos pouco interesse da crítica pela análise das ilustrações ou por um estudo mais apurado dessa produção do artista cearense. Há trabalhos pontuais sobre sua criação, como, por exemplo, comentários em blogs de artes visuais na internet, porém os estudos de Jacob Klintowitz (1989), Oscar D’Ambrósio (2011) e de Maria Eliene Magalhães Santos (2015) são quase inéditos para uma abordagem mais profunda da obra de Martins.

A 9ª edição de *Vidas Secas*, datada de 1963, publicada pela Livraria Martins Editora, teve ilustrações internas do artista cearense, constituídas a partir da série “Baleia”, que ampliam as leituras sobre o romance de Graciliano Ramos. Das ilustrações criadas para esse romance, duas imagens ainda serviram, posteriormente de capa para a obra, conferindo relevância ao seu trabalho. Mais à frente, analisaremos as ilustrações de Martins. Vale lembrar que o universo visual de sua obra “[...] permite justamente novas leituras pela capacidade de sempre nos oferecer uma nova porta de acesso” (D’AMBRÓSIO, 2011, p.59).

Com base no exposto consideramos que o ilustrador atua como um novo intérprete do texto verbal, lançando novas direções para o literário, ampliando a voz do texto, e, sendo assim, capaz de expor a sua leitura particular da obra, ressignificando o texto.

CAPÍTULO 4

INFÂNCIA E FAMÍLIA

Com o quadro literário de 30 apresentado no primeiro capítulo, procuramos descobrir o modo como a infância manifesta-se nos romances *corpus* da pesquisa, seja por meio do narrador, seja por meio do personagem associando a criança à ideia de família também nas linguagens artísticas da ilustração, seja por meio do exame de como as ilustrações releem essa temática.

Observamos que os quatro romances estudados, de certo modo, quebraram modelos no tocante à criança e à sua parentela, como, por exemplo, a ideia de “pureza” da infância e da união familiar. Apesar de a criança não ter voz e nem vez (até porque quase sempre é personagem secundária da história) ela é representada em diferentes estados e comportamentos, por isso tem atitudes e passagens marcantes no enredo.

Nas narrativas do chamado Romance de 30 do Nordeste brasileiro aqui contempladas, a personagem criança deseja, questiona e ainda provoca o pai ou a mãe. A necessidade de saber, inerente à infância, desvia o adulto para uma relação não amistosa com a criança, o que revela sentimentos de ira, impaciência e rudeza por parte dos pais. A criança já não é tão ingênua quanto se pensava.

Em *Vidas Secas*, por exemplo, existem duas crianças bastante expressivas, uma admira-se magnificamente das ações do pai, por isso almeja inserir-se no mundo adulto; a outra questiona a mãe de forma surpreendente. A inquirição do menino desmonta a mãe que reage de maneira brutal.

Nas narrativas de 30 notamos o florescimento de crianças astuciosas, que procuram interagir e compreender o mundo à sua volta, sem um modelo particular de inocência,

comumente, associado à infância. Em contrapartida, a família aparece com notoriedade nas obras literárias.

Nas obras literárias, as relações familiares apontam sobretudo para a autoridade do chefe de família, fator que adquiriu enfoque cultural, pois a sociedade patriarcal, quase sempre, fez parte desses enredos ficcionais, conferindo à figura do pai o símbolo de poder, haja vista que ele toma decisões relevantes para a vida do grupo.

Nessa direção de pensamento, as obras ficcionais e suas linguagens artísticas permitem-nos traçar análises dos conflitos familiares, que abarcam as relações interpessoais da família, como, por exemplo, os enfrentados pelos personagens Lúcio e Dagoberto, em *A Bagaceira*; Carlinhos e seus tios, em *Menino de Engenho*. Essas obras tendem a revelar traços de uma cultura que se baseia no paradigma da família patriarcal, embora possam ser mais pontuais ao representar os costumes da época histórica e social, bem como a resignação das diferentes crianças e famílias.

A maneira como se configuram a infância e a família nas obras aqui estudadas torna-se bastante diversificada e amplia o nosso debate, pois demonstra a existência de imagens criadas com base no literário as quais podem servir de análise ao estudioso do século XXI.

Para entendermos o desvelamento das imagens do borrego enjeitado e dos bichos miúdos é necessário recuperarmos uma parcela do entendimento sobre os conceitos de infância e de família, para que em seguida, possamos concatená-los às obras analisadas e à linguagem artística que também nos serve de reflexão.

Bernardina Maria de Sousa Leal (2011) argumenta que “a infância poderia então ser concebida como o prólogo da vida humana, no sentido em que marca o seu início; uma etapa a ser seguida por outras, a ela posteriores, dela derivadas” (LEAL, 2011, p.25). Em contrapartida, a infância se assemelha com o primeiro fio escondido do novelo de lã. Assim, ao tentarmos desenrolar e esticar esse novelo, observamos que enquanto “prólogo da vida”, a infância só poderia ser recuperada por meio de uma narrativa alicerçada na memória ou num discurso pronunciado sobre ela.

Assim também, ao relacionarmos seus aspectos podemos perceber a infância sob o ponto de vista filosófico, histórico, biológico, psicológico, antropológico, social, cultural e artístico, que, muitas vezes, se complementam e se relacionam com a existência do grupo familiar.

Como categoria biológica, a infância foi identificada pelas ciências naturais como fase primária do desenvolvimento humano, por isso “a corporeidade de cada novo ser humano, sua altura, peso, constituição muscular e óssea, entre outros aspectos, evidenciaram, nas crianças, a condição inicial do seu desenvolvimento físico” (LEAL, 2011, p.31). Percebida como item essencial do crescimento do indivíduo, a concepção de infância também liga-se à antropologia e às idades da vida humana, e acabou sendo tema frequente da iconografia profana e contribuiu para o surgimento social do sentimento da infância, como lembra Philippe Ariès (2006), em *História Social da Criança e da Família*. Portanto, podemos considerar que as idades da vida auxiliaram na designação de conceitos sociais, biológico e antropológicos para a infância, por meio de um repertório de imagens:

A descoberta da infância começou sem dúvida no século XIII, e sua evolução pode ser acompanhada na história da arte e na iconografia dos séculos XV e XVI. Mas os sinais de seu desenvolvimento tornaram-se particularmente numerosos e significativos a partir do fim do século XVI e durante o século XVII (ARIÈS, 2006, p.28).

Segundo Philippe Ariès (2006), a primeira idade infantil correspondia à ausência dos dentes, começando desde o nascimento da criança até os sete anos: “nessa idade aquilo que nasce é chamado de *enfant* (criança), que quer dizer não-falante” (ARIÈS, 2006, p.6). Daí decorre a concepção de que a infância estaria intrinsecamente associada à incapacidade de fala, por isso, propagaria a fase de anomia do indivíduo. Mas, no plano artístico, os meninos filhos de Fabiano imaginam, têm sonhos e questionam, embora não saibam falar ou se expressar direito, assim como seus pais. Segundo Coutinho,

Ao eleger cada um dos meninos em particular, como heróis de seus próprios sonhos, o escritor conduz seus inúmeros leitores ao exercício de reavaliar a significação do desejo do outro, como um percurso constante e ininterrupto rumo à humanização da vida (COUTINHO, 2008b, p.197).

A criança constitui a materialidade da infância e sua imagem primordial atrela-se à noção de dependência do adulto, representado pelos pais ou pelo pedagogo. Desse modo, o mundo infantil, psicológica, social e até artisticamente, tornou-se correlato ao mundo adulto, sobretudo, pela verificação da subordinação do infante. Os filhos de Chico Bento, os meninos de Fabiano, Lúcio e Carlinhos, quando os personagens rememoram sua infância, mostram que se submetem diretamente aos adultos para se estabelecer no ambiente em que se passa a narrativa. Então, as linguagens artísticas tendem a evocar esta relação de subordinação entre infância e família.

Em seu estudo, Ariès (2006) configurou sob os pontos de vista histórico e cultural, a noção de infância a partir da Idade Média, pois até este período se desconhecia essa condição humana como conceito. A criança era apreciada apenas como um “adulto em miniatura”. Portanto, é interessante notarmos como a cultura medieval sobreviveu sem um conceito de infância, para somente, muito tempo depois, outras culturas constituíram-na como um artefato social.

No sentido de que é uma construção social e histórica do Ocidente, a infância é atravessada por conceitos filosóficos, antropológicos, psicológicos e culturais. Desse modo, a ideia que corresponde àquilo que entendemos hoje como infância foi sendo elaborada na Europa ao mesmo tempo em que surgiram mudanças na composição familiar, nas noções de maternidade e paternidade, no cotidiano e na vida das crianças, inclusive, pelas contribuições da educação escolar (COHN, 2009, p.21). Assim, a concepção e o sentimento de infância mudam consideravelmente, de acordo com a cultura a qual ela se relaciona: “o que é ser criança, ou quando acaba a infância, pode ser pensado de maneira muito diversa em diferentes contextos socioculturais, e uma antropologia da criança dever ser capaz de apreender essas diferenças” (COHN, 2009, p.23). Podemos observar que, nas obras artísticas investigadas neste livro, essas temáticas afloram com rigor, pois a infância dos filhos de Fabiano difere da infância dos filhos de Chico Bento e também da infância dos personagens Lúcio e Carlinhos.

Ademais, a infância nem sempre esteve condicionada à ideia de tamanho, “o significado de ser um ser humano deste ou daquele tamanho, com muita ou com pouca altura, varia enormemente de um lugar para o outro, de um tempo para

outro” (LAJOLO, 2006, p. 230). Então, é preciso considerarmos o contexto sociocultural para estudar a representação social e cultural da criança, tanto pelo viés antropológico quanto artístico, pois sabemos que a criança “onde quer que esteja, ela interage ativamente com os adultos e as outras crianças, com o mundo, sendo parte importante na consolidação que assume e de suas relações” (COHN, 2009, p.28). Logo, podemos falar em tipos específicos de infâncias, de crianças e nas suas mais variadas formas de representação seja no discurso científico ou no discurso artístico.

No tocante à literatura, Marie-Jose Chombart de Lauwe (1991, p.11) explica que alguns trabalhos relativos às imagens, representações e estatutos da criança, no território francês do século XX, cooperaram para compreender a criança e as aspirações da sociedade em relação a ela. Além disso, ajudaram a entender suas representações coletivas, bem como a linguagem desenvolvida pelos escritores sobre e para a criança. Nas obras do Romance de 30 do Nordeste também percebemos conteúdo semelhante, pois é possível analisarmos o papel das crianças numa coletividade, isto é, na família e sobretudo no período delicado da estiagem, dentre outras ocorrências.

O adulto, quase sempre, vê a infância com saudosismo, assim o retorno do escritor à infância simbolizaria uma espécie de renascimento sensível do ficcionista, como se fosse uma época de vida feliz. Contudo, acreditamos que certos autores procuram construir uma nova sensibilidade para a infância. Por outro lado, os ficcionistas ajudam a criar um repertório de imagens que definem o envolvimento da família com a criança para a literatura, desfazendo o mito da infância feliz.

Quando passa para o domínio artístico, a infância adquire perspectivas da linguagem simbólica, porque nela propagam-se diferentes pontos de vistas, bem como sustenta um caráter político e sociocultural. No espaço específico da literatura, ela apresenta particularidades sintomáticas que ofuscam o processo de criação artística, pois o escritor utiliza-se de estratégias discursivas para reportar-se à infância por meio do relato autobiográfico, das lembranças de um narrador ou do personagem, assim o autor fala da infância conforme um tempo passado, vivido e, que, por isso mesmo merece ser recordado e ficcionalizado; ou ainda, o romancista apoia-se nela para iluminar pontos ou até mesmo explicar o desenrolar da trama, como acontece, por exemplo, no discurso narrativo de *A Bagaceira*, e de *Menino de Engenho*, em que os narradores ou personagens, em determinados momentos retomam a infância com o intuito de fundamentar pontos obscuros da história. Os autores das narrativas citadas buscam auxílio na narrativa da infância para orientar o leitor na compreensão do enredo.

De tal modo, o escritor ainda pode reconstruir infâncias com base na observação analítica do seu tempo ou na sua imaginação criativa, por isso elabora diferentes panoramas de crianças e como elas aparecem na linguagem literária, como se dá na participação em episódios determinantes das crianças em *O Quinze e Vidas Secas*. Na verdade, essas duas obras literárias direcionam formas de observarmos o problema do outro pela presença de crianças no contexto do grupo familiar.

A pessoa social do escritor é contaminada pelo processo de criação. Diante disso, o ficcionista conduz o leitor para uma série de imagens dessa etapa da existência humana, que pode ser permanente ou transitória para a construção de

seus personagens. Como atesta Vânia Maria Resende, no livro *O Menino na Literatura*, a infância representa “significados humanos e estéticos profundos”, que nascem de um “mundo metafórico, onde estão entrecruzados símbolos da imaginação criadora e imagens da realidade infantil” (RESENDE, 1988, p.23). Diante disso, os símbolos da criação literária e a realidade infantil permitem a percepção dos tipos humanos diversificados para a narrativa literária. Tudo isso é possível graças aos dados da imaginação criadora do autor, bem como a sua condição demiúrgica de recriar a narrativa de uma infância vivida, observada, ou produzir uma personagem criança dentro de parâmetros direcionados, quem sabe, por um perfil ou sentimento de infância.

Para a literatura, a infância torna-se um movimento discursivo da criação verbal, por isso mesmo, dialético, filosófico e interartístico, porque pode ser entendida como “a concepção ou representação que os adultos fazem sobre o período inicial da vida humana. Infância também pode designar o próprio período vivido pela criança enquanto sujeito que vive essa fase da vida” (LEAL, 2011, p.11). Em outros termos, a narrativa da infância pode tomar como fundamento reminiscências da criança que foi o escritor, o narrador ou o personagem.

Apesar disso, nas quatro narrativas estudadas, as crianças não gozam ainda do consentimento de narrar seus dilemas mais íntimos, porém se isso acontece ocorre de duas maneiras específicas: pela voz de um personagem adulto, que rememora a infância, ou pela voz de um narrador que cede espaço para que a figura de ficção da criança se mostre de maneira sutil. Tal problema vai ao encontro daquilo que nos diz Leal: “sabemos que à criança não tem sido possível narrar sua

própria existência. A infância da criança é sempre reconstruída pelo adulto, que organiza e dimensiona a narrativa” (LEAL, 2011, p.13). A arrumação da infância pode ser feita pelo narrador ou pelo personagem adulto que aparece no livro, rememorando lembranças e problemas de uma faixa etária específica da vida humana. Com base nisso, a linguagem literária nos permite compreender os sentidos e as possibilidades interpretativas da infância, fora de questões temporais e históricas, porque participa de pontos que resgatam a criação verbal e a interação com o texto. Portanto, precisamos compreender também a forma como a noção de família concatena-se à infância.

Ariès (2006) e Georges Duby (1989), (2009) estabeleceram caminhos importantes para compreendermos, historicamente, o quanto a família prendeu-se à infância do indivíduo. Ariès começa a investigação por meio da análise iconográfica; Duby inicia seu projeto com pesquisa histórica e sociológica. Porém, ambos concluem que não há como dissociar a família do ser criança e de todo o imaginário cultural que ele comporta.

Historicamente, a família não cumpria o objetivo que tem hoje e que ela só adquiriu com o fortalecimento dos laços consanguíneos, a partir da consciência positiva sobre a geração de filhos. Todavia, a afetividade entre parentes mais próximos, quase sempre, era ignorada:

[...] o sentimento entre os cônjuges, entre os pais e filhos, não era necessário à existência nem ao equilíbrio da família: se ele existisse, tanto melhor. As trocas afetivas e as comunicações eram realizadas portanto fora da família, num “meio” muito denso e quente, composto de vizinhos, amigos, amos e criados, crianças e velhos, mulheres e homens, em que a inclinação se podia manifestar mais livremente. (ARIÈS, 2006, p.10).

Com o passar dos tempos, o deslocamento da consciência acerca da estrutura familiar intercorreu de outra maneira, pois os filhos tornaram-se o objetivo principal da união entre os cônjuges. Por outro lado, essa nova família ainda esteve desprovida de apego e cuidados necessários ao crescimento e bem-estar do rebento¹. Assim, a família transformou-se numa instituição mediadora entre o indivíduo e a sociedade, submetida às condições econômicas, históricas, culturais e demográficas.

Nos séculos XV e XVI foi possível falar de um sentimento de família que atingiu com intensidade as sociedades europeias, no entanto, também ficou desconhecido durante a Idade Média, tal qual o sentimento de infância. Com efeito, a sensibilidade da família era meio contraditória, porquanto, durante tempo indeterminado, dispensou a transmissão de carinho entre os sujeitos. Por outro lado, o que existia de sensibilidade familiar privilegiou o hábito de reforçar as semelhanças físicas entre pais e filhos, como forma de produzir forte ligação da criança e seus progenitores. Durante o século XVII, acreditava-se “[...] que São José se parecia com seu filho adotivo, salientando-se assim a força do laço familiar. Erasmo já possuía a ideia extremamente moderna de que as crianças uniam a família e de que sua semelhança física produzia essa união profunda” (ARIÈS, 2006, p.153). Interessante frisarmos que nos romances foco desta discussão, as semelhanças físicas das crianças com seus pais são comunicadas com relevo. Desde menino, Lúcio é descrito com base em sua aparência com a mãe morta; igualmente Carlinhos. Além disso, os filhos de Chico Bento e os meninos de Fabiano adquirem também características físicas e

¹ Contudo, essa prescrição acerca de gerar filhos como o foco central da formação da família não pode ser compreendida como regra restrita à família moderna, inclusive, a própria representação literária e a iconografia acabaram lidando com imagens de famílias com ou sem filhos.

psicológicas dos pais. Trata-se de um traço histórico-cultural que se mantém com intensidade até mesmo na ficção.

Ainda no século XVII, outro fato importante apareceu na formação da família, ou seja, a mulher, ao casar-se, torna-se incapaz perante a sociedade. Todas as suas ações deveriam ser autorizadas e supervisionadas pelo marido, o qual estabeleceu “[...] uma espécie de monarquia doméstica” (ARIÈS, 2006, p. 145). Contudo, a “incapacidade” da mulher fez nascer a figura da mãe como protetora do lar, ao mesmo tempo submissa à ordem, aos poderes e ao discurso do chefe de família.

Assim, o esposo (e pai) transformou-se no responsável direto pela manutenção da disciplina, honra e sobrevivência dos filhos. Trata-se do *pater familias*. Logo, para uma família que se autogovernava, o pai deveria manter responsabilidades com o patrimônio, a sobrevivência e o bem-estar dos filhos. Cabe destacarmos aqui que, nos romances estudados, ainda prevalecem essas recorrências históricas e culturais a respeito do *pater familias*. Quase sempre é a figura do pai a mais relevante para a manutenção da família. Por outro lado, nas imagens visuais e cinematográficas observamos que a figura feminina consegue manter notoriedade, assim como é sugerido, sutilmente, pelas narrativas literárias.

Aquilo que conhecemos hoje como sendo a família moderna e o sentimento que ela trouxe consigo foi resultado do desenvolvimento que enriqueceu a linhagem e as tendências à indivisão do patrimônio, durante o final do período medieval. Neste sentido, a noção institucional de família surgiu junto com a ideia de proteção, abrigo e aconchego, proporcionados pela ascendência, em oposição aos perigos do Estado, engendrando assim, o sentimento de família. Outro dado importante, que

ajudou a elaborar esse sentimento, foi a relevância adquirida pela morada familiar que, de certo modo, mostrou-se essencial para fortalecer os grupos consanguíneos. Então, se a infância tornou-se um produto social, a família desenvolveu-se, sobretudo, de maneira histórica, mas também baseada na cultura de cada sociedade ao longo dos tempos.

Sendo assim, a família nas narrativas em estudo transmite a ideia de proteção e abrigo, porém quando um dos genitores morre a personagem criança fica fragilizada e à mercê dos outros, como na família secundária de *Menino de Engenho*.

A ideia de família – além de aproximar-se da Sociologia – percorre também os estudos da Antropologia e da Etnografia. Sendo assim, as abordagens analíticas seguidas por Claude Lévi-Strauss consistem em pontos relevantes para compreendermos a definição do que hoje concebemos como família. No seu renomado livro *As estruturas elementares do parentesco*, o autor organiza um inventário sobre o incesto (cônjuges proibidos) e o matrimônio (cônjuges possíveis) para diferentes civilizações. Nesse estudo Lévi-Strauss (2012) conclui que as estruturas elementares permitem-nos diferenciar os parentes dos aliados. Estes últimos seriam capazes de formar a família.

Na ficção de 30 essas questões também afloram de forma considerável. Se tomarmos por base o enredo d' *A Bagaceira*, veremos que um dos problemas para o envolvimento afetivo entre Lúcio e Soledade era o fato de a mãe de Lúcio ser prima da retirante, o que impediria uma relação amorosa entre os jovens, haja vista o grau de parentesco, portanto um cônjuge proibido. Logo, o retrato da mãe do rapaz, representado na ilustração, reforça essa ideia e amplia o conflito familiar conduzido pela obra.

Em suas pesquisas, Lévi-Strauss observou atentamente diferentes sociedades, com o intuito de perceber qual seria o modelo predominante, capaz de fixar todo o conjunto de condições necessárias para utilizarmos o vocábulo família. Para o antropólogo tal ideia, quase sempre, designou um tipo de grupo social baseado nos seguintes atributos:

- (1) tem origem no casamento; (2) é constituído pelo marido, pela esposa e pelos filhos provenientes de sua união, conquanto seja lícito conceber que outros parentes possam encontrar o seu lugar próximo ao núcleo do grupo; (3) os membros da família estão unidos entre si por (a) laços legais, (b) direitos e obrigações econômicas, religiosas ou de outra espécie, (c) um entrelaçamento definido de direitos e proibições sexuais, e uma quantidade variada e diversificada de sentimentos psicológicos, tais como amor, afeto, respeito, medo, etc. (LÉVI-STRAUSS, 1966, p.314).

Essas características, assinaladas como construtoras do conjunto social que arquitetou a família, foram se estabelecendo conforme as mudanças sucedidas nas civilizações de todo o mundo. Não obstante, determinados costumes e sentimentos psicológicos (dos grupos sociais) alternaram-se consideravelmente, de uma cultura para outra cultura. Então, a ideia construída sobre a designação de família suplantou um grupo consanguíneo que deve apresentar, principalmente, interesses socioculturais em comum.

Em virtude disso, a representação da família pelas artes (em especial, pela literatura) ressignifica muitas características adquiridas por ela ao longo da história das mentalidades, como, por exemplo, as referências implícitas aos aspectos sociais e culturais de um determinado povo, como podemos observar nas civilizações do mundo antigo: egípcios, gregos, chineses, babilônios, persas, romanos, enfim. Todos esses

povos possuíram modos específicos de organização familiar e a arte serviu para estampar como se configuraram esses grupos.

Tal qual a infância, a família representada pelas obras artísticas – a música, a dança, a pintura, a escultura, o teatro, a literatura e o cinema – cumpre o objetivo de mostrar o ponto de vista ou a sensibilidade do artista acerca do campo psicológico e cultural formadores dessas estruturas sociais, que mudaram notavelmente em decorrência da dinâmica ou circunstâncias do tempo, dentre outros fatores. Por exemplo, a família representada na literatura, em especial, nos romances deste estudo, evidencia o problema histórico-cultural e econômico do êxodo para a região do Nordeste, bem como as dificuldades das relações interpessoais. Sendo assim, os grupos familiares podem caracterizar-se como “família migrante”, especialmente, em *O Quinze* e *Vidas Secas*. De acordo com Sandrini:

Ao eleger a família de Fabiano como personagem de seu último romance, GR materializa o nordestino que sofre com a seca gigantesca – causadora da pobreza, da miséria e da submissão – e que, alienado, se vê obrigado a estar em constante diáspora, em direção à cidade grande, para poder sobreviver (SANDRINI, 2011, p.63).

Dessa maneira, estas famílias que vivem em constante movimento passam por provações fundamentais para a figuração dos personagens. Todavia, esta mesma família assume ideias paradoxais no atributo psicológico, pois há ocasiões em que podemos inferir quase uma ausência de amor e de afeto entre os pares consanguíneos, porém em outras etapas predominem sentimentos como o respeito, a cordialidade e o companheirismo entre os membros dos clãs. Em virtude disso, as imagens visuais também são capazes de reiterar as adversidades das relações humanas, destacando amor, companheirismo e preocupação dos pais.

Em contrapartida, a separação das famílias – em virtude das circunstâncias sociais e econômicas – torna-se um aspecto bastante recorrente nas obras literárias em pauta. Esse aspecto alude ao fenômeno demográfico enfrentado pelas famílias nordestinas do Brasil. Entretanto, observamos que a desagregação dos grupos familiares acontece de forma diferente nos romances. O desmembramento pode evidenciar a necessidade de sobrevivência individual por causa da seca, por exemplo, a exposição da fila indiana na ilustração de *O Quinze* pode inferir isso. Ao mesmo tempo, esta luta pela sobrevivência sugere também a união, sobretudo, quando se reporta à infância. Portanto, é necessário que pai e mãe, representantes adultos da família, mantenham-se unidos para garantir a continuidade da prole.

Em *A Bagaceira*, a família do personagem Valentim, pai da retirante Soledade, mantém o vínculo até a chegada no engenho Marzagão, desta forma, consegue estabelecer laços fraternos por determinado período, inclusive, algumas capas de edições do referido romance trazem a ideia de agrupamento desses retirantes, como vimos, por exemplo, na figura 1 do capítulo 1. Todavia, as circunstâncias em defesa da honra da jovem levarão a família a desmembrar-se devido os episódios de tragédia e de morte.

Segundo Silva, “o momento em que os sertanejos passam para a condição de retirantes, tal como foi apresentado, é excelente para se pensar a denominação de família e, além disso, principalmente, o processo de recomposição familiar” (SILVA, 2007, p. 42). Esse processo se dá com a “adoção” de Pirunga por Valentim: “[...] Na interpretação de Américo de Almeida, a forma pela qual isto é contado por eles para a

gente do brejo mostra como o pessoal do sertão é solidário, em oposição ao egoísmo dos que são dali” (SILVA, 2007, p. 42). Em outras palavras, se Valentim acolhe Pirunga, Dagoberto rejeita o filho de sangue, desde a infância do menino.

A falta de afinidade entre Lúcio e seu pai Dagoberto instala a desunião da pequena família nuclear, já no primeiro capítulo do romance, o que também reforça a diferença cultural entre os sertanejos e os brejeiros. Esse confronto simbólico ajuda o leitor a perceber a configuração da família sertaneja.

É na meninice de Lúcio que estarão todas as possibilidades de compreensão do conflito entre pai e filho. Para Silva, “o herdeiro, claramente, relaciona ‘família’ à propriedade e terra. Logo, sair do sertão significa não ter mais família” (SILVA, 2007, p.44). Por outro lado, no final do romance, duas circunstâncias modificam esta percepção de Lúcio: o retorno ao engenho e o aparecimento do filho de Soledade e Dagoberto fazem com que o jovem absorva certo valor ou sentimento de família. De tal modo, é possível ao personagem aceitar, sem mágoas, a criança como irmão legítimo.

Em *O Quinze*, a família de Chico Bento e Cordulina sofre com os prováveis desencontros do grupo ao longo do percurso de retirada, mas à sua maneira, procura manter o afeto e a união. As crianças figuram como um dos motivos primordiais para o êxodo, pois os pais precisam garantir-lhes a sobrevivência. Ao mesmo tempo os pequenos podem ser vistos como vítimas da migração do casal de retirantes, porém em muitas etapas, o discurso narrativo propõe o desejo da família de permanecer junta, sobretudo, em função de um bom futuro para as crianças.

Em contrapartida, *Menino de Engenho* estampa primeiramente uma família nuclear, a qual foi brutalmente separada; em seguida, uma família secundária, aparentemente unida, mas que não reconhece a carência de afeto e as dificuldades, quase ontológicas, enfrentadas pelo garoto Carlinhos.

A sucessão de fatos que sugere a separação entre o menino e a família nuclear, é bastante traumática: primeiro foi a morte da mãe, depois a ausência, loucura e morte do pai. Mais adiante, percebemos a separação da família secundária, primeiro devido ao afastamento da tia Maria, em seguida o distanciamento do avô e dos amigos de infância, afinal o menino protagonista partirá do lar para estudar no colégio. O narrador-personagem permite ao receptor do texto compreender as angústias da criança, especialmente a vontade de continuar vivendo no engenho, sem ter que romper os laços afetivos, deixando a família.

Vidas Secas exhibe a ideia de separação e união familiar de maneira ambígua, pois a forma como são apresentados os personagens admite algumas reflexões pertinentes. Cada membro da parentela adquire um espaço individual na história, inclusive, do ponto de vista estético. Como já destacamos, críticos como Rubem Braga (apud BUENO, 2006) e Álvaro Lins (1981) viram nisso um problema estrutural da narrativa. Em oposição, Affonso Romano de Sant'Anna (1973), Leticia Malard (2012) e Antonio Candido (2012), dentre outros, observaram a importância da apresentação individual de cada personagem da família de Fabiano. Em suma, esses estudiosos não enxergaram tal intento como organização fundamental da narrativa.

As ilustrações do romance apresentam, de maneira expressiva e destacada os membros da prole de Fabiano e

Sinha Vitória. No entanto, apenas em uma imagem visualizamos a figuração da parceria entre a mãe e o filho. Ademais, o silêncio que predomina na família acaba sugerindo a relevância da infância para a história de Graciliano Ramos.

Possivelmente, no romance *Vidas Secas* encontramos o grupo familiar dessas primeiras narrativas da década de 30, que se encontra mais próximo, embora o narrador conceda-lhes voz e espaços individuais. As crianças, rebentos do casal Fabiano e Sinha Vitória, veem nos pais a segurança para lidar com os perigos do mundo, apesar de os meninos serem incompreendidos e silenciados pelas atitudes paternas até quando buscam respostas para aquilo que os afligem.

Em *O Quinze*, os pais também procuram proteger os filhos das mazelas do mundo, mas talvez, respondam aos questionamentos das crianças de maneira mais direta. Parece-nos até que o contexto histórico da ficção ou o tempo narrativo de *Vidas Secas* acontece num período anterior à narrativa de Rachel de Queiroz.

Conforme o exposto, podemos constatar que infância e família são categorias implícitas, mas correlatas às primeiras narrativas do Romance de 30 do Nordeste, pois juntas, elas conseguem dar sustentáculo ao enredo nos mais variados momentos.

4.1 Imagens do “borrego enjeitado”

Três narrativas que formam o *corpus* de trabalho apresentam uma imagem particular da criança personagem quando ela vivencia momentos com sua família. A essa imagem atribuímos o sintagma “borrego enjeitado”, espécie de metáfora

destinada à criança no Romance de 30 e que também pode ser lida em algumas ilustrações das obras aqui estudadas.

O *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* atribui dois sentidos para a palavra borrego: “S.m. 1) cordeiro com menos de um ano; 2) Fam. indivíduo sossegado, manso pacífico” (FERREIRA, 2010, p.340).

Dentre as muitas acepções para a referida palavra, o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* destaca que o vocábulo designa:

- 1) macho do gado *ovelhum* até completar um ano; 2 RS carneiro novo, de idade entre a do cordeirinho e a do animal que já pode procriar; cordeiro, anho; 3 p.ana. nuvenzinha branca; 4 p. ana. animal manso ou criança muito tranquila; pessoa serena, benévola (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.316).

Com base nos dois significados transcritos acima podemos observar que a palavra “borrego” corresponde ao período que vai do nascimento do animal até a infância. Além disso, existe uma associação implícita entre o significado atribuído ao animal e à criança. Dessa maneira, animal e criança podem ser correlacionados por aquela palavra. Se formos rememorar, até mesmo dados culturais e históricos fixaram sentidos entre a criança e o animal. Em *História Social da Criança e da Família*, Ariès (2006) lembra-nos do modo como o sentimento de infância esteve atrelado à aproximação entre crianças e animais, afinal a existência do indivíduo pequeno poderia ser tão divertida quanto a de um bichinho de estimação. Assim, notamos certo olhar animalesco direcionado ao universo infantil, a criança é compreendida como se fosse um bichinho ou um borreguinho indefeso.

Já no que diz respeito à palavra enjeitado, no *Houaiss*, vemos que ela abarca a classe dos adjetivos e dos substantivos, portanto, apresenta as seguintes acepções:

adj., (sXIII)1 que se enjeitou 1.1 que se recusou; rejeitado {artigo e., de má qualidade} 1.2 JUR abandonado pelos pais, ou pela mãe, ao nascer ou em tenra idade (diz-se de criança) {filho e.,} 1.3 não marcado pelo proprietário (diz-se de touro); s.m 2 aquele que foi abandonado, ao nascer ou em tenra idade, pelos pais ou pela mãe, de quem não se conhece a identidade; exposto {asilo de enjeitados} 3. P.ext. aquele que não tem sorte; desprotegido, desfavorecido {um e. social} ETIM part. de enjeitar (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.762).

Notamos que a caracterização do enjeitado se dá pela recusa, pelo sentimento de abandono e desprendimento que o pai ou a mãe tem pelo filho. Etimologicamente falando, enjeitar vem “[do lat. *Ejectare*, ‘lançar fora’, por via pop.] V.t.d 1. Não aceitar; recusar; rejeitar; [...] 2. abandonar, rejeitar (filhos ou crianças) [...]; 3. Desprezar; repelir, repudiar [...]; 4. Reprovar, condenar [...]; p.5 recusar ou rejeitar a si mesmo [...]” (FERREIRA, 2010, 798).

Vale enfatizar ainda que pela consulta aos dicionários, tanto no *Houaiss* quanto no Aurélio, pudemos constatar que as palavras “enjeitar” e “rejeitar” apresentam conexões bem próximas, sendo assim entendemos que quem enjeita acaba rejeitando, isto é, abre mão, abandona e repele de alguma forma; corta-se um laço afetivo e familiar.

Neste sentido, para a junção das palavras borrego + enjeitado, podemos analisar a relação entre infância e família. Na expressão borrego enjeitado há uma condição afetiva para a criança que sofre um tipo de recusa ou rejeição por parte dos pais.

O termo “borrego enjeitado” é bastante recorrente na área de conhecimento da zootecnia. O borrego enjeitado pode ser identificado em função da falta de habilidade materna, isto é, os cuidados necessários da fêmea para com a cria, seja para alimentar ou para proteger o filhote dos predadores, e às dificuldades da ovelha em amamentar seu filhote recém-nascido: “a habilidade materna é um elemento fundamental no bem-estar do neonato, pois ovelhas criadas a campo, ao apresentarem cuidados maternos inadequados, podem causar a morte precoce de seus cordeiros” (MORAES, 2011, p. 11). Sendo assim, após o nascimento, imediatamente esses cordeiros devem receber da mãe o alimento adequado, pois “nascem com reservas energéticas limitadas, devendo mamar logo após o nascimento para sobreviver” (MORAES, 2011, p.52). No entanto, se por algum motivo a mãe não dispõe de leite, se os partos ocorrerem durante o período da noite (em piquetes extensos), ou os animais recém-nascidos não conseguirem chegar até o peito da mãe para a amamentação devida, eles correm o risco de morrer e se, por ventura, tiverem a sorte de sobreviver serão reconhecidos como enjeitados².

Ao longo dos anos, foi muito comum na vida das famílias brasileiras (especialmente aquelas que viviam no ambiente rural) a existência de circunstâncias capazes de revelar animais que não foram acolhidos e amamentados pela mãe após o nascimento, em virtude de vários motivos especiais, como, por exemplo, problemas hormonais e o falecimento materno.

² A respeito da espécie humana é reconhecido que o aleitamento materno traz muitos benefícios para a mãe e o bebê, que vão desde o aspecto físico, nutricional até o aspecto imunológico e psicológico, “[...] através da amamentação, mãe-filho tem maior oportunidade de envolvimento e aprofundamento afetivo. Psicologicamente, ocorre uma redução do efeito traumático da separação provocada pelo parto” (GUIMARÃES; LIMA, 2010, p.6). Entretanto, quando o recém-nascido não recebe a amamentação adequada, por algum motivo, também pode ser reconhecido como enjeitado? Geralmente, esta condição torna-se mais visível quando a criança é abandonada pela mãe, como exemplo, podemos citar o que aconteceu historicamente na Roda dos Expostos, a qual veremos mais adiante neste trabalho.

Tal fato possibilitou a criação do filhote por terceiros, ora por outras espécies de animais, ora pelos proprietários dos bichos. Dessa maneira também aqui pode acontecer a caracterização do filhote como borrego enjeitado, afinal ao ser abandonado ele acaba recebendo auxílio e alimentação por parte de outros.

Geralmente, inúmeras pessoas, dentre elas crianças de uma família – principalmente daquela que habita na zona rural – ficaram incumbidas, já na infância, de cuidar, alimentar, banhar e dar afeto a um pequeno carneirinho, ovelha ou borrego, bezerro e mesmo porcos que tivessem sido enjeitados pela mãe.

Figura 28 - Ilustração interna de Portinari para *Menino de Engenho*



Fonte: Rego (1959). Fotografia do exemplar que pertence à Biblioteca de Acervos Especiais da Universidade de Fortaleza - Unifor (agosto de 2015).

A figura 28, mais especificamente, adentra no plano artístico, por isso nos interessa de maneira particular, além disso concede outra visão sobre o borrego enjeitado, recriada da narrativa de José Lins do Rego. Trata-se de uma ilustração de Candido Portinari para edição especial de *Menino de Engenho*; nela observamos, a princípio, o estado de contentamento da

criança com o carneirinho, isto é, o presente que recebera, quiçá, o animal notabiliza-se como um enjeitado igualmente à criança personagem. Com a leitura do romance sabemos que esse carneiro chama-se Jasmin e se torna companheiro de infância do personagem Carlinhos. Curiosamente, os dois seres vivos (animal e criança) podem ser vistos como borregos enjeitados, pois não gozaram suficientemente o aconchego do seio materno. Todavia, é interessante a maneira como um ampara o outro: Carlinhos ameniza sua tristeza ao cuidar do carneiro enjeitado, transferindo para o animal todo o carinho que deveria ser destinado à mãe; o animal por sua vez acolhe o menino, embora os sentimentos que vão prevalecer na vida da criança sejam a rejeição, a tristeza e a ausência da mãe.

Sendo assim, o desaparecimento da figura da mãe e uma possível ideia de abandono (por algum motivo especial) caracterizam a identificação da criança personagem como borrego enjeitado. Como já afirmamos nas narrativas deste estudo a expressão aparece em *A Bagaceira*, quando o personagem Valentim relata para Lúcio o modo pelo qual Pirunga chegou aos seus cuidados, isto é, aflito em virtude da ausência da mãe, frágil e choroso como um borrego enjeitado:

[...] Quando tomei conta dele, era deste tope. Foi em 77. O pai tinha morrido de comida braba e a mãe era minha aparentada. Eu não podia aguentar tudo, porque ela tinha uma miuçalha de filhos e as coisas já andavam vasqueiras. *Aí, ela saiu, aos emboléus, por esse oco de mundo, deixando o mais mirim. Era de arrepiar o cabelo. O bichinho corria pra mãe num berreiro de borrego enjeitado. E ela voltava do pátio. Enganava, prometia mundos e fundos (coitada! O que é que ela podia prometer?), e, era sair de novo, o menino se desgoelava, até ficar roxo, estatelado no chão. Depois, andou caçando a mãe até dentro dos buracos de tatu. Ficou quase prejudicado. Quando se aperreia muito, dá pra perder a bola* (ALMEIDA, 2008, p.126. Grifo nosso).

De modo explícito, vemos que a mãe deixa o menino entregue à sua própria sorte, como uma ovelha que por questões várias deixa de amamentar seu filhote. Neste sentido, a ideia de abandono se faz presente na constituição do borrego enjeitado Pirunga. Nessa narrativa, a falta da mãe é a explicação mais louvável para a angústia vivida na infância e que determina o comportamento do adulto, sobretudo com relação aos personagens Pirunga e Lúcio. Dessa forma, podemos atribuir quase um discurso psicanalítico (baseado na ausência da mãe) para as atitudes do borrego enjeitado. Assim, nas memórias da infância de Lúcio podemos identificá-lo da mesma forma; fenômeno semelhante acontece com as recordações da infância de Carlinhos, em *Menino de Engenho*, terminando com a participação da criança personagem Duquinha no enredo de *O Quinze*.

Nas narrativas deste estudo, a criança como borrego enjeitado aparece em virtude de dois aspectos circunstanciais e diversificados: 1) a morte da mãe, por isso a personagem (criança órfã) terá que ser criada por outros, estabelecendo-se numa família secundária; 2) o abandono em virtude das circunstâncias econômicas e climáticas.

Estes dois aspectos descritos anteriormente identificam a personagem criança com aquilo que denominamos de borrego enjeitado, abrindo espaço para que percebamos o abandono familiar de natureza psíquica, física, social e moral.

Além disso, procuramos ler como o sintagma pode penetrar e ser percebido nas imagens visuais de *A Bagaceira*, de *Menino de Engenho* e de *O Quinze*. Dessa maneira, é possível reforçar a figuração da personagem, além de apontarmos para o

relacionamento que ela mantém com o grupo familiar ao longo dos enredos narrativos.

Assim sendo, em todos os romances e linguagens artísticas aqui analisadas procuramos intercalar a leitura do verbal à leitura das imagens não-verbais, comentando possíveis conjunções e disjunções das obras. Assim, esperamos atingir uma ressignificação dos romances e da personagem criança ou quando aparece na fase infantil via rememoração/recordação.

4.2 O órfão e a família secundária

4.2.1 Lúcio: A Bagaceira

Tomamos *A Bagaceira* como primeiro rastro para discutir as imagens da criança como borrego enjeitado. Buscamos nos concentrar nas rememorações da infância do protagonista Lúcio ou quando o narrador resgata a infância deste personagem.

A metáfora pode ser aplicada quando localizamos a orfandade do referido personagem e, por conseguinte, a rejeição e o abandono sentimental do pai Dagoberto. O personagem do filho é um “despaisado”, não tem mãe e, mesmo com o pai vivo, acaba rejeitado, não usufrui de sua companhia e atenção. Fato este que no futuro gera o reconhecimento do filho como um borrego enjeitado.

Esse problema inaugura o conflito de família que se instaura na narrativa de José Américo de Almeida, por isso a nossa leitura de três ilustrações criadas por Poty aponta com mais vigor para os problemas pessoais que envolvem o embate entre pai e filho enjeitado.

Órfão pelo lado materno, desde pequeno o protagonista Lúcio precisa descobrir por si mesmo a forma de viver no ambiente despedaçado da casa paterna:

Órfão de mãe, ao nascer, a natureza criara-o vivaz e livre, como um selvazinho folgazão.

Não sentira a soledade de unigênito. Crescera de cambulhada com os moleques de bagaceira, garotos de uma malícia descarada.

E recordava-se da violenta transição desses hábitos de liberdade (ALMEIDA, 2008, p.108. Grifo nosso).

No trecho, o narrador ressalta o modo como Lúcio se percebe na infância, ou seja, como um animal livre e selvagem. No entanto, o menino órfão se mantém sem o afeto do pai, inclusive em muitos trechos do romance, ele lamenta, com bastante recolhimento, a privação da figura materna. Tal comportamento equipara-se ao mesmo sentimento de “amor ausente” (BARTHES, 2003) vivido pelo protagonista do romance *Menino de Engenho*, que sofre com a perda da mãe.

A ausência torna-se uma prática ativa, um atarefamento (que me impede de fazer qualquer outra coisa): cria-se uma ficção com múltiplos papeis (dúvidas, recriminações, desejos, melancolias). Essa encenação afasta a morte do outro: um momento brevíssimo, dizem, separa o tempo em que a criança ainda crê que a mãe está ausente e o tempo em que já a crê morta. Manipular a ausência é alongar esse momento, retardar tanto quanto possível o instante em que o outro poderia resvalar secamente da ausência para a morte (BARTHES, 2003, p.39. Grifo nosso).

Essa privação do amor materno determina, na narrativa de José Américo de Almeida, o reconhecimento de Lúcio como borrego enjeitado, evidenciando as oposições que dividem pai e filho. Por outro lado, diferente de Carlinhos, protagonista da narrativa de José Lins do Rego, Lúcio não foi apresentado

como um menino melancólico e triste, em virtude desse amor ausente, embora sofra com ele.

O narrador de *A Bagaceira* esclarece que, quando criança, Lúcio foi um menino alegre e cercado de muitas amizades, afinal possuía a companhia dos moleques da bagaceira, possivelmente, aqueles que trabalhavam no engenho de cana-de-açúcar do seu pai Dagoberto. Além disso, Lúcio é descrito como um menino ardiloso e até malvado:

Lembrou-lhe o martírio infligido a Seu-bem, um cãozito amarelo com a cauda enroscada com um imbuá, que estivera preso ali dentro, uma semana, sem comer.

Pungia-o esse remorso.

Pendurara um pedaço de charque à altura de três metros. E ia ver pelo buraco da fechadura as acrobacias do cadelo esfomeado: primeiro, saltava para alcançar o bocado; depois, mais fraco, pulava e caía; afinal, só levantava a cabeça, mirando a carne inatingível.

Quando o gozo gania, ele abria a porta e passava-lhe manteiga no focinho.

Ocorriam-lhe outros malfeitos de menino arteiro: deitava sal no dorso leitoso dos cururus; mudava de ninho os passarinhos nuelos...

Convocava, nessa superexcitação, todos os episódios de infância indócil (ALMEIDA, 2008, p.108).

O fragmento relata a maneira como o personagem Lúcio relembra suas peripécias de menino travesso. A voz que rememora a infância enuncia o comportamento daquele personagem quando pequeno, em virtude disso, a criança, nada amável por sinal, transforma-se no algoz do cãozinho de estimação, do sapo cururu e dos pássaros encontrados no ambiente rural. Ao mesmo tempo que reporta atitudes inusitadas para a infância, como o sadismo e a perversidade da criança, o narrador deixa implícito como certos comporta-

mentos infantis podem ser cruéis e selvagens, desconstruindo a ideia de pureza infantil.

Notamos traços bem diferentes no que diz respeito à infância narrada como fase biológica da existência humana; podemos constatar uma perspectiva negativa, como o próprio narrador declara a partir da expressão “infância indócil”, resgatando um caráter celerado da personagem criança. A voz narrativa sugere que, assim como acontece com certos animais, a infância do menino Lúcio também não conseguiu ser domesticada no espaço da casa paterna.

Em contrapartida, o contato pessoal do menino com os moleques mais pobres pode ter interferido positivamente na cosmovisão do garoto e na sua sensibilidade pelos mais frágeis. No entanto, em *A Bagaceira*, tal fato acabou reforçando as oposições entre pai e filho, marcantes na narrativa e nas suas ilustrações.

O colégio será o elemento catalisador na vida do garoto Lúcio, porque funciona como período de novas descobertas. Lá ele forma uma família secundária com o relacionamento com os colegas. Assim também, por meio das leituras o rejeitado cria certa sensibilidade, diferentemente do pai, como demonstra a seguinte passagem do romance: “E fora, ao mesmo passo, amolecendo a inteligência com leituras secretas. Noitadas de romances angustiados, debaixo dos cobertores, à luz dos lampiões vigilantes” (ALMEIDA, 2008, p.109).

Dessa maneira, as instruções que não foram ensinadas pelo pai Dagoberto, uma vez que este se distancia do filho, acabaram sendo repassadas pela instituição educacional. O pai esquiva-se do dever de orientar Lúcio desde a infância, por

isso prefere mandar o menino para o internato, caracterizando primeiro a rejeição, seguida do enfeitamento, por meio do abandono do menino órfão de mãe. Historicamente, Elisabeth Badinter (1985) adverte que esse tipo de ação do pai era hábito das famílias europeias do século XVIII:

Lá pelos oito, dez anos, o costume mandava que a criança fosse novamente afastada de casa, a fim de aperfeiçoar sua educação. Antes do século XVII, ela fazia seu aprendizado na casa de vizinhos. As famílias trocavam reciprocamente seus filhos para servirem como criados ou aprendizes. Prática surpreendente, se considerarmos que a criança vai aprender fora de casa, o que seus próprios pais lhe teriam podido ensinar. *Mas esse uso mostra que é mais fácil ser bom patrão do que bom pai. Como se ao intervirem os laços de sangue, as relações se tornassem mais difíceis* (BADINTER, 1985, p.131-132. Grifo nosso).

Atentamos que talvez reside aí a conduta patriarcal do chefe de família representado na obra literária pelo personagem Dagoberto. Existe uma sequidão afetiva do pai para com o filho, que motiva o distanciamento e o abandono.

Sabemos que *A Bagaceira* tem como espaço narrativo o ambiente que situa a diversidade geográfica entre o brejo e o sertão nordestinos, inclusive a fortuna crítica e algumas capas da obra sinalizam isso, como vimos no primeiro capítulo. Dessa maneira, a educação transmitida pelas famílias sertanejas esteve baseada, durante muito tempo, no autoritarismo e na rudeza do poder do patriarca, por isso é Dagoberto quem dita as regras sociais e o relacionamento das pessoas do engenho Marzagão. Logo, para o senhor de engenho, é mais coerente ser mau patrão e, conseqüentemente, mau pai, por isso o melhor a fazer é afastar-se de Lúcio ainda na infância. Nessas condições, a relação entre pai e filho permanece fatigante do início ao fim da

narrativa, porque os laços de sangue caracterizam as oposições ideológicas e psicológicas entre Dagoberto e Lúcio.

Nesta perspectiva, fugir da responsabilidade de ensinar ao filho pequeno, no espaço doméstico, pode significar um tipo de abandono devido à rejeição sofrida pela criança, logo, a caracterização do enjeitamento do menino órfão de mãe. Entretanto, vale ressaltar que esse enjeitamento pode acarretar bons resultados para o crescimento do filho, cujos efeitos podemos perceber na personalidade de Lúcio adulto. O menino enjeitado se transformará num homem mais civilizado e mais flexível do que o pai.

Consequentemente, o papel do colégio para a vida de Lúcio tem seu lado positivo e negativo ao mesmo tempo. Em muitos momentos da narrativa inferimos que o personagem compreende sua entrada no mundo estudantil como sendo o subterfúgio do pai para afastá-lo, com isso, porém, o filho adquire postura mais civilizada do que a de Dagoberto. Diante disso, a criança rejeitada e consequentemente enjeitada tem a possibilidade de aprender na escola as coisas úteis para a vida, podendo se humanizar e até compreender, num futuro próximo, a ignorância e soberba do pai. Portanto, as experiências vividas na escola, durante a infância, ajudaram Lúcio a ter outra visão do mundo e a relacionar-se melhor com as pessoas:

O colégio fora o viveiro com duzentos bicos comendo no mesmo cocho na mesma água. O corrupeirão que come mole sujando as penas do canário gentil. A patativa cantando com a araponga.

Estava a toda hora com todo mundo; só não tinha direito de estar só, de estar consigo mesmo. Fora o silêncio indiscreto do dormitório. Fora a babel de duzentas meias-línguas no recreio (ALMEIDA, 2008, p.109).

Ademais, a nosso ver, a maneira como o narrador descreve o colégio acaba reforçando a compreensão de Lúcio como um borrego enfeitado. Ao mesmo tempo em que acolhe e instrui as crianças, o estabelecimento estudantil é comparado, simbolicamente a um aviário, onde “os passarinhos” procuram sobreviver: comem, brincam, arengam, mas não têm a liberdade que precisam para voar. E essa liberdade física ou psíquica pode revelar-se limitada quando se trata da infância. No entanto, concomitantemente, é nesse espaço que Lúcio vive em grupo, como se estivesse convivendo com sua família secundária.

Na narrativa de José Américo de Almeida, o colégio funciona como elemento determinante na infância do protagonista, afinal o estabelecimento estudantil configura-se não só como um momento de aprendizagem para o menino, mas também constitui-se na extensão da sua vida no ambiente rural da região açucareira, pois no discurso narrativo fica implícito que o protagonista continuará vivendo rodeado por muitos companheiros, como foi quando brincava com os meninos da bagaceira, porém o garoto não contará com o carinho de um parente próximo. Certamente, mudam-se os aspectos socioculturais, mas as impressões acerca do mundo e das relações interpessoais permanecem basicamente as mesmas.

Em *A Bagaceira* existe um elemento de transição da infância para a vida adulta de Lúcio, isto é, o desenho do buço, que começa a delinear-se no rosto do jovem, simbolizando o falecimento da infância, bem como o desejo implícito de mudança de atitude, quem sabe, para o possível enfrentamento e embate com o pai: “*Não gostava de ser menino. Minha vontade era ser homem feito. E, agora, este buço parece o luto de minha infância que morreu*” (ALMEIDA, 2008, p.110. Grifo nosso). A descrição

do buço indica dois pontos elementares para o protagonista de *A Bagaceira*: primeiro, o crescimento do corpo do menino; em seguida, a reflexão diante de uma infância morta para ele. Nesse caso, “[...] a infância simboliza um rito de passagem entre o que somos enquanto seres jogados no mundo e o que fazemos com esses seres jogados no mundo” (KOHAN, 2007, p.112). Em virtude disso, ao contemplar sua face no espelho, Lúcio percebe, num tom poético, a passagem da infância para a juventude. Assim, o sentimento nostálgico, com ar de revolta, impregna o personagem de maneira substancial:

E tornou à rede servil que, nos vaivéns, se lhe afeiçoava à índole voltária.

Flutuavam-lhe sentimentos incompletos no tropel da alma desarmônica.

Afundava-se na análise íntima, como alguém que procurasse reconhecer-se na própria sombra. Mal sabia ele que o espelho nos familiariza com a imagem física, mas nenhum homem se identificaria, se se encontrasse em pessoa.

Tapava os ouvidos para escutar a voz recôndita.

Esse abuso de introspecção exaltava-se nas tendências discordantes. E disqueteava consigo mesmo com o entendimento das duas faces opostas do mesmo eu. Conversava com o silêncio; tinha a audição do invisível.

Recolher-se é voltar para si próprio. E sobrevinha-lhe o remorso que é o narcisismo dos pessimistas.

Comparava-se à criança que recusa a comida, rola no chão, chora, rouco, escoriado, para se desferrar... E ele, a curtir essa crise moral, rebolando o espírito atormentado, por um revide parecido com a greve da fome (ALMEIDA, 2008, p.111).

O trecho parece sugerir que o jovem padece de uma crise existencial comparada às adversidades resultantes da passagem da infância para a juventude. Curiosamente, o capítulo no qual se encontra o fragmento anterior intitula-se “Duas Almas num

só Corpo”. Seria a correspondência entre infância e juventude presentes na carne de um borrego enfeitado? Essa pergunta acentua ainda mais a oposição entre pai e filho, assim também rememora a infância de Lúcio e a dificuldade de pertencimento ao ambiente da casa paterna. Desse modo, compreendemos que mesmo adulto o protagonista continua com as cicatrizes de enfeitado, pois ainda permanece largado à própria sorte, tendo que conviver com o desafeto e a indiferença de Dagoberto.

Com base nessas informações, deduzimos que a ideia de borrego enfeitado vai sendo construída aos poucos para o leitor do romance de José Américo de Almeida: primeiro, porque órfão de mãe e ainda pequeno, Lúcio foi afastado do seio familiar e inserido no espaço do colégio; segundo, porque ao longo da história o narrador deixa margem para que percebamos o quanto o pai sente repulsa pelo filho e por seus projetos:

Lúcio insistia pela introdução da técnica agrícola. Com os fumos de noções práticas, adquiridas no vale do Paraíba e em usinas de açúcar de Pernambuco, intentava aplicar outros processos de aproveitamento.

Sabia que se transformavam terras inférteis em oásis. E via o seu oásis tornar-se sáfaro.

Conhecendo que os trechos exaustos já pouco davam de si, indicava uma área mais repousada nas extremas do latifúndio, terrenos lavradios com fome de sementeiras:

- Na grota funda a cana é de virar.

O senhor de engenho não ia com essas ideias:

- Naquele mundão? Vá carregar!...

E o rapaz, mostrando a cana nodosa e curta:

- O senhor prefere esse sapé. É mais leve e está em cima do engenho...

Essas intromissões na economia rural o incompatibilizavam, cada vez mais, com o gênio do pai (ALMEIDA, 2008, p. 115).

Verificamos que o personagem Dagoberto recusa a opinião do filho, especialmente, porque o jovem interessa-se pela ampliação e modernização dos negócios da família. Sendo assim, o embate entre o velho e o novo é pontual na narrativa.

A situação do jovem protagonista torna-se delicada, pois desde pequeno não consegue manter uma relação amorosa com o genitor. O que existe é uma acentuada carência afetiva vivida pelo filho primeiro com relação à mãe, reforçada pelo mesmo sentimento em relação ao pai. A angústia e o desamor permanecem até a vida adulta do protagonista. Em suma, Lúcio se constitui num “despaisado”, isto é, duplamente órfão.

Todavia, a narrativa que envolve a infância de Lúcio possui seu lado significativo, pois mesmo com a ausência materna (determinante para a história), não visualizamos comentários depreciativos sobre o passado do protagonista, diferente da narrativa *Menino de Engenho*, por exemplo. Pelo contrário, há reflexões de um personagem adulto que recorda fatos comuns da infância, resgatando essa etapa da vida como fase de descoberta, do não-saber e de muitas brincadeiras, por exemplo, quando o narrador recorda o apelido “Ticaca”, que Lúcio recebera na infância:

Vinha-lhe o apelido de um episódio de infância. Fora o caso que, quando menino, dera com uma maritacaca detrás do serrote da acauã. E, como não tivesse olfato, de nascença, procurou alcançá-la. A bicha defendeu-se, o quanto pode, com a micção fétida. Ele nem se dava disso. Que gentil e mimoso animalzinho!

Trouxe nos braços, como um achado curioso.

Misericórdia! Tudo se impregnou do mau odor.

E, depois de muitas esfregações, ficou sendo Ticaca (ALMEIDA, 2008, p.179).

De outro modo, as memórias que o personagem faz acerca de sua infância também revelam a maldade inata ao ser humano, mesmo criança. Trata-se da “infância indócil” de um borrego enfeitado bem particular. Portanto, as meditações sobre a primeira etapa da existência do personagem transmitem as aventuras de garoto traquino, caracterizando a ideia do enfeitamento.

Diante disso, as ilustrações de Poty para *A Bagaceira* tornam-se fundamentais para compreendermos a participação dos personagens Dagoberto, Soledade e Lúcio para a instalação daquilo que compreendemos como sendo o conflito de família. Por sua vez, a técnica artística utilizada por Poty ajuda-nos a visualizar a ausência de expressão do rosto das personagens que foram desenhadas estabelecendo um diálogo entre imagem e palavra. Segundo Nunes (2015, p.4),

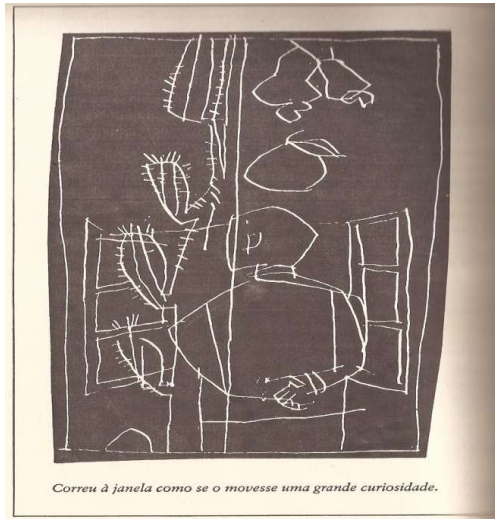
Na criação de ilustrações para textos literários, Poty estabelece um intrincado diálogo entre texto e imagem. Associada ao texto, a imagem parte dos elementos verbais para criar uma dimensão visual que, na sua apresentação física – na materialidade do objeto da leitura, o livro impresso ou a revista –, se constitui como uma obra de arte compósita, que é substancialmente diferente do texto não-ilustrado.

As ilustrações de *A Bagaceira* criadas pelo referido artista configuram-se numa outra obra de arte à parte, pois na condução das imagens visuais existe a possibilidade de resignificar o romance, revelando problemas fundamentais para compreendermos a história dos personagens, especialmente o desinteresse do pai em relação ao filho.

A imagem visual a seguir reproduz um dos momentos iniciais da narrativa, permitindo que o leitor visualize como

estão reforçadas as características psicológicas de Dagoberto, localizando assim o distanciamento entre pai e filho enjeitado.

Figura 29 - Ilustração interna de Poty para *A Bagaceira*



Fonte: Almeida (1978)

Inserida no meio do primeiro capítulo do romance, na edição que consultamos, a ilustração da figura 29 admite uma relação intertextual com o texto literário, pois torna-se um aspecto paratextual da narrativa e a ela coextensivo. Segundo Nunes (2015), neste tipo de imagem visual, “o artista assume o papel de co-narrador, estabelecendo uma dimensão *visual* para a obra literária, *verbal*” (NUNES, 2015, p.4. Grifo do autor.). Além disso, percebemos que essa é uma característica marcante da produção de Poty, ou seja, inserir seus desenhos no interior da obra literária, como se a imagem visual engolisse o leitor. Em outras palavras, localizamos o diálogo entre as duas formas de expressão. O que comprova tal hipótese é o fato de a imagem trazer uma legenda explicativa, cuja parte de seu conteúdo foi transcrito da obra: “Findo o almoço – podiam ser 9 horas – *Dagoberto Marçau correu à janela, que é uma forma de*

fugir de casa, sem sair fora de portas, como se o movesse uma grande curiosidade” (ALMEIDA, 2008, p.97). Na imagem gráfica, percebemos parte do excerto transcrito do romance e dessa forma, “palavra e escritura aparecem numa moldura comum; a palavra está inscrita na imagem (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p.56) devido a uma relação de coexistência. Além disso, nos permite traçar uma leitura do pai que enjeita o filho.

Na ilustração de Poty identificamos um homem bem vestido olhando atento para os detalhes do ambiente externo da casa; a janela aberta representa a possibilidade de espiar as coisas que acontecem fora do espaço interno do lar, sem necessariamente precisar sair dele para acompanhar aquilo que ocorre do lado de fora. De acordo com Santiago:

Por causa da solidão, Dagoberto não suporta mais ficar em casa, mas também não tem ânimo para sair sozinho de casa. Encontra então o meio-termo da janela, ao mesmo tempo lá fora e cá dentro, limite entre, margem e passagem. [...] Da janela olha para fora – foge de casa, sem ter de passar por portas. Da janela olha para dentro – entra em casa, sem ter de passar, por portas. Mas passa sempre do exterior para o interior e vice-versa (SANTIAGO, 2000, p.103).

Tal imagem pode revelar ainda a rigidez e o comodismo que fazem parte do personagem que olha vigilante para as coisas externas da casa. Portanto, o desenho consiste na figuração de Dagoberto e revela pontos fundamentais do enredo, como o distanciamento com o filho rejeitado. Assim como o senhor de engenho optou por observar afastado o que acontece em sua propriedade, também preferiu acompanhar, à distância, o crescimento do filho Lúcio, circunstância essa que indica o conflito que se estabelece na família.

A imagem visual da figura 29 consiste numa janela para o texto e para a caracterização do próprio personagem Dagoberto. Vemos um homem indiferente ao que se passa do lado de fora da casa, a mesma indiferença que dispensa à condição de enjeitado de Lúcio, uma vez que em todo o enredo a apatia do pai é notória com relação ao filho, sobretudo na infância, quando supomos ser o momento que o menino mais precisaria do pai.

Podemos ler ainda o modo como o senhor de engenho se apresenta para o leitor, isto é, como um vigilante ativo, que prefere observar as coisas de longe e na surdina. De igual modo, Dagoberto fez com Lúcio na infância, optando por livrar-se do pequeno, deixando-o no colégio, apenas observando de longe, e quando lhe convinha, o crescimento do filho. A imagem visual diz muito sobre a condição de borrego enjeitado de Lúcio, pois podemos ler na figuração do pai, a responsabilidade para os problemas surgidos com o filho. Dagoberto parece estar afastado de tudo e de todos, especialmente do herdeiro.

Reparamos que o formato da ilustração corresponde a um quadro ou janela separada por uma linha vertical. De um lado encontram-se os mandacarus, quem sabe, simbolizando o lado forte e tosco de Dagoberto; na lateral oposta estão dois cajus em tamanho desiguais, seguidos abaixo pelo desenho de uma laranja.

Contudo, os desenhos dos dois cajus podem representar a figuração do enjeitado Lúcio e da bela retirante Soledade. Como aponta Proença (2008): “à revelia de seu criador, a heroína se fez marcante figura de mulher, conquistando não só o amor dos homens, mas todo o livro, que se tornou ‘o romance de Soledade’” (PROENÇA, 2008, p.25). Assim, Soledade, a

outra personagem feminina (não mais a figura da esposa/mãe morta), reafirma o embate entre pai e filho, deixando às claras a condição de enjeitado de Lúcio, inclusive quando ela mesma questiona o amor do filho para com o pai: “[...] O senhor quer bem a seu pai?” (ALMEIDA, 2008, p.131)

O desenho das frutas e do cacto também pode sugerir outro embate que há na narrativa, ou seja, a oposição cultural entre o brejo e o sertão, representados, respectivamente, pelos cajus (pai e filho enjeitado) e mandacarus (a sertaneja em disputa).

Entretanto, é a personalidade do protagonista Dagoberto que germina através da imagem idealizada por Poty. Podemos ver a figura de um homem indiferente ao ambiente externo, tal como sempre esteve em relação ao filho, por isso apenas acompanha de longe, com o seu egoísmo, as durezas da vida fora de sua morada.

A posição das mãos juntas e viradas para trás do corpo lembram a postura de um suspeito ao ser capturado ou apreendido pela polícia. Em outras palavras, inferimos que a figura 31 vai além na ressignificação do texto e do personagem, porque ainda sugere alguns dos possíveis delitos carregados por Dagoberto, a saber: o enjeitamento do filho Lúcio e a violação da pureza de Soledade, por isso, no nosso entendimento, o ilustrador opta por privilegiar o desenho do homem na espreita, entocado e sozinho.

Na narrativa literária, quase sempre o senhor de engenho é apresentado de forma solitária, recusando aproximação e afeto ao filho:

[...] Vivia ele, desse jeito, entre trabalhadoras e ócios, como o homem-máquina destas terras que ou se agita

resistentemente ou, quando para, para mesmo, como um motor parado. [...]

A presença do filho recém-chegado, em férias, não lhe modificava essa impressão. Em vez de confortar-lhe o abandono, agravava-o, mais e mais, como uma sombra intrusa (ALMEIDA, 2008, p.97).

A citação enfatiza a distância existente entre Dagoberto e o filho. Logo, podemos considerar que tanto o narrador do romance quanto a narratividade da imagem visual exploram alguns aspectos da personalidade do senhor de engenho. Desde o primeiro momento, a voz que enuncia a história lança comentários sobre a tensão que há na relação entre familiares tão próximos, talvez por isso, a imagem gráfica evidencie o lado ermo de Dagoberto, desde quando rejeita o filho ainda criança.

Ademais, na ilustração, a solidão do personagem é expressiva, afinal Dagoberto só tem uma janela para perceber o outro: “Entrava afobado, comia, ou, antes, engolia, de cabeça descaída, o repasto invariável e ou saía de golpe ou ficava a espiar de fora” (ALMEIDA, 2008, p.97). Tanto na narrativa literária quanto na imagem visual, Dagoberto assemelha-se a um espião, por isso o senhor de engenho vigia suas próprias terras e aqueles que vivem nela, no entanto, não se preocupa efetivamente com este outro, nem mesmo quando se trata do filho.

Sendo assim, a ilustração ainda põe em xeque o papel fundamental do patriarca para desencadear o embate na narrativa; a imagem gráfica alude à indiferença que grifa o comportamento do personagem e que provoca as fraturas naquela família, já fragmentada pelo falecimento da esposa.

No texto literário existe um enjeitamento ostensivo do pai para com o filho, talvez porque, como adverte Süsskind

(1984), “não há lugar para os ‘filhos-da-mãe’ na ordem patriarcal. Rejeitados pelo pai, a esses impossíveis herdeiros parecem restar ou a culpa de um Carlinhos, ou a condenação de um Silveirinha”³ (SÜSSEKIND, 1984, p.154). Aí reside a justificativa do senhor de engenho para o repúdio ao filho, isto é, a semelhança física e psicológica com a esposa e mãe cuja morte fere maquinalmente o sistema da família patriarcal. Se, em *Menino de Engenho*, o protagonista Carlinhos torna-se herdeiro enjeitado por ser filho de uma filha do coronel José Paulino, em *A Bagaceira*, Lúcio também é rejeitado devido os seus aspectos físicos e psicológicos, semelhantes aos da mãe. Da rejeição, Dagoberto passa a enjeitar o borrego Lúcio.

Na narrativa literária a rejeição do menino surge desde a infância, por isso compreendemos a postura assumida pelo protagonista como a de um borrego enjeitado. Tudo prenuncia que o seu nascimento foi considerado o responsável direto pela morte da mãe, portanto, sua orfandade, provocada por ele mesmo e por isso o filho sofreu a recusa afetiva do pai.

É interessante como José Américo de Almeida utiliza o próprio Lúcio para constatar esta hipótese, no momento em que o jovem abre mão do casamento com a retirante, a fim de não desagradar o velho pai: “- *Eu matei, nascendo, minha mãe. Foi por minha causa que o senhor perdeu sua mulher; agora, não seja também por mim que perca sua amante.* Não diga mais que nem bonita é ... É bonita e é sua” (ALMEIDA, 2008, p.242. Grifo nosso).

Então, se desde menino, o filho foi observado como um estorvo pelo poderoso senhor de engenho Dagoberto, quando

³ Personagem de *Terras do Sem Fim e São Jorge dos Ilhéus* de Jorge Amado. No primeiro romance, o protagonista aparece criança e a mãe não reconhece nenhuma semelhança física com o menino, não o vê como filho; ele se assemelha fisicamente ao pai Horácio, o qual também rejeita o filho e não o aceita como herdeiro.

na juventude, este sentimento será ainda maior devido à disputa por Soledade. Nessa circunstância, ao tornar o filho um empecilho à sua vida (tanto na morte da esposa quanto na concorrência pelo amor da retirante) Dagoberto enfatiza ainda mais o desafeto pelo herdeiro.

À luz da Psicanálise freudiana poderíamos lembrar o Complexo de Édipo, afinal segundo essa teoria, o pai tende a repudiar o filho do sexo masculino, em virtude do apreço exagerado (ou do desejo sexual) da criança pela figura materna. Ademais, tal comportamento acaba desequilibrando a relação conjugal entre o marido e a mulher.

No plano histórico e cultural, Badinter (1985) também aguça esta visão quando retoma a forma do genitor visualizar – como um obstáculo – o vínculo entre mãe e filho, que atinge diretamente a felicidade do pai:

Considerando-se os comportamentos reais de uns e de outros, temos a impressão de que a criança é considerada mais como um estorvo, ou mesmo como uma desgraça, do que como o mal ou o pecado. Por motivos diferentes e até opostos, a criança, e particularmente o lactente, parece constituir um fardo insuportável para o pai, a quem toma a mulher e, indiretamente, para a mãe (BADINTER, 1985, p.64. Grifo nosso.).

Logo, a rejeição da criança por um dos pais pode ser recorrente em algumas civilizações, assim também, alude às questões culturais e psicológicas muito subjetivas. Ora o pai vê o filho como um ladrão de sua esposa; ora a mulher atribui ao filho o papel de divisor da atenção e afeto do marido. Inclusive, socialmente falando, a existência da criança foi vista como impedimento para a vida harmoniosa dos pais em sociedade, afinal nem todos os lugares são apropriados para se receber

crianças. Fator esse que acarreta rejeição do pequeno, porém em outras condições.

O plano psicológico do romance de José Américo de Almeida proporciona uma infância baseada no desamor e na distância entre a criança e o pai, porquanto o menino traz certo enfado para Dagoberto. Conseqüentemente, tal atitude ocorrerá na vida adulta, quando, por exemplo, todos os desejos de Lúcio para melhorar a fazenda são tomados como absurdos e inviáveis na opinião do pai. No entanto, quando “morre o velho senhor rural, nasce o proprietário capitalista. Ficam sem sentido os laços de família e a lógica da hereditariedade diante das regras capitalistas de produção” (SÜSSEKIND, 1984, p.154-155). Logo, quando Lúcio assume os negócios do senhor de engenho seu pai, os laços de família são esquecidos e os conflitos sanados. O embate familiar passa do plano pessoal para o plano ideológico e político, haja vista que quando cresce Lúcio torna-se defensor dos retirantes, dos mais fracos e das ideias revolucionárias, enquanto o pai posiciona-se absolutamente contra. O filho retruca as palavras autoritárias do pai, emitindo assertivas, que mais parecem advertências, como esta: “Meu pai, não amasse o seu pão com o suor dos pobres” (ALMEIDA, 2008, p.107).

Desde o início da obra, o leitor pode perceber as divergências ideológicas que afastam pai e filho enjeitado. Todavia, é o assunto da morte da mãe (constantemente reforçado no romance), o aspecto determinante para a ira do pai contra o filho. A ausência da figura feminina perturba, de maneira diferente, os dois personagens, por isso o modo como Soledade desponta na história sugere que a contenda entre os familiares será ainda mais delicada no futuro. Lúcio encanta-se pela vida

dos retirantes, enquanto Dagoberto debocha, embora os tenha acolhido em sua propriedade. O senhor de engenho demonstra total interesse pela bela sertaneja de olhos verdes, reforçado pela presença da simbólica flor espia-caminho, a qual o senhor de engenho oferece para Soledade, “com um riso arregaçado no focinho insaciável” (ALMEIDA, 2008, p133). Já Lúcio ignora qualquer segunda intenção do velho pai e acaba envolvendo-se emocionalmente com a retirante, porém com bastante comedimento. Dagoberto é malicioso, sabe muito bem o que deseja da moça, Lúcio possui elevado pudor e zelo nas suas intenções com a retirante: primeiro, porque ela é mulher; segundo, porque ainda representa todo o carinho asfixiado com a morte da mãe.

Em virtude disso, as imagens visuais do romance trazem à tona detalhes que criam a figuração da personagem feminina, que corrobora para ampliar o conflito de família da narrativa literária: “Soledade é ainda e também o elemento que marca a diferença entre Dagoberto-Lúcio, na medida em que são eles representantes da libertinagem do engenho (brejo), e Pirunga, enquanto protótipo da moral austera do sertão” (SANTIAGO, 2000, p.116). É interessante como as imagens visuais também sugerem essas mesmas impressões, mas de maneira tênue.

Na narrativa, o leitor percebe o cuidado de Lúcio em agir corretamente com Soledade, enquanto o pai procura a todo custo servir-se sexualmente dos atributos femininos da retirante. A personagem feminina é colocada em disputa e parece até se satisfazer com isso. Ela não parece ser ingênua, por isso cede às investidas de Dagoberto e parece impacientarse com o respeito excessivo que Lúcio lhe dedica.

Por ser diferente do pai, Lúcio rompe os laços de sangue com ele. Em virtude disso, desde quando rememora sua infância, o filho vai percebendo aos poucos a sua diferença no ciclo da família. A ilustração a seguir exprime o que advogamos sobre o enjeitado Lúcio:

Figura 30 - Ilustração interna de Poty *A Bagaceira*



Fonte: Almeida (1978)

Na ilustração da figura 30, observamos atentamente a figura de um jovem leitor, quem sabe, encostado à sombra do tronco de um cajueiro. Assim, mais uma vez avistamos a alusão aos cajus mostrados na figura 29. O borrego enjeitado Lúcio aparece no ambiente externo à casa, afinal desde pequeno aquele fora seu lugar preferido nas terras do pai, como vimos, “a natureza criara-o vivaz e livre” (ALMEIDA, 2008, p.108), mas sobretudo alegre, sem a mesma sisudez do pai. O espaço aberto e o ar puro seduzem o personagem, fazendo com que a imagem visual comunique também essa oposição entre pai e filho.

Novamente, observamos o desenho dos dois cajus, mas o tamanho é bem maior do que aquele que aparece na primeira imagem. A carne macia da fruta alude ao desejo de pai e filho em desfrutar a protagonista feminina.

O desenho das frutas simboliza a aproximação e a jovialidade do casal Soledade e Lúcio, misto de “idade” e “cio” como o que restou grafado naquele bambual, que serviu de registro e testemunho para as juras de amor do casal apaixonado: “Era o passado que revivia na expressão mais suspeita desses dois nomes próprios comidos pelo tempo que, ironicamente, deixara de preservar as letras iniciais: SOL LU” (ALMEIDA, 2008, p.274).

Na ilustração, abaixo do desenho das duas frutas está o corpo sensual de uma mulher, cujos cabelos longos e seios fartos podem surpreender e porventura seduzir o homem do desenho. A imagem gráfica da personagem feminina permanece tonificada nesta figura, isto é, os cajus ainda aparecem para criar referência à mulher. Talvez a retirante possua o mesmo cheiro inebriante, a maciez da carne e o gosto doce daquela fruta. Notamos que o corpo da mulher sustenta-se por uma linha tênue que desce de um dos cajus em direção ao desenho do homem sentado no chão, ligando-os. Seria Soledade a lembrança da mãe ou a esposa desejada por aquele borrego enjeitado?

Com a leitura comparativa das duas ilustrações (figura 29 e figura 30), criadas por Poty para *A Bagaceira*, podemos verificar que até mesmo na imagem visual, Lúcio opõe-se significativamente a Dagoberto, como vimos na ilustração da figura 29. Diante disso, Poty ressignifica a oposição entre os familiares que é fecundante e corrente no texto de Almeida,

pondo em divergência de imagens pai e filho. Como destacamos anteriormente na figura 29, o senhor de engenho encontra-se de costas, observando as coisas que acontecem do lado de fora de sua casa, como um espião alerta e vigilante. Já na figura 30 Lúcio encontra-se à sombra do juazeiro, num momento de lazer e descontração com a amada.

Assim, se na imagem da figura 29 vemos Dagoberto como um espião, na figura 30 Lúcio é aquele personagem idílico que apresenta conhecimento, gosto pelos livros e acredita no amor, mesmo enjeitado pelo pai. A expressão corporal do rapaz também difere daquela de Dagoberto com nítido contraste desde a posição em que ambos se encontram (o pai de costas e em pé; o filho de frente, sentado na relva) até a diferença no tamanho dos cajus que aparecem em ambas as ilustrações. Se a figura 29 revela um espreitador, a imagem gráfica seguinte (figura 30) evidencia a elegância de um homem amigo dos livros e da natureza, cuja divergência com o pai foi evidenciada pelo ilustrador Poty que opta por colocar o jovem protagonista fora de casa, sentado à sombra do cajueiro e na companhia espontânea de Soledade. Dessa maneira, podemos afirmar que, como intérprete da obra literária, Poty relacionou significativamente as disparidades entre os personagens pai e filho, salientando assim o embate que atravessa o enredo, evidenciando a expressividade do filho enjeitado.

Santiago (2000) caracteriza essa diferença entre Dagoberto e Lúcio, a qual pode ser notada como um aspecto também recorrente nas imagens de Poty:

Dagoberto, a madureza; Lúcio a juventude. A experiência sexual e a descoberta amorosa, a agressividade e o pudor, o que sai em busca de nova esposa e o que ainda se encontra apagado ao fantasma materno. Dagoberto e Lúcio, em

torno de Soledade, figura de sobrinha e de prima, figura ambígua e ambivalente, esposa e mãe ao mesmo tempo, lembrança de esposa, lembrança de mãe, como fica patente nas passagens a que é comparada ao retrato da já falecida mãe de Lúcio e esposa de Dagoberto. “...foi tua mãe que amei nela” (p.111) – confessa o pai. Diz Lúcio: “... ela é o retrato de minha mãe” (p.51)” (SANTIAGO, 2000, p.116).

A ambiguidade da personagem feminina também aparece, de maneira sutil, nas imagens gráficas de Poty, pois salienta a condição de enjeitado de Lúcio. Por conseguinte, a imagem visual da figura 30 reporta-se a um dos episódios-chave mais poéticos do romance, especificamente, quando a retirante manifesta a vontade de contar para Lúcio sobre o envolvimento com Dagoberto. A imagem relaciona-se diretamente com o fragmento abaixo:

- Avistei o senhor aqui...

Parecia querer lançar uma confissão que lhe causava nojo passar-lhe pela boca. Há confidências que aliviam como um vômito, mas repugnam também como um vômito.

Lúcio acolheu-a com um sorriso só nos lábios e continuou a ler.

Então, ela sentou-se no cajueiro ao seu lado. E ele começou a ficar como os cajus, amarelo e encarnado, mudando de cor. Todo contrafeito, parecia recear ser surpreendido nesse convívio suspeito.

Soledade procurou ler e caiu-lhe da cabeça mal enxuta uma gota d'água no livro aberto, como uma lágrima ocasional.

Lúcio levantou-se, vexado:

- Que é isso, menina?

E descobriu-lhe ainda um pouco de tristeza nas unhas arroxeadas pelo banho...

Ela desconversou:

- O senhor quer bem a seu pai? (ALMEIDA, 2008, p.131. Grifo nosso).

A pista para a tensão existente na relação entre pai e filho situa-se na pergunta de Soledade. Essa indagação, que ela direciona a Lúcio, traz à tona novamente a reflexão sobre a rejeição do pai para com o filho. Portanto, o mais natural seria o borrego enjeitado não sentir estima pelo seu genitor.

Quando associado à ilustração, o fragmento do romance modifica a leitura da imagem visual de maneira considerável: de momento apaixonado, a imagem gráfica passa a ser lida como um momento prenunciador, que remete à rejeição sofrida por Lúcio desde a infância. Parece até que o diálogo transcrito do romance se estabelece numa relação de dependência com a imagem. Nesse caso, não podemos dizer que a ilustração é uma paráfrase do texto, mas sim que ela mantém relação intrínseca com o romance e a caracterização de suas personagens, demonstrando um aspecto do enjeitado Lúcio.

Depreendemos tanto no excerto quanto na ilustração que Lúcio sente bastante receio com a aproximação de Soledade, por isso permanece atônito, como se o questionamento evidenciasse todo o mal-estar entre pai e filho.

Grande foi a ousadia da moça ao sentar-se ao lado do rapaz, debaixo do cajueiro, e, mais ainda, ao questionar o afeto entre familiares consanguíneos. A indagação de Soledade, sobre o bem-querer do jovem ao pai Dagoberto, deixa implícito que existe uma situação conturbada na relação entre os membros daquela família. A contenda instaura-se também pela presença da retirante, que percebe a condição de enjeitado do jovem Lúcio.

Por conseguinte, o pai tenta conscientizar o filho dos perigos do namoro com a retirante, Dagoberto afirma sagaz:

“- Sertaneja, quando é boa, é boa; mas, também, quando desencabeça! ... E, tendenciosamente: - Então, se é bonita...” (ALMEIDA, 2008, p.190). A menção à história da sertaneja Carlota soa como um conselho implícito para que o rapaz se distancie de Soledade. O borrego enjeitado Lúcio sofre com a comparação entre as duas mulheres, como se aquele conselho do pai tentasse acabar com as expectativas do rapaz em relação a Soledade. O “amor ausente” agora aparece na figura da jovem mulher.

O conflito de família desenvolve-se ainda mais com a disputa entre pai e filho pelo amor de Soledade. Então, quando Lúcio na profissão de advogado comunica ao pai que irá defender Valentim (pai da retirante), no júri popular, a ira do senhor de engenho se intensifica mais ainda contra o filho. É interessante que diante dessa circunstância, Dagoberto chega a questionar Lúcio acerca da falta de afeto em casa: “- É! ... Beija as mãos de um criminoso e nunca beijou as de seu pai!” Em contrapartida, o filho que sempre fora enjeitado (mas não revoltado), retruca com veemência a objeção: “- Nesta casa, nunca se ouviu um beijo!” (ALMEIDA, 2008, p.238). Novamente, o domicílio particular serve de exemplo para expressar o desafeto e o enfrentamento entre os parentes, Lúcio desde a infância é reconhecido como borrego enjeitado, órfão de mãe e rejeitado pelo pai.

A narrativa literária *A Bagaceira* se faz com uma série de fatos, que indicam o conflito familiar e a condição de enjeitado do protagonista desde a infância. No entanto, entre esses eventos, a orfandade de Lúcio é justificada pela constante referência à fotografia da mãe morta, que se torna fundamental e elucidativa ao romance porque ela garante uma “‘pseudopresença e um signo de ausência’ (SONTAG, 1986, p.25). Signo de

um passado inatingível, irremediavelmente irrecuperável, mas imperturbável, perpétua e vicariamente presente” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p.128-129). Nessa direção de pensamento, a mulher falecida que aparece na menção à foto, no texto de José Américo de Almeida e na ilustração de Poty, assume presença constante na vida dos protagonistas e na história em si, porque fundamenta a condição de borrego enjeitado de Lúcio e sua relação com a mãe, aproximando ainda certa semelhança física da mulher amada Soledade com a outra mulher amada morta. No livro *Sobre a Fotografia*, Susan Sontag explica:

A fotografia é o inventário da mortalidade [...] As fotos mostram as pessoas incontestavelmente presentes num lugar e numa época específica de suas vidas; agrupam pessoas e coisas que, um instante depois, se dispersaram, mudaram, seguiram o curso de seus destinos independentes. [...] As fotos declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição, e esse vínculo entre fotografia e morte assombra todas as fotos de pessoas (SONTAG, 2004, p.85).

Então, a utilização de um capítulo denominado “Retrato”, bem como o assunto importante sobre a fotografia da pessoa falecida resgatam a presença da mãe do órfão Lúcio para a história de *A Bagaceira*. A fotografia cumpre um papel relevante nessa narrativa literária, porque reforça aspectos físicos entre as duas mulheres determinantes para o conflito entre pai e filho e, ainda, serve de argumento para que os dois homens se interessem pela retirante. Ademais, o retrato presentifica a mãe de Lúcio, por isso converte-se em arquivo significativo.

O retrato transforma-se num dos motivos mais expressivos do romance, porquanto é ele quem revela a única afinidade entre pai e filho enjeitado porque um e outro sentem a ausência da mulher (esposa e mãe) falecida. Tal fato caracteriza o que Santaella e Nöth (2008, p.133) denominam

de “poder mortífero” da fotografia, isto é, existe uma afinidade intrínseca entre a foto e a morte. Para os referidos autores, as fotografias testemunham seu tempo e como tal constituem um catálogo sobre a morte: “[...] fotografias, devido à imobilidade, fixidez, que lhes são próprias, guardam a memória dos mortos como mortos. Mas mesmo entre aqueles que ainda vivem fotografias funcionam como documentos dos efeitos do tempo e dos traços de envelhecimento” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p.133). Sendo assim, o retrato da mãe de Lúcio aparece com destaque na ilustração e ajuda a ressignificar o romance. Em *Menino de Engenho*, por exemplo, o retrato da mãe de Carlinhos não apresenta tanta relevância na narrativa, nem nas ilustrações, porquanto o autêntico rosto da mãe daquele enjeitado encontra-se fixado em sua memória, como atesta o discurso do narrador-personagem: “todos os retratos que tenho de minha mãe não me dão nunca a verdadeira fisionomia que eu guardo dela – a doce fisionomia daquele seu rosto, daquela melancólica beleza de seu olhar” (REGO, 1994, p.5). Portanto, o borrego enjeitado Lúcio guarda consigo, desde a infância, o retrato da mãe para poder ter uma referência material sobre a figura materna; enquanto o órfão Carlinhos conserva o retrato da mãe em sua memória.

Como leitor atento e intérprete do texto de José Américo de Almeida, Poty não ignorou a importância do retrato para a construção do embate que circula a relação dos personagens pai e filho.

Na narrativa literária, o leitor sabe que, desde a infância, Lúcio só conheceu a mãe através de fotografia, por meio da qual remete à semelhança física com Soledade, enxergada até por Valentim (pai da moça), quando se depara com o retrato da

falecida mulher de Dagoberto pendurado na parede da casa-grande:

- Eu me parece que conheço essa figura...

Ficou cismando, com o dedo na testa.

- Até dá os ares com a sua filha, não é?! - perguntou Dagoberto.

E, intencionalmente:

- É bonita: dá parecença com ela (ALMEIDA, 2008, p.166).

Em virtude disso, consideramos que Dagoberto e o filho sentem grande simpatia pela retirante, pois a recordação da esposa e mãe encontra-se persuasiva no rosto de Soledade. Os traços físicos da retirante são muito próximos dos atributos da mãe de Lúcio, porém há uma justificativa para isso (que tanto Lúcio quanto Dagoberto reconhecem), ou seja, o fato de as duas mulheres, supostamente, serem primas, por isso, o laço consanguíneo fala mais forte através da aparência.

Ao mostrar a foto da mãe falecida para Soledade, Lúcio deixa transparecer seu amor a seu objeto de luto. Como podemos constatar no segmento abaixo:

O estudante deu, enfim, o retrato por terminado e mostrou-lho, a sorrir.

Era uma antiga fotografia meio desbotada.

Ela desconfiou:

- Quem é? ...

- Não está vendo?

- Eu? ... Mas eu não tenho esta venta...

De fato, seu nariz era diferente, com um ar inconfundível no ligeiro arrebato. Mas, os olhos, a testa, a boca (o mimo da boca), os caracteres essenciais identificavam-se nos traços esmaecidos.

Era o tipo modelar de uma raça selecionada, sem mescla, na mais sadia consanguinidade.

O estudante quisera, apenas, confrontar essa semelhança (ALMEIDA, 2008, p.157).

O fragmento possui tom humorístico e procura amenizar a constatação da parença fisionômica ou um possível parentesco entre Soledade e a mãe do protagonista. Barthes (1984, p.15) nos diz que “a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa e fúnebre, no âmago do mundo em movimento”.

O ilustrador Poty traz à tona a relevância da foto (figura 31) que envolve a possível semelhança entre Soledade e a outra mulher morta, criando assim uma correlação entre texto e imagem. É a proximidade física entre as duas que desperta o amor do estudante, afinal por meio da fotografia “podemos: seja desejar o objeto, a paisagem, o corpo que ela nos dá a reconhecer; seja espantarmo-nos com o que vemos” (BARTHES, 1984, p.35).

Ambas as mulheres, Soledade e a falecida mãe de Lúcio, porventura repartem a mesma identidade sertaneja, nordestina, mantêm assim, um lugar reservado no coração do filho enjeitado e do pai viúvo. De tal modo, o retrato acompanha um rastro ou indício para a afeição de Lúcio por Soledade.

Para Sontag, “uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária” (SONTAG, 2004, p.170). Assim, esta “máscara mortuária” efetiva a existência da mãe do borrego enjeitado Lúcio ao mesmo tempo que serve para justificar o amor do jovem (e o desejo do seu pai) pela retirante. A seguir, selecionamos a imagem visual do retrato, ilustrado por Poty:

Figura 31 - Ilustração interna de Poty para *A Bagaceira*.



Fonte: Almeida (1978)

A ilustração da figura 31 destaca um registro ficcional extremamente relevante para a narrativa. Ademais, associa texto visual e palavra escrita, de modo que reproduz, em forma de legenda, parte do diálogo dos jovens amantes: “Ainda, a sorrir, com uma sombra de desdém no arrebato do nariz: - Eu sou tão fe-e-ei-a! ... Lúcio retrucou, maquinalmente: - À mulher basta ser bela...” (ALMEIDA, 2008, p.181). Curiosamente, o ilustrador insere a imagem visual numa página inteira, no capítulo “Amor, lei da natureza”, ou seja, logo após o capítulo “Retrato”, em que Soledade toma conhecimento da fotografia da mãe de Lúcio. Neste sentido, podemos até questionar a ambiguidade da imagem, isto é, ela representa a figuração da mãe de Lúcio ou de Soledade?

Na visualização da imagem gráfica, notamos inicialmente o contraste branco e preto que divide a ilustração. Aliás, a figura 31 assemelha-se muito a uma espécie de camafeu, isto é, aquela pedra semipreciosa, que possui um tom acinzentado

com duas camadas de cores diferentes, numa das quais apresenta-se uma figura em relevo. Geralmente, os camafeus são bastante usados como pingentes, em que se reproduz o rosto ou perfil de algum familiar querido, como o marido ou a mulher, o pai ou a mãe. Assim, o ilustrador recupera a importância do retrato na narrativa literária, quem sabe, para remeter ao apreço que Lúcio nutre por aquela “máscara mortuária” que carrega como a única lembrança da mãe.

Orlando da Costa Ferreira (1977) disserta a respeito da chamada “gravura em camafeu” ou “gravura em claro-escuro”, método bastante utilizado por Poty, que consiste numa:

[...] técnica em que se empregam, além do bloco onde são gravadas as linhas gerais do desenho, para tiragem a preto, mais duas ou três pranchas, para impressão a uma cor mas em tonalidades diversas, o que transmite à estampa resultante o aspecto de uma aguada, ou, como seria óbvio dizer, de um camafeu. A prancha mestra deve ser feita na ordem inversa da gravação, isto é, dos tons mais claros para os mais escuros, terminando no preto (FERREIRA, 1977, p. 34).

Sendo assim, utilizando-se da técnica da gravura em camafeu Poty pode ter reconfigurado o rosto feminino delicado da mãe de Lúcio, como se fosse quase a representação de uma santa esculpida num camafeu, já que o menino não conheceu a mãe, só lhe resta a idealização da figura materna, como uma santa digna de total admiração e respeito. Podemos ver que o cabelo da mulher na ilustração assemelha-se ao manto sagrado, o ar sereno e doce evoca as virtudes da mãe daquele borrego enjeitado. No tecido literário percebemos esta sutil caracterização da falecida:

Deixou-se vencer, quando ela entrelaçou, temendo ser apanhado nessa desenvoltura.

Soledade meteu o retrato no seio. Ficou com um ar malicioso, como quem queria dizer: - “Vem tirar...”

E, se ele se tivesse atrevido – sabe-se lá! – talvez lhe houvesse punido o atrevimento com o primeiro beijo.

Depois, rompeu o retrato.

- Não faça isso! – rogava Lúcio com os olhos súplices.

Esse gesto fora uma revelação. Soledade amava-o com a violência repentina dos corações ingênuos.

“Doidinha!” pensava ele.

Ajoelhou-se, apanhou todos os fragmentos e beijou-os demoradamente.

- Bem feito! É sua noiva, não é? – perguntou ela, cada vez mais aziugada.

- Não: *é uma santa*.

E ainda beijava os pedaços que juntava (ALMEIDA, 2008, p.158. Grifo nosso).

O ato de beijar partes da foto da mãe indica uma espécie de adoração que o filho dedica à falecida, afinal o órfão idealiza a figura materna, ao mesmo tempo que sofre profundamente com sua ausência.

Vale lembrar ainda os lugares que as fotografias da mãe de Lúcio ocupam na narrativa: uma das fotos é carregada pelo filho, talvez no bolso ou na carteira; a outra foto está pendurada na parede da casa-grande e também é venerada por Dagoberto. Essa foto-retrato torna-se assim a imagem de um passado perdido, quase como uma espécie de “fetiche”, como defende Christian Metz (*apud* AUMONT, 2002). Portanto, objeto de apreço para pai e filho enjeitado.

Entretanto, ao correlacionarmos as imagens visuais e as citações, que resgatam a importância do retrato da mãe de Lúcio, notamos que as características psicológicas entre as duas mulheres (a mãe e Soledade) são díspares, afinal a retirante

parece ser mais enigmática e sensual, porém sem rosto. Interessante ressaltar que Poty atenta para isso quando representa a moça.

Podemos dizer que a leitura das imagens expõe o conflito que acontece na história dos protagonistas de *A Bagaceira*. A oposição entre pai e filho enjeitado mantém-se firme em todo o enredo e mais ainda quando Soledade participa da história. Na figura 29, a personagem feminina aparece de forma sugestiva, quiçá no desenho dos cajus; na figura 30 ela surge para perturbar o sossego da leitura de Lúcio. Contudo, é o retrato da mulher falecida (figura 31) que mantém a ligação entre o passado e o presente para Dagoberto e Lúcio, afinal “a foto embalsama o passado ‘como moscas no âmbar’” (AUMONT, 2002, 167), ao mesmo tempo que aponta para o que foi e não é mais. Portanto, Soledade não constitui-se a figura real da mãe de Lúcio, mas um desejo obscuro de tomar este papel.

Neste sentido, as imagens analisadas tocam na rivalidade que permeia a relação entre os dois parentes, assim sendo transformam-se em caráter narrativo. O pai enjeita o filho duplamente: na infância, quando ocorre a perda da esposa; e, na juventude, quando Dagoberto demonstra interesse pela retirante, por quem o filho se enamora. Ademais, não foi à toa que o senhor de engenho sempre recusou a presença do filho, pois enxerga no jovem o rival que lhe roubou a esposa e futuramente roubará sua amante. Em virtude disso, opõe-se ao casamento do filho com a retirante.

Então, podemos considerar que as ilustrações ressignificadas do romance resgatam singularidades dos personagens de José Américo de Almeida, manifestando até a decadência da família patriarcal.

Sendo assim, entendemos a razão de Lúcio ao abrir mão do seu amor por Soledade, afinal como um borrego enjeitado não poderá disputar a moça com o pai. Por outro lado, o jovem opõe-se veementemente às tradições familiares, logo, acaba compreendendo sua situação delicada de borrego enjeitado. Ao retornar anos mais tarde para o engenho, o protagonista reafirma seu papel na hereditariedade, ou seja, constituir família e cuidar daquilo que é seu de direito.

4.2.2 *Carlinhos: Menino de Engenho*

Em *Menino de Engenho*, a imagem da criança como borrego enjeitado surge na rememoração da infância do narrador-personagem, que mostra sua condição de órfão e a convivência numa família secundária. Desde o início da narrativa podemos atribuir tal perspectiva ao protagonista, como mostra o fragmento a seguir:

Eu tinha quatro anos no dia em que minha mãe morreu. Dormia no meu quarto, quando pela manhã me acordei com um enorme barulho na casa toda. Eram gritos e gente correndo para todos os cantos. O quarto de dormir de meu pai estava cheio de pessoas que eu não conhecia. Corri para lá, e vi minha mãe estendida no chão e meu pai caído em cima dela como um louco. [...] Chorei, fiz o possível para livrar-me. Mas não me deixaram fazer nada (REGO, 1994, p.3. Grifo nosso).

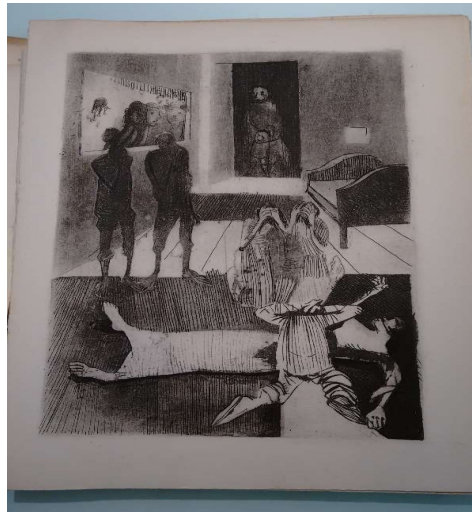
A citação provoca uma série de sentimentos perturbadores para a voz que conta a história do romance. A descrição do episódio é muito particular, e, como tal, assume teor quase autobiográfico, já que o narrador-personagem deparou-se com o corpo da mãe estendido no quarto e comunica o acontecimento com pormenores surpreendentes. A focalização demonstra o tempo da experiência de um passado vivido, gerando no

presente e no futuro dúvidas para a vida do narrador-personagem.

Carlinhos vive com os pais até os quatro anos de idade, recebe afeto e cuidados até certo tempo da infância, com o falecimento da mãe, o menino se percebe órfão e sem nenhum membro da família nuclear. Então, só resta para o protagonista contar com a solidariedade dos parentes pelo lado materno, ou seja, o avô e os tios que acolhem a criança num outro grupo familiar.

Ao aproximarmos a citação do romance às ilustrações de Portinari para a obra, também podemos reconhecer o drama vivido pelo menino órfão. Existe uma convivência interessante entre texto e imagem que reforça a condição de borrego enjeitado do protagonista. A seguir, apresentamos a primeira imagem que reforça nossa leitura do protagonista como um borrego enjeitado – expressão utilizada pelo autor de *A Bagaceira* e que estendemos à criança personagem em *Menino de Engenho*:

Figura 32 - Ilustração interna de Portinari para *Menino de Engenho*.



Fonte: Rego (1959). Fotografia do exemplar que pertence à Biblioteca de Acervos Especiais da Universidade de Fortaleza – Unifor (agosto de 2015).

A ilustração de Portinari acima parece suavizar o episódio do assassinato da mãe do menino, sobretudo quando coloca a criança na cena do crime acompanhada por um adulto. Ressignifica o episódio-chave na medida em que reescreve o cenário fatídico e sombrio para aquela infância, afinal a condição de borrego enfeitado para Carlinhos difere e muito do que vimos com o personagem Lúcio em *A Bagaceira*. Acreditamos que a imagem visual também serve de esboço para percebermos Carlinhos como um borrego enfeitado, traduzindo, por meio de um efeito acromático, a perda comovente da mãe para o protagonista. Ao constituir-se como órfão, só restará àquela criança a experiência traumática acerca da morte e conseqüentemente sua integração numa família secundária.

A figura 32 inscreve-se no primeiro capítulo da edição especial do romance de José Lins do Rego. Curiosamente, a imagem visual reproduz todo o cenário do assassinato da mãe de Carlinhos: o corpo da mulher estendido no chão, logo em seguida vemos o pai ajoelhado com as mãos atrás da cabeça, em sinal de desespero; a presença de curiosos na janela e dos empregados da casa, que observam a cena fatídica no interior do quarto; na moldura da porta encontra-se uma criança, que provavelmente (acompanhada por um adulto) analisa o trágico cenário. Seria ela a figuração do menino Carlinhos? A imagem visual criada por Portinari parece tratar-se de uma reescrita do evento infeliz, e inicia a figuração da personagem, despontando sua condição de enfeitado. O menino perde a mãe e, conseqüentemente, se distancia do pai, uma vez que este é preso pelo assassinato da esposa. Com a fratura na família, percebemos na imagem visual o início ou motivo da caracterização deste

menino como borrego enjeitado, tal qual aludido no texto do romance.

Em vista disso, a imagem visual enfoca, primeiramente, a situação de orfandade materna da criança, fator extremamente significativo nos relatos do narrador-personagem de *Menino de Engenho*, bem como nas ilustrações posteriores que inserem Carlinhos no espaço do engenho. Neste ambiente, o protagonista vivencia mais profundamente o sentimento de perda e a saudade da mãe, aspectos que caracterizam a orfandade e sua condição de borrego enjeitado.

O narrador-personagem do romance de José Lins do Rego revelará, aos poucos, a tristeza profunda em virtude da sua família ter se acabado de forma tão trágica.

Na hora de dormir foi que senti de verdade a ausência de minha mãe. A casa vazia e o quarto dela fechado. Um soldado ficara tomando conta de tudo. As criadas de perto queriam vir conversar por ali. O soldado não consentia. Botaram-me para dormir sozinho. E o sono demorou a chegar. Fechava os olhos, mas me faltava qualquer coisa. Pela minha cabeça passavam às pressas e truncados, os sucessos do dia. Então comecei a chorar baixinho para os travesseiros, um choro abafado de quem tivesse medo de chorar (REGO, 1994, p.4).

O trecho de feição sintomática descreve o drama da criança diante do óbito da mãe. Examinamos no discurso narrativo da personagem o modo como se sente frágil e desamparado diante daquele acontecimento traumático. Tudo indica que o sentimento predominante é de abandono, motivado pelo crime trágico, a partir dali o garoto se vê sozinho no mundo. A ausência surpreendente da mãe faz nascer nele, ao longo da narrativa, uma sensação de isolamento e autoquestionamento.

Entendemos que após visualizar a cena da morte da mãe, Carlinhos ainda dorme sozinho, sem o afeto ou solidarie-

dade de algum adulto ou parente mais próximo. Neste sentido, assemelha-se simbolicamente ao animal pequeno ou bichinho de estimação que foi repellido pelos pais.

No romance *Menino de Engenho*, o enfeitamento acontece, principalmente, no plano psicológico do narrador-personagem, recuperado ou ressignificado por meio das imagens visuais que retomam essa particularidade para a vida da criança. Romance e ilustração apresentam, cada um à sua maneira, sutilezas narrativas para conduzir à leitura da criança como borrego enfeitado.

Todavia, devemos pensar no movimento oposto a isso, pois ao mesmo tempo em que inferimos o enfeitamento das crianças, presentes nas narrativas do Romance de 30 que estudamos, há a reação discreta de amparo a essas personagens, feita por algum dos membros da família.

Em *Menino de Engenho* a criança órfã acaba recebendo acolhimento por parte do avô materno. Todavia, vale frisar que o menino não foi reconhecido verdadeiramente como herdeiro legítimo e, mesmo protegido pelos parentes, Carlinhos continua enfeitado. A respeito disso, Sússekind salienta que por ser

Filho de uma filha de Zé Paulino, Carlinhos não é o seu herdeiro ideal. Não é um neto seu (“O seu sangue não estava no meu”), mas do pai do seu pai (“Eu era de outra raça, era neto de outro”). É, portanto, figura de desvio na árvore genealógica por ser “filho-da-mãe” (SÜSSEKIND, 1984, p.152).

As imagens visuais, que mostraremos posteriormente, demonstram a recepção do menino e sugerem a reflexão de que mesmo acolhido pela família Carlinhos será para sempre um enfeitado.

Ao chegar à casa do avô materno, Carlinhos parece estar triste e acuado, como um borrego enjeitado na casa de seus novos companheiros, porquanto acaba de se separar ou perder-se dos pais, isto é, sua única referência no mundo; assim, desnortado, não sabe muito bem qual caminho seguir, por isso se sente “despaisado”, sem mãe, sem pai e sem lugar naquele ambiente.

No texto do romance, podemos perceber que os parentes acolhem o menino por obrigação, mas, sobretudo, por solidariedade. O afeto vai sendo construído, embora o garoto se perceba diferente naquele novo ambiente, quem sabe, um enjeitado:

Quando cheguei, com o meu tio Juca, no pátio da casa-grande, o alpendre estava cheio de gente. Desapeamos, e uma moça muito parecida com minha mãe foi logo me abraçando e me beijando. Sentado em uma cadeira, perto de um banco, estava um velho a quem me levaram para receber a bênção. Era o meu avô. [...]

- Tia Galdina, olhe aqui o menino de dona Clarisse. Chegou com doutor Juca, de Recife.

A velha me chamou para perto da cama, me olhou de pertinho como um míope que quisesse ler com atenção, e caiu num choro agoniado.

- É a cara da mãe, meu Deus!

Sai chorando do quarto da velha. A moça que se parecia com a minha mãe, e que era a sua irmã mais nova, me levou para mudar de roupa (REGO, 1994, p.7)

Os sentimentos de carinho pela criança são expressos, sobretudo, nas ações da personagem tia Maria, e o menino reconhece essa parenta como outra mãe. As imagens a seguir assinalam parte da relação pessoal da personagem criança com os membros desta nova família:

Figura 33 - Ilustração interna de Portinari para *Menino de Engenho*.



Fonte: REGO (1959). Fotografia do exemplar que pertence à Biblioteca de Acervos Especiais da Universidade de Fortaleza – Unifor (agosto de 2015).

Na figura 33 podemos perceber a interação de Carlinhos com uma pessoa relevante de sua família secundária. Tio Juca é quem irá buscar o menino para viver no engenho Santa Rosa e será o responsável por informar acerca das coisas do engenho e ensinar o garoto a lidar com os seus medos. Castello (1961b) inclusive destaca que a personagem tio Juca foi inspirada em Raul, primo do autor José Lins do Rego, o que aponta para o tom autobiográfico do romance, bastante difundido pela crítica como pudemos ver em outro momento deste trabalho. Assim também, isso pode se referir à importância da família secundária no pensamento e na produção escrita do próprio escritor, por isso Portinari também reescreve por meio de imagens a relação de Carlinhos com seus parentes.

A figura 33 representa o momento em que Carlinhos chega a cavalo e acompanhado do tio, ao Santa Rosa, a criança apoia-se no tio, admirada com a extensão territorial que compreende o engenho. Destacamos também a presença de outra pessoa na imagem, possivelmente o moleque Ricardo que

recepção o menino e se tornará partícipe nas suas aventuras. O corpo do moleque se confunde com o pano de fundo da imagem que mais se assemelha aos talos da cana-de-açúcar. Dessa maneira, até pela leitura da imagem já podemos compreender a diferença entre o moleque da bagaceira e o menino protagonista.

Com essa ilustração podemos inferir a fragilidade da criança órfã, sem pai e sem mãe, cabendo-lhe aceitar a compaixão dos parentes mais próximos. A imagem do menino testemunha a surpresa da infância diante daquele ambiente tão diferente do vivido com os pais na cidade. Parece até que estamos ouvindo o narrador-personagem afirmar que a partir dali “um mundo novo se abria para mim” (REGO, 1994, p.6).

Esse novo mundo inclui também a descoberta das coisas que acontecem no espaço rural, bem como a sexualidade que aflora no desenvolvimento infantil. Essa manifestação é aguçada com a ajuda involuntária do tio Juca.

O meu tio me punha ao seu lado, fazia brincadeiras comigo. Era o único sobrinho com quem se dava de intimidade. Ele tinha muita coisa para me mostrar: os seus álbuns de fotografias, os seus livros de muitas gravuras, o *Malho*, que assinava, cheio de gente de cara virada pelo avesso [...].

- Ali não bula – me dizia, quando eu tocava por acaso num pacote embrulhado em cima da cômoda.

Num dia em que ele me deixou sozinho, corri sôfrego para o objeto da proibição; uma coleção de mulheres nuas, de postais em todas as posições e obscenidade. Não sei para que meu tio guardava aquela nojenta exposição de porcarias. Sempre que sucedia ficar sem ele no quarto, era para os postais imundos que me botava. Sentia uma atração irresistível por aquelas figuras descaradas de meu tio Juca (REGO, 1994, p.56).

Pelo excerto, depreendemos a incompreensão do menino para a necessidade de observar as gravuras proibidas de propriedade exclusiva do tio Juca. O borrego enjeitado Carlinhos descobre as coisas quase sem querer, vivencia experiências bastante complexas para sua infância. Indiretamente, o parente tio Juca acaba ensinando ao garoto a perceber a sexualidade que desponta em seu corpo. Sensível acerca da importância do episódio para a vida do protagonista, Portinari ilustra esse evento narrativo apenas com desenhos de corpos femininos nus, porém não expusemos aqui a imagem visual porque ela necessariamente não focaliza ou remete para a condição de enjeitado da criança personagem. Preferimos privilegiar uma das ilustrações que potencializam a parceria entre o tio e o sobrinho, afinal Juca é o primeiro familiar que auxilia o menino após a separação traumática dos pais.

A imagem visual (figura 33) ajuda a mostrar o envolvimento do menino com o novo parente. Como tio Juca é a primeira pessoa consanguínea que o garoto conhece depois da morte da mãe, a figura 33 evoca esse importante acontecimento para a história de Carlinhos, ou seja, a chegada ao engenho Santa Rosa, acompanhado pelo familiar, que o ajuda na sobrevivência. É notória a grande admiração que Carlinhos sente pelo tio, especialmente quando da labuta diária no engenho: “o meu tio Juca crescia para mim, neste arranco de coragem com seus cabras. Estava metido com eles no mesmo perigo e no mesmo aperreio” (REGO, 1994, p.58). Quem sabe, o protagonista aspira para si a mesma coragem que possui aquele familiar quando lida com os afazeres na terra do senhor de engenho.

A ilustração posterior (figura 34) intitulada “Homem a Cavalo com Menino na Garupa”, também indica a relação do

menino com outro familiar, bem como sustenta a admiração da criança pelo ambiente do engenho. O menino agora tem a atenção e companhia provável do Coronel José Paulino, o senhor de engenho.

Figura 34 - Ilustração interna de Portinari para *Menino de Engenho*.



Fonte: REGO (1959). Fotografia do exemplar que pertence à Biblioteca de Acervos Especiais da Universidade de Fortaleza – Unifor (agosto de 2015).

As imagens visuais destacadas anteriormente recuperam a tentativa de reforçar o papel que cada um dos parentes, especialmente tio e avô, possuem na vida do menino. Nesse caso, o enjeitado Carlinhos avista a possibilidade de receber refúgio na segunda família. O tio Juca ajudará o menino a descobrir o mundo da leitura e, quase sem querer, a instrução sexual; com o avô, o garoto aprenderá a admirar a grandeza do Santa Rosa e a complexidade de lidar com os subordinados, como vemos neste trecho: “o meu avô chamava-os de ladrões, de velhacos e nem mostravam cara de aborrecidos. Parecia que aquelas palavras feias na boca do velho José Paulino não quisessem dizer coisa nenhuma” (REGO, 1994, p.41).

Interessante que na imagem visual da figura 34 o corpo do menino encontra-se mais distante do avô, a criança segura com uma das mãos a cintura do velho e parece ouvir atentamente a

informação transmitida por ele. A plantação que serve de pano de fundo para a imagem aparenta quase o formato do desenho de um coração, o que aponta para a afetividade do menino pelo velho, bem como pelo espaço do engenho.

Na narrativa literária, o enfoque maior na relação entre avô e neto ocorre na curiosidade de Carlinhos pelo avô, cujas histórias o seduziam “[...] de modo bem diferente daquelas da velha Totonha. [...] Puros fatos diversos, mas que se gravavam na minha memória como incidentes que eu tivesse assistido” (REGO, 1994, p.62). Conduzido pelo avô, o borrego enjeitado conhece inúmeros problemas na história do Santa Rosa e dos seus herdeiros. Assim, a ilustração de Portinari parece capturar um dos momentos em que ele toma conhecimento destas histórias:

Meu avô me levava sempre em suas visitas de corregedor às terras de seu engenho. Ia ver de perto os seus moradores, dar uma visita de senhor nos seus campos. O velho José Paulino gostava de percorrer a sua propriedade, de andá-la canto por canto, entrar pelas suas matas, olhar as suas nascentes, saber das precisões de seu povo, dar os seus gritos de chefe, ouvir queixas e implantar a ordem. Andávamos muito nessas suas visitas de patriarca (REGO, 1994, p.25).

O fragmento acima conecta-se à ilustração da figura 34. Na imagem visual, o avô passeia pelo engenho com o curioso borrego enjeitado. Ao longo do romance inferimos que o senhor de engenho é meio tosco, suas atitudes condizem com o tratamento de coronel: “O meu avô então gritava: - Boto para fora. Gente safada, com quatro dias de serviço adiantado e metidos no eito do Engenho Novo. Pensam que eu não sei? Toco fogo na casa” (REGO, 1994, p.26). Logo, tudo indica que provavelmente o velho desagrada-se pelo fato de o neto não ser seu herdeiro legítimo, mas ao mesmo tempo acolhe o enjeitado.

Carlinhos se sente enjeitado, “[...] se sente ‘de outra raça’, ‘neto de outro’, irremediavelmente ‘órfão’. E cada vez menos semelhante aos seus” (SÜSSEKIND, 1984, p.152-153). Existem sentimentos de solidão, de saudade e de abandono que permeiam a vida do borrego enjeitado tanto nas imagens visuais quanto na narrativa verbal, como, por exemplo, quando o menino não se reconhece herdeiro do avô ao imaginar a morte do velho:

[...] deixava a dócil cavalgada a rédeas soltas, e fugia para dentro do meu íntimo. Pensava em coisas ruins – no meu avô morto, e no que seria do engenho sem ele. Ouvia sempre dizer: - Quando o velho fechar os olhos, quem vai sofrer é a pobreza do Santa Rosa (REGO, 1994, p.50).

Nessas condições, a ilustração da figura 34 recupera o desejo do parente em mostrar ao menino os limites territoriais da propriedade e a importância do engenho para a vida de muitas pessoas. Entretanto, o protagonista não se reconhece futuro dono do Santa Rosa, como deveria garantir-lhe o direito e a hereditariedade, ele “[...] funciona como um ponto de ruptura na hereditariedade. Como é possível que um descendente por parte de mãe funcione como herdeiro? Numa cadeia de sangue patriarcal, que lugar cabe ao filho-da-mãe?” (SÜSSEKIND, 1984, p.152). A relação da criança com os familiares traz-lhe um sentimento de profundo abandono.

Tia Maria é outra personagem de destaque na vida do menino e, através dela, Carlinhos recupera parte do amor perdido com a morte materna. A relação afetuosa entre a tia e o sobrinho deve ser mencionada, pois essa mulher acolhe o garoto com bastante atenção e carinho, ocupando parcela do lugar deixado pela mãe. Esse é um fato comprovado pela voz do próprio narrador-personagem: “tia Maria tomava conta de

mim como se fosse mãe” (REGO, 1994, p.45). Ao assumir o papel de mãe, a tia torna-se a nova referência em sua vida. Notamos que essa função destinada à mulher acaba proporcionando a Carlinhos ainda mais melancolia, pois a criança comporta-se com um profundo sentimento de enjeitamento, como podemos inferir também nos momentos de abatimento e choro enfrentados por ele ao longo da narrativa verbal. Vale mencionar que Portinari não ressignifica, através de ilustrações, a relação da criança com a tia. As imagens visuais criadas pelo artista vão sugerir especialmente a solidão do menino.

Sabemos que a psicanálise freudiana admite a figura da mãe como a grande responsável pela felicidade do filho; no plano artístico, a ausência da genitora simboliza para o menino a infelicidade, ligada aos sentimentos de melancolia e tristeza: “[...] *E a lembrança de minha mãe enchia os meus retiros de cinza. Por que morreria ela? E de meu pai, por que não me davam notícia?* Quando perguntava por ele, afirmavam que estava doente e no hospital (REGO, 1994, p.45-46. Grifos nossos.). O narrador-personagem questiona a perda precoce da mãe e o distanciamento do pai. Carlinhos lembra-se de um passado nefasto simultaneamente procura se esquecer dele. Nessa perspectiva, recorda-se sempre da orfandade e de ser aceito por acaso ou graças à solidariedade de uma família secundária.

Sendo assim, as três imagens visuais expostas anteriormente procuram mostrar dados da vida do borrego enjeitado. A primeira imagem mostra o fatídico episódio da morte da mãe, nas duas imagens posteriores observamos o acolhimento do órfão. Contudo, no texto verbal compreendemos que a acolhida parece ser um tanto artificial para a criança personagem, que aceita o afeto dos parentes, mas continua marcada pelo

sentimento de solidão e abandono. O presente e o passado se misturam na história de Carlinhos, tanto no texto verbal quanto nas ilustrações.

Segundo Brito (2008), a narrativa literária está assinalada “[...] por contradições, que são evidenciadas na forma como o romance é narrado, oscilando entre lembrar-se do passado numa tentativa de preservá-lo e, por outro lado, querendo esquecer-se dele” (BRITO, 2008, p.113). Dessa maneira, acreditamos que o narrador-personagem procura largar, no passado, as causas do enfeitamento sofrido. Todavia, consideramos que duas das ilustrações (figuras 33 e 34) revelam com maior nitidez sua aceitação, porém é no discurso do narrador-personagem que percebemos com mais vigor a noção de abandono e a solidão para a criança, como por exemplo, podemos observar no fragmento a seguir: “[...] Às vezes dava para pensar comigo mesmo, e sozinho andava por debaixo das árvores da horta, ouvindo sozinho a cantoria dos pássaros” (REGO, 1994, p.45). Entretanto, as imagens visuais por sua vez sugerem uma leitura que vai na mesma direção, ou seja, elas nos permitem perceber e problematizar o abandono e solidão do menino do texto verbal para o visual.

Quando chega à casa do avô materno, Carlinhos encontra inicialmente certo aconchego, sobretudo por parte dos três membros da família: os dois tios e o avô. Entretanto, uma terceira tia, chamada Sinhazinha, se torna algoz da infância do menino e aumenta seu desprezo pela criança, quando reconhece a fragilidade do garoto e identifica seu comportamento como denego e astúcia, próprias da infância. Além disso, parece que a repulsa entre sobrinho enfeitado e tia ranzinza é recíproca, pois o garoto exhibe grande ojeriza pela velha:

O meu ódio a ela crescia dia a dia. Numa ocasião, jogando pião na calçada, o brinquedo foi cair em cima do seu pé. A velha levantou-se com uma fúria para cima de mim, e com o seu chinelo de couro encheu-me o corpo de palmadas terríveis. Bateu como se desse num cachorro, trincando os dentes de raiva. E se não fosse a tia Maria que me acudisse, ela teria me despedaçado. [...] Esta surra fora a primeira da minha vida. Chorei como um desenganado a tarde inteira, mais de vergonha que pelas pancadas. [...] E quando a negra Luísa, passando, me disse baixinho: “Ela só faz isto porque você não tem mãe”, parece que minha dor chegou ao extremo, porque aí foi que chorei de verdade” (REGO, 1994, p.17).

A ausência da mãe reforça o sentimento de indignação da criança diante da surra aplicada injustamente pela tia Sinhazinha, afinal, se não fosse enjeitado, certamente, aquela circunstância seria bem diferente para o menino. A orfandade e o enjeitamento fazem nascer o isolamento da personagem criança, como, por exemplo, quando o narrador-personagem afirma: “o meu esporte favorito concorria para estes isolamentos de melancólico” (REGO, 1994, p.45). A situação se agrava ainda mais com a partida da tia Maria em virtude do seu casamento. O sentimento de abandono aparece com ênfase a partir deste momento. Nessas condições, o narrador-personagem reafirma constantemente a sua condição de enjeitado: “A casa estava cheia de gente. Era um zunzum por toda parte. Buliam comigo: - Vai ficar sozinho, hein? Quem vai tomar conta dele agora é a velha Sinhazinha” (REGO, 1994, p.73). De tal modo, o enjeitamento e a solidão andam paralelamente no enredo do romance e aparece em outras imagens criadas por Portinari, quando ressignificam o retraimento da personagem criança, porquanto prevalecem momentos de simbiose com a obra literária.

No decorrer da leitura literária constatamos que o menino nunca se sentirá de fato resguardado na casa do avô, isto é, a

noção de família como proteção, abrigo, aconchego mostra-se fragilizada para o protagonista. Sua solidão do narrador-personagem eclode nos relatos que contornam as impressões mais profundas acerca de sua infância e de sua família. Esta por sua vez localiza o abandono da criança.

Aliás, as imagens a seguir mostram como a ressignificação da personagem é capaz de conduzir para estas reflexões:

Figura 35 - Ilustração interna de Portinari para *Menino de Engenho*.



Fonte: Rego (1959). Fotografia do exemplar que pertence à Biblioteca de Acervos Especiais da Universidade de Fortaleza – Unifor (agosto de 2015).

A ilustração acima, intitulada “Menino em Canavial” (figura 35), possibilita uma leitura acerca da solidão vivida por Carlinhos. Inserida no texto literário, a imagem cumpre o papel de “[...] informar, elucidar, clarificar, entreter o leitor, além de representar o texto, reproduzir o seu conteúdo verbal e narrar visualmente o texto para o seu receptor” (PAULETTI; BOTOSO, 2011, p.84).

Elaborada por um renomado pintor, a ilustração conquista valor artístico, revigorando o protagonista da ficção. Portinari enfatiza alguns dos momentos de introspecção e isolamento do protagonista de *Menino de Engenho*. A figura 35 evidencia a solidão da criança no ambiente do canavial, ao mesmo tempo em que permite inferir acerca dos hiatos deixados pelo livro. Portanto, o retraimento da criança tanto no texto verbal quanto no visual pode ajudar a ler a sua condição de enjeitado.

No site dedicado a Portinari conseguimos obter uma descrição precisa da imagem visual:

Composição em preto e branco. Linhas retas, paralelas e claro-escuro. Menino sentado em canavial, ocupando mais da metade da altura da composição. A figura está de frente, com a cabeça levemente inclinada para a esquerda e o rosto pouco delineado. Tem cabelos pretos e traços fisionômicos representados por poucas linhas. Segura na mão direita uma faca e na esquerda o que parece ser um pedaço de cana. Veste camisa representada por traços paralelos verticais, horizontais e inclinados, calças curtas e sapatos pretos, que realçam o claro-escuro da composição. No fundo, predomínio de linhas verticais representando canavial e folhas escuras (PORTINARI, 2015)⁴.

O traçado firme do desenho da ilustração aponta para a personagem criança numa situação rara, ou seja, o menino encontra-se sozinho (provavelmente, no espaço do canavial), segurando na mão uma faca que se assemelha a um punhal, uma situação imprópria para ser vivenciada por uma criança. O garoto descasca a cana, na solidão e na amargura dos seus pensamentos mais íntimos. Aromas e sabores revertem para o protagonista. A ideia de abandono permeia a imagem, afinal por que o “menino em canavial” encontra-se sozinho?

⁴ Informação obtida em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/821/detalhes>.

O cenário é bastante simples, o chamado “espaço negativo”, isto é, “a área vazia ao redor da personagem ou de objetos” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.87) e convida o leitor a adentrar na imagem ilustrada. Quem sabe, a doçura da cana-de-açúcar contrasta com o travo da tristeza que observamos no olhar daquele menino. Para Nikolajeva e Scott (2011, p.157), “um personagem que olha diretamente da ilustração para o leitor/espectador pode ser apreendido como um narrador visual ‘intruso’”. Sabemos que o menino é narrador-personagem do romance. Logo, essa amargura no olhar do desenho do personagem comprova-se, inúmeras vezes, no seu discurso e nas poucas ilustrações em que visualizamos sua face, como vimos, por exemplo, na figura 27, situada no segundo capítulo deste trabalho.

Apesar de estar cercado pela família, pelos cuidados da tia Maria, pela companhia dos primos que vão passar as férias no engenho e pela convivência com o moleque Ricardo, muitas vezes a voz narrativa define a imagem de Carlinhos como uma criança desalentada e solitária.

O menino permanece fechado em seus traumas e introspecção e, por vezes, esses vestígios aparecem no seu discurso: “ERA UM MENINO TRISTE. Gostava de saltar com os meus primos e fazer tudo o que eles faziam. Metia-me com os moleques por toda parte. Mas, no fundo, era um menino triste” (REGO, 1994, p.45. Grifo do autor). Essa criança representa a melancolia de uma infância repleta de eventos que inviabilizam o sentimento de felicidade para o garoto. Nessas condições, concordamos com Cíntia Cecília Barreto (2006, p.19) que diz: “a ideia de que a infância deve ser um período em que a felicidade está sempre presente é um mito. Isso não é o que

de fato ocorre, muitas vezes, na vida real e até na ficção”. Em outras palavras, nas narrativas e nas imagens que compõem este estudo não há o “mito da infância feliz”, pois as crianças personagens vivenciam situações de abandono que impossibilitam a felicidade na infância ao lado de sua família.

Mesmo quando acompanhado pelos amigos e parentes mais próximos, Carlinhos carrega, na memória, a experiência traumática vivida ainda pequeno com a morte da mãe e o afastamento do pai. O próprio narrador-personagem assevera isso: “Pensava sempre em minha mãe diante de qualquer coisa triste da vida. Esta lembrança vinha-me acompanhando em todos os caminhos da minha sensibilidade em formação” (REGO, 1994, p.45). Podemos identificar a imagem do borrego enjeitado, que constrói a personagem criança, tanto naquela ilustração específica quanto no discurso ficcional do narrador-personagem do romance.

Na figura “Menino em Canavial” notamos a personagem da criança inserida no seu lugar de infância, isto é, o engenho da cana-de-açúcar. Assim, a relevância da ilustração do cenário “pode comentar os personagens ou nos esclarecer sobre eles” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.140). Logo, a imagem visual induz o leitor para um “flashback visual” sobre a dramática história de vida da criança, que transporta com autonomia um punhal, o qual pode ferir e marcar profundamente sua vida. Além disso, como segura o objeto cortante, o desenho de Carlinhos pode fazer ainda uma alusão ao assassinato da mãe, que morreu ferida pelo marido: “Vi então que minha mãe estava toda banhada em sangue, e corri para beijá-la, quando me pegaram pelo braço com força” (REGO, 1994, p.3). Assim, o

menino da ilustração carrega o punhal que remete a uma identificação com o crime, que efetiva a morte da mãe.

Ao “dar um rosto ao personagem”, Portinari seleciona o isolamento de Carlinhos, sublinhando seu encantamento pelo espaço do engenho, aproximando ainda dois tipos de infância: a do protagonista e a dos moleques do engenho, como se este espaço fosse um “paraíso perdido” para as crianças que despontam no enredo. Bueno (2006, p.141) considera que “a novidade” do romance consiste na “percepção de que a velha propriedade rural pode até ser vista como paraíso, mas só se for um paraíso já perdido”, ainda mais quando se toma como parâmetro a infância.

O espaço da cana-de-açúcar, enquanto cenário, representa a curiosidade da personagem criança, como registrado neste trecho do romance:

As divergências de meu pai com meu avô nunca permitiram à minha mãe fazer uma temporada no engenho. Minha imaginação vivia assim a criar esse mundo maravilhoso que eu não conhecia. [...]

[...] Ficava a fábrica bem perto da casa-grande. Um enorme edifício de telhado baixo, com quatro biqueiras e um bueiro branco, a boca cortada em diagonal. Não sei por que os meninos gostavam tanto das máquinas. Minha atenção inteira foi para o mecanismo do engenho. Não reparei mais em nada. Voltei-me inteiro para a máquina, para as duas bolas giratórias do regulador (REGO, 1994, p.9).

O fragmento realça a admiração do menino para os mecanismos que transformam a cana-de-açúcar em seus derivados. Rapidamente, a criança acaba fascinada por toda a estrutura física do engenho. Então, a ilustração de certa forma, também alude à afinidade do menino pelo lugar, revelando o seu recolhimento naquele espaço.

A legenda da ilustração remete ao título do romance de José Lins do Rego, privilegiando a figura do personagem no espaço do engenho. Portanto, ambas as expressões (menino em canavial e menino de engenho) são fixadas pela reconstrução do ambiente rural que não deixa de ser tenso e revelador. Acreditamos que a figura 35 pode ajudar-nos a refletir ainda sobre o trabalho solitário dos meninos de engenho, vez que atuavam com destreza naquele espaço destinado ao adulto.

Carlinhos se identifica com os demais garotos de sua idade, embora a narrativa aponte para “[...] o caráter escravagista das relações do trabalho livre no engenho” e mostre a diferença entre os moleques e os meninos, pois “[...] os filhos dos trabalhadores eram chamados de moleques, tratamento igual àquele discriminatório dado aos negros, enquanto os filhos dos senhores eram chamados de meninos” (TOZONI-REIS, 2002, p.12). Sensível também para essas questões, Portinari ressignifica a relação entre os dois grupos de crianças, como podemos depreender na imagem a seguir:

Figura 36 - Ilustração interna de Portinari para *Menino de Engenho*.



Fonte: Rego (1959). Fotografia do exemplar que pertence à Biblioteca de Acervos Especiais da Universidade de Fortaleza – Unifor (agosto de 2015).

Na figura 36 destaca-se um grupo de três garotos se preparando para subir numa árvore que mais se assemelha a um coqueiro. Um menino já se encontra no alto da palmeira, talvez seja o mais corajoso, aquele que primeiro desafia os outros pequenos. Nessa ilustração as crianças encenam momentos que vislumbram a aventura da infância. A princípio não há ideia de abandono, afinal parece ser um momento feliz vivido pelas crianças e nem mesmo podemos identificar o personagem Carlinhos na imagem.

Por outro lado, podemos perceber que, na ilustração de Portinari, a infância desses meninos é vivida fora do espaço da casa, suas descobertas e as peripécias são realizadas no ambiente rural, de maneira lúdica, livre e decisiva para a vida dos pequenos.

A imagem visual indica a liberdade que existe na vida dessas crianças, de certa forma também borregos enjeitados assim como Carlinhos. Essa quadra da infância é permeada por acontecimentos e brincadeiras ao ar livre, que ajudam a ponderar os limites do enjeitamento sofrido por elas. Ou seja, trata-se de pequenos que se encontram numa situação psicológica ou socioeconômica desfavorável, porém vivem a dimensão da infância dentro de suas possibilidades. Como podemos depreender neste excerto de *Menino de Engenho* que se liga implicitamente à imagem da figura 36:

O interessante era que nós, os da casa-grande, andávamos atrás dos moleques. Eles nos dirigiam, mandavam mesmo em todas as brincadeiras, porque sabiam nadar como peixes, andavam a cavalo de todo jeito, matavam pássaros de bodoque, tomavam banho a todas as horas e não pediam ordem para sair para onde quisessem. Tudo eles sabiam fazer melhor do que a gente; soltar papagaio, brincar de pião, jogar castanhola. Só não sabiam ler. Mas isto, para nós, também não parecia grande coisa. Queríamos viver

soltos, com o pé no chão e a cabeça no tempo, senhores da liberdade que os moleques gozavam a todas as horas (REGO, 1994, p.38-39).

Dessa forma, a figura exibida anteriormente não procura retratar ou fazer distinção entre os meninos de família rica e os de família pobre. Todavia, indica que eles têm particularidades em comum, ou seja, são enfeitados de alguma maneira, como, por exemplo, Carlinhos e Lúcio e os moleques da bagaceira (de *A Bagaceira*), porém convivem de maneira natural, pois não são capazes de fazer distinções entre si.

Em contrapartida, a nosso ver, prevalece nas imagens visuais o sentimento de abandono do menino da ficção, que foi sensivelmente apreendido pelas ilustrações de Portinari, como podemos perceber também na imagem a seguir;

Figura 37 - Ilustração interna de Portinari para *Menino de Engenho*.



Fonte: REGO (1959). Fotografia do exemplar que pertence à Biblioteca de Acervos Especiais da Universidade de Fortaleza – Unifor (agosto de 2015).

A ilustração mostra o protagonista em outra peripécia própria da criança que vive na zona rural. O menino contempla escondido o pássaro que provavelmente acaba de prender na gaiola. No entanto, chama a atenção novamente o exílio da

criança. A maneira como o garoto olha para a gaiola e o pássaro permite surpreendermos uma espécie de abandono e solidão que aparece implicitamente na vida desse enjeitado. Aliás, o fragmento, a seguir, do romance concatena-se à imagem visual anterior:

[...] Eu andava pegando pássaros no alçapão. E, escondido, passava horas inteiras na expectativa do sucesso. Via o canário chegar, pousar em cima da gaiola, trocar suas carícias com o prisioneiro, lastimar a sorte daquele pobre amigo, e depois subir para o alçapão armado, fitar o milho dentro da armadilha, demorar um bocado, na indecisão de quem vai dar um grande passo na vida, e cair na cadeira. Mas isto demorava horas a fio. Muitos chegavam, examinavam tudo, punham o bico quase que dentro do alçapão, e iam-se embora, bem senhores do que se preparava para eles. Enquanto os canários vinham e voltavam, eu me metia comigo mesmo, nos meus íntimos solilóquios de caçador. Pensava em tanta coisa... E um rastejar de calangro nas folhas secas fazia um ruído de coisa grande bulindo (REGO, 1994, p.45).

O comportamento introspectivo e as ações, que foram vivenciadas pela personagem principal, são ressignificadas nas ilustrações do artista. Vale lembrar que, no texto do romance, o destaque para essas características psicológicas é maior do que para os atributos físicos do garoto. “A descrição física pertence ao domínio do ilustrador, que pode, em um instante, comunicar informações sobre a aparência que exigiram muitas palavras e muito tempo de leitura” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.113). Para tocar nas características psicológicas do personagem, a imagem visual necessita comunicar-se com as palavras do texto, dessa maneira, até mesmo o distanciamento e o olhar fixo da criança, voltado para a gaiola e para o pássaro, remete a uma perspectiva mais melancólica do menino ilustrado na figura 35. A imagem ainda convoca o leitor a compreender o

modo como o garoto se relaciona com o pássaro, quem sabe, um enjeitado que está agora aprisionado.

Diante disso, acreditamos que os textos verbal e escrito remetem para a história do enjeitado Carlinhos e seus momentos de solidão no espaço do engenho.

Em muitos pontos da narrativa literária, o retraimento do menino explica a hesitação da criança diante da morte e do sobrenatural, assuntos, quase sempre, incompreendidos por ele, por isso levam ao isolamento do protagonista:

Uma ocasião estava morrendo no engenho um trabalhador. Levaram-me para vê-lo, estendido na esteira, com a boca meio aberta, arquejando. O homem estava na hora da morte. Aquele rosto lívido e molhado, aqueles olhos revirando, e a boca caída não me fizeram dormir à noite. Acordei aos gritos, com o homem do engenho perto de mim. [...]

O homem do engenho não me deixava ficar sozinho no escuro. Era ele que eu via quando se apagava a luz para dormir. E só podia dormir com uma pessoa junto de mim. Fiquei um menino medroso (REGO, 1994, p.46).

Sendo assim, o medo, que acompanha a reflexão da personagem, é outro fator que conduz para compreendermos sua imagem. Carlinhos é lido ou ilustrado conforme a tensão que aparece na sua caracterização psicológica, a criança aparece tanto no texto verbal quanto no texto visual de maneira acuada e constantemente pensativa.

As imagens visuais também podem tocar no medo e na angústia vividos pelo menino, que não sabe conviver com o trauma da morte. A leitura das imagens visuais, especialmente aquelas em que o menino se encontra sozinho, nos permite perceber que na solidão de seus pensamentos, provavelmente,

o personagem devaneia sobre as perdas afetivas sofridas, como, por exemplo: a mãe, o pai e a prima Lili.

Todavia, de todos os falecimentos, o da mãe é o mais perturbador. Como depreendemos neste excerto do romance: “A morte de minha mãe me encheu a vida inteira de uma melancolia desesperada. Por que teria sido com ela tão injusto o destino, injusto com uma criatura em que tudo era tão puro” (REGO, 1994, p.5). A ausência da figura materna provoca no menino os mais variados e contraditórios sentimentos. Tal comportamento do protagonista remete para aquilo que Barthes (2003, p.39) define como “amor ausente”, o qual já observamos também no sentimento que prevalece no personagem Lúcio, em *A Bagaceira*.

O garoto Carlinhos sofre profundamente com a ausência da mãe, porém inúmeras vezes escapa desse assunto, embora permaneça sempre com dúvida sobre o seu desaparecimento precoce. Recorda-se desse amor ausente toda vez que surge um episódio delicado envolvendo morte ou perda dos parentes:

E a lembrança de minha mãe enchia os meus retiros de cinza. Por que morrera ela? E de meu pai, por que não me davam notícias? Quando perguntava por ele, afirmavam que estava doente no hospital. E o hospital ia ficando assim um lugar donde não se voltava mais. Via gente do engenho que ia para lá, com carta de meu avô, não retornar nunca. E as negras quando falavam do hospital mudavam a voz: “Foi para o hospital.” Queria dizer que foi morrer (REGO, 1994, p.46-47).

O garoto devaneia em seus pensamentos e traumas, o protagonista demonstra em suas atitudes o transtorno que sente em relação à transitoriedade da existência humana e conseqüentemente ao sentimento de perda. Aliás, Bueno (2006, p.144) assevera que toda a narrativa é contaminada por esse

“sentimento de perda”. Podemos confirmar assim que a criança se sente sozinha e abandonada no texto literário e nas imagens criadas por Portinari. Isso se expressa no discurso do narrador, como observamos no fragmento a seguir:

No outro dia, quando me acordei, a minha priminha tinha morrido. Lembro-me do seu caixão branquinho, cheio de rosas, e da tia Maria chorando o dia inteiro.

Ainda hoje, quando encontro enterro de crianças, é pela minha prima Lili que me chegam lágrimas aos olhos (REGO, 1994, p.12. Grifo nosso).

Assim, a ideia do abandono recupera este problema para a personagem da criança, ou seja, existe uma notória incompreensão do narrador-personagem diante das dores do mundo e das perdas irreparáveis. Portanto, o modo como os acontecimentos repentinos transformam a vida do menino fazem-no rememorar sentimentos adormecidos e as imagens visuais transmitem essa mesma impressão.

Após o casamento e a partida da Tia Maria – figura feminina que faz o papel de segunda mãe do menino –, começam alguns momentos delicados do relacionamento entre a criança e sua família: “[...] o casamento do anjo [...] acaba valendo como uma nova perda da mãe” (BUENO, 2006, p.143). De tal modo, o “amor ausente” vem à tona ainda mais devastador porque acompanhado de um novo abandono daquele enjeitado: “No outro dia amanheceu chovendo, e o Santa Rosa a coisa mais triste do mundo. Tudo vazio para mim, tudo oco, sem os cuidados, os beijos e as cavilações da minha tia Maria (REGO, 1994, p.73).

Em contrapartida, é notório para o leitor do romance que a personagem não atina para essas questões que remetem ao distanciamento necessário entre os sujeitos, muito menos

à efemeridade da vida, talvez porque isto seja um assunto bastante delicado para a infância. Parece que Carlinhos não compreende por que a mãe e o pai acabaram abandonando-o, assim como a tia Maria também precisou deixá-lo, embora por motivos diferentes.

Com o que vimos podemos entender que essas percepções em relação à criança em *Menino de Engenho* também são sugeridas pelas imagens visuais em consonância com os esclarecimentos do narrador-personagem do romance de José Lins do Rego, por isso as ilustrações de Portinari tendem a ressignificar a criança personagem como borrego enjeitado.

4.2.3 *Duquinha: O Quinze*

Em *O Quinze* há outra constatação que também nos permite ler a criança personagem como borrego enjeitado, assim como nas suas formas de reescrita. O enjeitado na narrativa de Rachel de Queiroz ocorre mais especificamente, quando os pais são obrigados a doar o filho caçula para a comadre Conceição, assim, por outras vertentes, o abandono da criança se faz presente no texto da escritora cearense. Acolhida por outra pessoa, um dos filhos do casal Cordulina e Chico Bento, pode ser compreendido tal qual os personagens Lúcio e Carlinhos.

Dessa maneira, a doação do pequeno Manuel, apelidado de Duquinha, demonstra para o enredo certo abandono a respeito da infância, até bastante dramático por sinal e que caracteriza este outro menino.

[...] Chico, a comadre Conceição, hoje, cansou de me pedir o Duquinha. Anda com um destino de criar uma criança. E se é de ficar com qualquer um, arranjado por aí, mais vale ficar com este, que é afilhado... [...]

[...] – *E tu não tem pena de dar teus filhos, que nem gato ou cachorro?*

A mulher se justificou amargamente:

- Que é que se é de fazer? O menino cada dia é mais doente... A madrinha quer carregar pra tratar, botar ele bom, fazer dele gente... se nós pegamos de besteira de não dar o mais que se arranja é ver morrer, como o outro... [...]

[...] – É... dê... Se é da gente deixar morrer, pra entregar aos urubus, antes botar nas mãos da madrinha, que ao menos faz o enterro... (QUEIROZ, 1992, p.65. Grifo nosso).

O provável abandono do filho caçula consiste numa tentativa desesperada dos pais, em especial da mãe, de evitar mais adversidades para o futuro do rebento. A mãe, sensível e até visionária, enxerga na possibilidade da doação o único meio para que o menino permaneça vivo, em virtude de tantas incertezas para a família, como, por exemplo, podemos visualizar na imagem abaixo criada por Poty, que conduz para essa indefinição do grupo de Chico Bento e Cordulina:

Figura 38 - Ilustração interna de Poty para *O Quinze*



Fonte: Queiroz (1970).

Observamos na figura 38 o desenho meio borrado de uma família de retirantes. A imagem faz parte do frontispício

que antecede a narrativa em sua 12^a edição, publicada pela José Olympio Editora. O título do romance se entrelaça ao desenho do mandacaru, concomitantemente, ele não se separa da figuração dos personagens. Curiosamente, percebemos que a mãe posiciona-se à frente do pai na condução do grupo, como se ela de certa maneira orientasse o marido, embora este resguarde a família.

A ilustração de Poty brota do texto e parece querer engolir o leitor, inferimos isso porque as imagens gráficas criadas pelo ilustrador são, quase sempre, ilustrações de página inteira, ou seja, ao virar a página o leitor se depara com uma imagem visual que pode ser apreendida, lida e complementar ao texto verbal. Nessa figura, vemos que os membros da prole caminham em fila indiana e estão posicionados em ordem decrescente: o desenho maior do pai Chico Bento serve de proteção para a parentela. Nesta direção, a narrativa literária e a linguagem artística da ilustração nos concedem uma análise das relações interpessoais da família que ajudam a compreender o abandono sofrido por uma das crianças.

A imagem denota a importância do chefe na família patriarcal, que aparece na narrativa. Todavia, isto não impede a nossa compreensão de que a personagem da mãe também exerce ações determinantes como, por exemplo, a decisão de doar o filho pequeno. Esta ação decisiva pode ser lida na imagem, uma vez que a mãe antecipa o marido na caminhada, carregando o filho menor nos braços. A ilustração gera uma compreensão acerca da relação entre pais e filhos no romance de Rachel de Queiroz. Quem sabe, por se manter mais próxima do menino caçula, Cordulina terá a ideia de doá-lo porque

não enxerga para ele possibilidade de sobrevivência naquela espinhosa e cansativa caminhada.

A afetividade materna se mostra de maneira compreensível na ilustração. Por conseguinte, a decisão da mãe de doar o filho se mostra racional, afinal do que adianta prolongar uma retirada trabalhosa para o último filho? Por outro lado, ao propor desfazer-se de um dos meninos, a mulher de Chico Bento corre o sério risco de cair no julgamento rígido do marido, chefe de família. Cordulina é uma mãe que ama incondicionalmente os filhos, em contrapartida, é capaz de abandoná-los, em virtude da análise apurada diante da vida conturbada de sua família. Tal atitude serve para relativizarmos e compreendermos, inclusive como se apresenta o senso comum acerca da ideia do amor materno. Para Badinter:

O amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam (BADINTER, 1985, p.22).

Logo, esse amor não é inerente ao feminino como avalia o senso comum. A mãe Cordulina traz à tona essa mesma questão, pois consegue modificar a percepção do marido para temas polêmicos como a doação e o abandono do filho pequeno. Cordulina desassistiu os filhos, uma vez que as condições econômicas limitam sua capacidade de zelar atentamente pelos seus, por isso entendemos que ela se vê quase obrigada a rejeitar suas crianças porque não percebe outra saída viável para manter a sobrevivência do filho menor.

Duquinha se configura assim, no enjeitado por necessidade (não é órfão de mãe como os personagens Lúcio e

Carlinhos), porém, é abandonado, por sua mãe para ser salvo. A principal justificativa para esse ato são as inúmeras dificuldades econômicas enfrentadas pela família, agravadas pela participação dos pequenos.

Em contrapartida, o ponto de vista do pai Chico Bento informa-nos sobre o seu desagrado em ter que ceder na concessão do filho caçula, assim como um bicho que desampara seus filhotes. No entanto, pensamos que rejeitar a criança nesse caso equivale aproximadamente a uma obrigação ou atitude humanizada por parte desses pais. Em síntese, nessa circunstância, doar o filho é a única ação viável para Cordulina e seu esposo, e, essa ação refletida acaba caracterizando a criança Duquinha como enjeitado.

O comportamento da esposa de Chico Bento focaliza a dimensão de sua preocupação ou solidariedade humana, porquanto essa mulher não expõe a manifestação da ausência de afeto materno. Em virtude disso, compreendemos uma quase obrigação da mãe de doar o filho caçula. O enjeitado deixará de ser carregado nos braços da mãe (como vimos na imagem da figura 38); de ter o afago e de beber o leite materno, para alimentar-se da solidariedade e nutrir-se do amor de uma terceira pessoa, isto é, a madrinha Conceição.

Como dissemos em outro momento, a partir deste seu primeiro romance, Rachel de Queiroz já focaliza o assunto sobre o feminino nas letras brasileiras. Assim, a obra revela a existência de duas mulheres em situações opostas vivendo o problema da estiagem: “Conceição é uma professora em Fortaleza cujas raízes familiares estão no sertão [...] sua vida urbana não é atingida diretamente pela seca [...]” (BUENO, 2006, p.126), enquanto Cordulina padece infinitamente em consequência do

fenômeno climático, perde três dos cinco filhos e consequentemente a sua esperança em dias melhores. O contraste entre as duas mulheres aparece também do ponto de vista materno e determina a caracterização do enjeitado Duquinha: a mãe natural rejeita a criança e a adotiva acolhe-a por compaixão. Logo, a forma de tratar a infância é diferente para as duas personagens femininas, como podemos depreender no trecho a seguir:

Com muito custo, Cordulina o pôs no chão. Duquinha ficou de cócoras, encolhido, agarrado ao pé da mesa, como um bicho bravo assustado, grunhindo surdamente de desconsolo e de medo, a qualquer aproximação. [...]

Conceição aproximou-se de novo, procurando atrair o afilhado com agrados, com comida (QUEIROZ, 1992, p.66).

Cordulina precisa lutar para desfazer o laço forte com o filho caçula, por isto abandona-o ao rés do chão. Até nas ilustrações de Poty para a obra podemos perceber o vínculo bastante acentuado, pois a mulher transporta o menino enjeitado e padece com o seu sofrimento.

Sendo assim, nada mais natural que Duquinha, o filho recém desamparado, grite, esperneie e implore pelo calor dos braços afetuosos da mãe: “[...] o pequeno acentuou hostilmente a careta e agarrou-se à mãe, incrustando-lhe no ombro *a sua pequena garra enegrecida*” (QUEIROZ, 1992, p.66. Grifo nosso). Inclusive na obra, é muito comum o narrador apresentar o menino de maneira comovente, como neste trecho: “[...] Cordulina levou o Duca, com a camisinha lavada, escanchado ao quadril, tão triste e tão magro que não tinha para onde descarnar mais, e petrificadas as feições numa careta de choro, parado e sem voz” (QUEIROZ, 1992, p.66). Nessa descrição física da personagem criança percebemos mais uma vez a

situação sub-humana vivida pelo caçula. Assim também, lemos a atormentada decisão da mãe de abandoná-lo por extrema necessidade.

Conceição, por sua vez, é a mulher que precisa conquistar e construir vínculos com o pequeno enjeitado, por isso oferta-lhe primeiramente a comida, para depois dedicar-lhe todo o seu afeto. De desamparado, o menino Duquinha passa a ser acolhido por uma outra mulher que faz o papel de segunda mãe, por isso Conceição se solidariza com o drama daquela infância: “[...] Pobrezinho de meu afilhado! Que é que tem dentro dessa barriga tão inchada, Manuel?” (QUEIROZ, 1992, p.66). A moça tem total convicção de que a sobrevivência da criança dependerá de seus cuidados maternos, embora tenham sido adquiridos eventualmente.

Sabemos que a classe social de Cordulina impossibilitou conhecimento mais refinado, porém a esposa de Chico Bento realizou um dos principais papéis sociais destinados à mulher, isto é, foi capaz de procriar para manter a continuidade da família. Conceição representa a intelectual, favorecida economicamente pela hereditariedade e pela erudição conquistada através dos livros, ela entrevê “[...] nas leituras sobre a condição feminina um caminho para si própria” (BUENO, 2006, p. 127). Todavia, a moça quebra certas tradições familiares, pois a falta de um marido impossibilita que ela gere descendentes e desempenhe algumas das mesmas ações de Cordulina, como a de transportar filhos no ventre e nos braços.

Afinal, o verdadeiro destino de toda mulher é acalantar uma criança no peito...

E sentia no seu coração o vácuo da maternidade impreenchida... “*Vae solis!*” Bolas!

Seria sempre estéril, inútil, só... Seu coração não alimentaria outra vida, sua alma não se prolongaria noutra pequena alma... Mulher sem filhos, elo partido na cadeia da imortalidade... (QUEIROZ, 1992, p.96)

Em contrapartida, com a expectativa de resguardar o afilhado Duquinha surge repentinamente para Conceição a condição estratégica de mãe, como depreendemos nas palavras da própria personagem: “-Afinal, também posso dizer que criei um filho...” (QUEIROZ, 1992, p.97). O compadrio transforma a moça solteira e rebelde numa mãe adotiva carinhosa e disciplinadora. Dessa maneira, Conceição será o único apoio familiar para o borrego enjeitado Duquinha, isso faz com que ela conceba um filho pela ação, ou melhor, pelo coração e pela sua solidariedade, conforme sugere o significado do seu próprio nome. Aquela família terá esperança de que pelo menos um dos filhos sobreviverá e se tornará homem aos cuidados da comadre Conceição.

Bueno (2010, p.45) fala acerca de “uma curiosa invisibilidade” sobre a família de Conceição, o que torna mais notável o drama dessa personagem é “o casamento ou um solitário celibato”, no entanto, com a presença de uma criança enjeitada. Conceição supõe que a comadre tomou a decisão acertada de doar o menino caçula, e, assim acaba tendo a oportunidade de conduzir uma criança que se tornará sua, a qual chegou ao seu domínio como enjeitado.

A mãe de Duquinha deposita na comadre Conceição toda a segurança e piedade para que ela crie da melhor forma o filho caçula, sobretudo porque a moça dará o alimento necessário para a sobrevivência do pequeno:

Quando o menino cuidou de si, já engolia. E gostando, deixou de se revoltar, chupou sofregamente a colher,

e entrou a beber com fúria, com uma pressa áspera e esfaimada, abrindo desmedidamente a boca e reclamando com gritos quando a moça se demorava (QUEIROZ, 1992, p.66).

O primeiro passo para a conquista de Duquinha consiste na oferta do alimento, que lhe foi negado por Cordulina cujos peitos secaram devido aos longos períodos de caminhada pelo sertão. De fato, a esposa de Chico Bento acredita que, abrindo mão de sua criança, está tomando a decisão mais acertada, haja vista as limitações e a saúde debilitada do garoto diante da seca. Segundo Silva e Tomás:

Duquinha passa a morar com sua madrinha, sai de um modelo familiar de proletariado para um burguês. Com essa mudança percebemos a diferença no tratar a criança, pois sua madrinha tinha como cuidar melhor dele do que os pais (SILVA; TOMÁS, 2013, p.133).

Quiçá, pelo motivo mencionado acima, Conceição procure hospedar o menino ofertando-lhe proteção, alimentação e afeto, como podemos deduzir no fragmento transcrito do romance.

Inicialmente, o enjeitado encontra-se acossado ao pé da mesa, naturalmente, estranhando o novo mundo. O medo da criança é para a madrinha penoso e angustiante. O garoto, agora, é acolhido, mas precisa ser conquistado para que possa confiar na nova mãe.

A madrinha procura alimentar o menino, deixa-o à vontade para que ele receba o alimento. Por outro lado, o estranhamento da criança pode ser outro, afinal passa a pertencer à família burguesa, sofrendo, conseqüentemente “[...] uma mudança na estrutura familiar, se antes tinha a figura do pai e da mãe, agora terá apenas a figura feminina presente, no caso, a sua madrinha” (SILVA; TOMÁS, 2013, p.133).

Nessas condições, quando Conceição se institui mãe do pequeno, procura acalantar a criança em seu colo, como se de fato fosse sua, embora não nascida de seu ventre.

O Quinze traz para a reflexão o tema do abandono por necessidade da criança que se torna um borrego enjeitado. Por meio de uma perspectiva humana, antropológica e até histórica, o romance de estreia de Rachel de Queiroz põe em xeque questões delicadas que circundam infância e família.

Se analisarmos o período de seca, dentre outros cenários tensos, mundialmente conhecidos, muitos grupos familiares precisaram se desfazer dos seus filhos, doando-os ou perdendo-os nas intempéries ou nas travessias enfrentadas durante percursos de deslocamentos. Historicamente, podemos tomar como exemplo o comércio e o abandono dramático de crianças em alto mar nas navegações portuguesas, ocorridos durante o século XVI. Fábio Pestana Ramos (2000) relembra-nos acerca disso:

Na iminência de um naufrágio, coisa comum e corriqueira entre os séculos XVI e XVIII, em meio à confusão e desespero do momento, pais esqueciam seus filhos no navio, enquanto tentavam salvar suas próprias vidas. As crianças que tinham a sorte de escapar da fúria do mar, tornando-se naufragas, terminavam entregues à sua própria sorte, mesmo quando seus pais se salvavam. Nesta ocasião, devido à sua fragilidade de sua constituição física, as crianças eram as primeiras vítimas, tanto em terra, como no mar (RAMOS, 2000, p.20).

Para a sociedade do século XXI pode parecer desumano e doloroso que um pai ou uma mãe possa esquecer seu filho numa embarcação à deriva. Logo, se os pais de família, mostram uma efetiva preocupação de salvar apenas sua própria vida tal fato indica uma atitude egoísta, insensível que caracteriza o abandono da infância.

O abandono da criança sempre ocorreu em todos os séculos, especialmente devido à questão migratória que foi recorrente para a família nas retiradas, nas grandes navegações e nas guerras trazendo à tona o problema da criança exposta à sua própria sorte.

Historicamente famílias de todo o mundo, seja no século XVI, XIX, dentre outras épocas distintas, já viveram esse mesmo drama com seus filhos pequenos, o que pode ser comprovado pelos órgãos de informação, pela história ou pela arte. Assim, essas tragédias familiares, envolvendo crianças e migração, podem ser facilmente localizadas em todos os tempos e espaços. À vista disso, a obra *O Quinze* também alude à necessidade de migração da família de maneira ostensiva, pela qual demonstra a ideia de abandono e põe em risco a vida da criança de forma decisiva, basta que recordemos o enredo do romance, com ênfase para o drama da morte do menino Josias e do abandono de Duquinha, também ressignificados nas ilustrações de Poty.

Outro momento histórico bastante delicado – que resgata o abandono e o enjeitamento por parte da mãe – foi a Roda dos Expostos, que ocorreu em países como Itália, França, Alemanha, Portugal e Brasil. Durante esse ato, a criança era colocada à mostra, a fim de que fosse adotada por alguma família interessada em criá-la. Em *História da infância sem fim*, Sandra Mara Corazza (2004, p.70) descreve como foi a Roda dos Expostos:

A Roda consistia em um cilindro de madeira, incrustado em uma parede de pedra, onde era preso por um eixo vertical que a fazia girar, com uma parte da superfície lateral aberta, por onde eram introduzidas as crianças. Tal dispositivo permitia que, do lado de fora, pudesse ser colocada a exposta e, após um giro, esta passasse para dentro do estabelecimento, sem um contato direto

entre quem estivesse em seu interior com quem estivesse no exterior, de modo que tanto o depositário quanto o recebedor não pudessem ver-se reciprocamente. Puxava-se então uma corda com uma sineta, para avisar a vigilante, ou “Rodeira”, que uma exposta acabava de ser deixada, e o expositor retirava-se do local, sem ser identificado.

Assim também era muito comum ao lado das entradas dos conventos brasileiros esse tipo de porta giratória de madeira, em que as mães abandonavam seus filhos com a roupa do corpo e um bilhete informando os seguintes detalhes: o primeiro nome da criança; se fora batizada ou não; se havia a intenção de ir buscá-la posteriormente; a justificativa para o abandono; o horário da última refeição e a data do nascimento. Além disso, era habitual deixar junto à criança objetos, tais como: figas, medalhas, moedas, colares, enfim, tudo o que facilitasse uma possível identificação futura da criança. De acordo com Corazza (2004, p.60),

[...] “as expostas” eram aquelas crianças que estavam à vista, oferecidas aos outros, ofertadas à vida-à-morte. A criança implicada por essa prática foi chamada de “enjeitada”, “achada”, “abandonada”, sendo que “criança exposta” consistiu em termo genérico e corrente com o qual foi historicamente designada. [...] Tais expressões, que poderiam parecer simplesmente “terminológicas”, tiveram implicações políticas, educacionais e subjetivas importantes.

Diante disso, no plano histórico e cultural brasileiro podemos falar de uma certa exposição da criança à sua própria sorte, uma vez que o ato da doação dependerá da índole e até da civilidade daquele sujeito que receberá a criança. Por exemplo, no conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, vemos a atitude do pai, ou seja, o personagem Cândido Neves que leva o filho à Roda dos Enjeitados, a fim de driblar as dificuldades econômicas para a família. Machado reconstrói o

espírito de uma época. Neste sentido, vemos que o pai também foi considerado responsável por expor a criança a sua própria sorte⁵.

Na obra ficcional de Rachel de Queiroz, Duquinha consegue ter mais sorte do que revés, porquanto a madrinha Conceição notabiliza-se pelo temperamento correto que ajudará na sua criação. O mesmo não acontece com a criança utilizada por uma jovem pedinte:

- Eu queria lhe pedir outra caridade... A senhora ficar aqui mais o menino mode eu ir chamar a mãe dele ... Pra ela não dizer que eu botei fora o filho dela...

Dona Inácia admirou-se:

- E então ele não é seu filho?

A mulher, envergonhada, enrolando nos dedos as beiradas imundas do casaco em tiras, confessou:

- É não senhora... A mãe me empresta mode eu pedir esmola mais ele... Sempre dão mais, a gente indo com um menino... (QUEIROZ, 1992, p.83-84).

O excerto indica uma dura condição vivida pela infância, isto é, o aproveitamento de sua vulnerabilidade para sensibilizar o outro⁶. Então, compreendemos que a criança fica exposta à sua própria sorte. Sendo assim, o bicho miúdo abandonado, explorado e desprotegido aparece com destaque na narrativa de *O Quinze*, pois “a questão humanitária, moral mesmo, é que está em pauta, e um certo paternalismo se revela, já que a sorte dos pequenos depende apenas da atitude dos grandes” (BUENO, 2006, p.129). Além disso, no excerto percebemos dois

⁵ Juridicamente, o Código Penal Brasileiro prevê, em seu artigo 133, pena de seis a três anos para quem cometer o crime “abandono de incapaz”, ou seja, “abandonar pessoa que está sob seu cuidado, guarda, vigilância ou autoridade, e, por qualquer motivo, incapaz de defender-se dos riscos resultantes do abandono” (BRASIL. Código Penal. Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. *Vade mecum*. São Paulo: Saraiva, 2008.).

⁶ Para a escritora Socorro Acioli, Rachel foi bastante criticada por isto porque, segundo alguns críticos, ela “exagerou na crueldade” ao colocar no livro uma mãe de aluguel, utilizando uma criança para pedir esmolas. Contudo, este caso “foi inspirado em um fato real, que Rachel ouviu em uma de suas visitas aos campos de concentração para refugiados da seca” (ACIOLI, 2007, p.59).

modos diferentes de tratamento para a infância: enquanto a mulher de classe social baixa utiliza-se do pequeno para pedir esmola, Mãe Nácia, de nível sociocultural mais elevado, sensibiliza-se com a situação dramática do pequeno.

Sendo assim, a ilustração de Poty reproduzida a seguir nos possibilita leituras de mais variadas compreensões, porque se trata de uma imagem visual polissêmica. Roland Barthes esclarece-nos que “[...] toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros” (BARTHES, 1990, p.32). Desse modo, a leitura de imagens pode ser feita pelos mais variados ângulos interpretativos.

A ilustração da figura 44 também pode aludir à dor da mãe que entrega, doa ou abandona o filho pequeno e, em consequência, perde a vida do seu rebento. Logo, a imagem abaixo permite-nos traçar duas leituras, porquanto pode se referir diretamente a Cordulina (quando toma conhecimento da morte de Josias) ou à mulher que encontra o filho morto após emprestar sua criança para a jovem pedir esmola com o pequeno enjeitado.

Figura 39 - Ilustração interna de Poty para *O Quinze*.

Fonte: Queiroz (1970).

A resignação e o choro evidenciam o desespero da mãe. Não é mais o órfão que sofre com a perda materna, agora é a mulher que padece com a ausência do filho pequeno. Há uma inversão de papéis em comparação com as duas outras narrativas já discutidas neste livro.

A ilustração da figura 39 alude ao drama vivido pela mãe e pelo filho pequeno, tendo como causa o fenômeno climático. Mais uma vez os mandacarus aparecem no fundo da imagem, com o objetivo de referenciar o problema da seca para a família e para a criança. O choro da mulher já não pode ser percebido pela criança que se encontra desfalecida, haja vista o cumprimento de sua sina. Essa imagem se reporta ao drama materno da mulher que lamenta profundamente a perda do filho abandonado à sua própria sorte.

Ademais, consideramos que o drama do abandono foi vivenciado por vários tipos de infâncias histórica e literariamente conhecidas:

Tanto Sargão, Moisés e Édipo, quanto Rômulo e Remo, entre outros conhecidos expostos por fatores ditos político-religiosos, tiveram suas exposições cercadas de algumas precauções para que sobrevivessem até serem encontrados [...] (Cf. Bíblia, 1982, p. 83 *apud* CORAZZA, 2004, p.64).

Nessa direção, o ato de expor a criança à sua própria sorte reflete um problema de ordem econômica, social e política mais até do que um ato desumano e imoral propriamente ditos. Contudo, há casos em que tal abandono de fato caracteriza-se como crime. Porém, cabe à arte cumprir o papel de mostrar as dificuldades enfrentadas por esses enjeitados e pela mãe, quase sempre, causadora do enjeitamento.

A partir da literatura grega recordamos o drama da criança exposta, principalmente com o personagem homônimo, da peça *Édipo Rei*, de Sófocles. O menino Édipo teve sua vida lançada à beira de um abismo, mas por sorte – ou para se cumprir o destino, conforme assinala o mito grego – terminou acolhido por um pastor, e, em seguida, adotado pelo rei Pólibo e sua mulher. Em *Íon*, um dos diálogos de Platão, também vemos o abandono do filho como pano de fundo da história. Todavia, vale lembrarmos que os gregos não possuíam o sentimento de infância tal qual a sociedade moderna, portanto, o tema do abandono talvez passasse despercebido.

De certo modo, em *O Quinze*, o ato do abandono através da doação justifica-se para bem evitar que o rejeitado Duquinha fosse mais uma vítima da fome e morte no sertão. Logo, os pais não optam por expor a criança à sua própria sorte sem antes refletir diante do futuro do pequeno. Certamente, a

escritora cearense toca nesse caso dramático com mérito, por isso recupera a opção dos pais em ceder o filho para a comadre Conceição. Para Albuquerque Júnior (2011, p.161):

Rachel trabalha com uma imagem idealizada do homem do sertão nordestino, o mito do sertanejo, ao mesmo tempo em que fala de ação e valentia, fala de reação ao urbano, às modificações tecnológicas, fazendo da denúncia das transformações sociais, trazidas pelo capitalismo e sua ética mercantil, o ponto de partida para a utopia de uma sociedade nova que no entanto, resgatasse a pureza, os vínculos comunitários e paternalistas da sociedade tradicional.

Diante disso, rejeitar o filho consiste numa consequência desse capitalismo, pois diante das contrariedades e com a ajuda da esposa, Chico Bento chega à conclusão de que a vida na cidade grande – para uma família com muitos filhos – seria mais difícil e sofrida. Além disso, o discurso narrativo sugere que a ideia da retirada admite muitas dúvidas para a subsistência do filho mais novo, em virtude da fragilidade da criança. Sendo assim, a figura 39, ilustrada por Poty, também garante essa constatação, ao focalizar a morte infantil.

Logo, podemos concluir afirmando que a criança como borrego enjeitado em *O Quinze* assume significação mais emotiva, porque o enjeitamento que se dá pelo abandono ou doação transforma-se numa necessidade dos pais para garantir o futuro da criança, já que os outros filhos de Cordulina não tiveram a mesma possibilidade de sobrevivência.

CAPÍTULO 5

“BICHOS MIÚDOS”

Neste capítulo, exporemos a leitura de ilustrações internas em *O Quinze* e *Vidas Secas*. Para isso, reparamos também como a família possui parcela cabal na caracterização dos “bichos miúdos”, isto é, a criança personagem que aparece nessas duas narrativas do Romance de 30 do Nordeste. Utilizamos esse outro sintagma para discutir a presença da criança nos referidos romances. Assim também dialogamos com as ilustrações de Poty e Aldemir Martins para as respectivas obras.

O termo “bicho miúdo” consiste numa expressão muito utilizada por Graciliano Ramos e recorrente em *Vidas Secas*, especialmente quando o narrador ou um dos personagens adultos (principalmente, Fabiano) refere-se às crianças como, por exemplo, na assertiva: “Menino é bicho miúdo, não pensa.” (RAMOS, 1981, p.122). Por meio dessa declaração, notamos que a incapacidade da infância mantém-se de maneira efetiva para o pai Fabiano, que compreende os filhos pequenos como se fossem animais brutos, igual a ele, por isso sem um raciocínio aprofundado, o que comprova outra assertiva emitida pelo personagem: “- *Você é um bicho Fabiano. [...] Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades*” (RAMOS, 1981, p.18. Grifo nosso). No fragmento citado, percebemos que o próprio Fabiano identifica-se como bicho, que precisa enfrentar intempéries para sobreviver.

Comumente, o narrador desse romance de Graciliano Ramos descreve-o com a barba crescida, a aparência descuidada, o coração grosso “como um cururu” (RAMOS, 1981, p.114), aproximando-se ainda mais da categoria animalésca; em seguida, caracteriza sua esposa como um “bicho difícil de se entender” (RAMOS, 1981, p.40), inclusive compara o andar da mulher,

em cima dos sapatos, com o balanço de um animal: “calçada naquilo, trôpega, mexia-se como um papagaio, era ridícula” (RAMOS, 1981, p.41). Portanto, podemos considerar que existe um processo de bestialização observado nos personagens adultos de *Vidas Secas*, e, em consequência disso as crianças também podem ser compreendidas como bichos, porém numa categoria ainda mais inferior.

Ademais, até mesmo a participação da cachorra Baleia na narrativa serve para refletirmos sobre a condição da família e dos bichos miúdos em *Vidas Secas*. Sabemos que, embora seja um animal, Baleia é a personagem em que o animalesco não impera, o que se sobrepõe são suas qualidades humanas: “Se Fabiano, Sinhá Vitória sofrem um descenso que vai do humano ao animal, Baleia percorre o caminho contrário, ascendendo à categoria de ser humano pelos atributos com os quais o narrador a caracteriza” (BOTOSO, 2013, p.60).

Sucessivamente, o narrador penetra no inconsciente dos personagens, como faz a partir das ideias de Sinha Vitória, principalmente com o objetivo de questionar a animalidade do grupo: “porque haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos? [...] Podiam viver escondidos, como bichos?” (RAMOS, 1981, p.121). Com a participação do narrador podemos compreender o pensamento da mãe Sinha Vitória, especialmente o modo como ela distingue a fuga da família, igualmente ao abandono ou evasão de animais que precisam se ausentar de seu lugar em busca da sobrevivência. Neste sentido, todos os personagens podem ser caracterizados como bichos, que precisam lutar pela vida. Além disso, as atitudes desses personagens, principalmente a dos adultos, consistem em comportamentos grosseiros, embrutecidos como

se de fato fossem animais. Tal aspecto leva-nos a aceitar que os bichos miúdos aprendem com os pais, além da rispidez, as artimanhas para subsistência e labuta diária:

Indispensável os meninos entrarem no bom caminho, saberem cortar mandacaru para o gado, consertar cercas, amansar brabos. *Precisavam ser duros, virar tatus. Se não calejassem, teriam o fim de seu Tomás da bolandeira. Coitado.* Para que lhe servira tanto livro, tanto jornal? Morrera por causa do estômago doente e das pernas fracas (RAMOS, 1981, p. 24. Grifo nosso.).

Pelo excerto, o patriarca Fabiano deseja, sobretudo, que os bichos miúdos aprendam as ocupações de vaqueiro. O pai de família julga ser esse o ato mais coerente com a vida de um bicho comum do que a dedicação aos livros como fez “inutilmente” seu Tomás da bolandeira. No final das contas, o homem leitor e culto sucumbiu muito antes de Fabiano e sua família.

Na verdade, ao qualificar as crianças de bichos miúdos, Fabiano acaba sugerindo que elas não têm importância, assim como ele mesmo não possui. Em *Vidas Secas*, os personagens adultos têm nome próprio, enquanto as duas crianças são denominadas de o Menino Mais Velho e o Menino Mais Novo ou apenas bichos miúdos. É intrigante a ausência de nome dos dois filhos do casal, será que “a peculiaridade da não nomeação dos pequenos poderia então assinalar a intenção do escritor de realçar o pouco destaque da criança dentro das convenções de poder da família patriarcal? (COUTINHO, 2008b, p.193). Esse é um questionamento bastante provocador.

No posfácio à 99ª edição de *Vidas Secas*, Marilene Felinto esclarece-nos que “o substantivo fabiano, do antropônimo ‘Fabiano’, significa ‘indivíduo qualquer, desconhecido, sem importância, sinônimo de ‘joão-ninguém’” (FELINTO, 2006, p.

134), quem sabe, seja por isso que os protagonistas adultos, isto é, marido e mulher estejam desprovidos de um sobrenome. Por outro lado, Coutinho (2008b) alerta que o nome da esposa de Fabiano “não somente possui uma identidade de batismo, como aparece ainda amparado pelo protocolo de cortesia, com que a sociabilidade sertaneja distingue a figura da mulher casada” (COUTINHO, 2008b, p.192), ou seja, Sinha Vitória traz na sua designação pessoal a marca da mulher forte, comprometida com seu marido e família, que defende suas crias com unhas e dentes. Contudo, devemos refletir que os meninos ocupam lugares relevantes na narrativa literária, a fim de trazer mais dramaticidade ao texto, bem como mostrar a tensa relação do pai e da mãe com essas crianças, simplesmente bichos miúdos.

No nosso entendimento, a ausência de nomes para as duas crianças ou a sua falta de identidade também comprova a visão animalesca dos personagens, inclusive na infância. É preferível que as personagens infantis sejam identificadas de acordo com uma hierarquia baseada na primogenitura ou mesmo compreendidas como bichos inferiores.

Sendo assim, “as expressões referentes ao uso da linguagem pelas personagens são, geralmente, introduzidas por verbos que os aproximam ainda mais dos animais, como grunhiu, zumbiu e rosnou” (SALVADOR; FORTES, 2005, p.12).

Se o pai de família é talvez o “bicho grande”, as crianças por sua vez equivalem aos “bichos miúdos”, os quais também podem vencer ou ajudar a refletir sobre os contratempos da estiagem, nas manifestações próprias da fase infantil porque tudo isso também consiste em “[...] tentativas de alargar o território literário e rever a humanidade dos personagens” (CANDIDO, 2012, p.148). Diante disso, a participação dos

garotos na história é igualmente relevante para a compreensão da narrativa, porque põe em destaque a criação do sintagma “bichos miúdos”, bem como evoca a fundamental presença da criança personagem nos romances.

Jacques Derrida (2011), no livro *O animal que logo sou*, esclarece sobre a separação entre o homem e o animal, a qual acontece por meio da linguagem nominal da palavra, da voz que nomeia. O animal é privado da palavra, da linguagem, do direito e do poder de “responder”. “A ausência do *logos* (racionalidade e fala) que marcam a sua condição colocaram-no como ser inferior, de cuja vida o homem pode dispor livremente” (RIBEIRO, 2012, p.126). Mas, no relativo silêncio em que vivem os “bichos miúdos” nas narrativas ficcionais aqui estudadas podemos refletir esses significados.

Derrida questiona ainda, de maneira intensa, o que é o animal? Que sou e quem sou eu? “Não há o animal no singular genérico, separado do homem por um só limite indivisível. É preciso considerar que existem ‘viventes’ cuja pluralidade não se deixa reunir em uma figura única da animalidade simplesmente oposta à humanidade” (DERRIDA, 2011, p.87).

Sendo assim, as narrativas *O Quinze* e *Vidas Secas*, bem como suas ilustrações trazem à tona o relacionamento dos pais com seus filhos, sem a força da palavra ou do diálogo, mas que procuram manter um grupo familiar unido em meio a tantos contratempos.

Ao explorarmos o sintagma bichos miúdos para as crianças personagens, percebemos a existência de uma aproximação sutil entre infância e mundo animal. Badinter (1985) recupera historicamente a visão sobre o mundo infantil,

ao descrever o tratamento diferenciado entre adultos e crianças ao longo dos séculos. Para a autora, o pensamento agostiniano influenciou muitos filósofos, como Bossuet que compreendeu a infância como: “[...] ‘a vida de um animal’, [...] ‘não só em nosso nascimento, mas ainda durante nossa infância, [onde] somos como animais privados de razão, de palavras e de discernimento’” (BADINTER, 1985, p.60). Quem sabe, por isso Fabiano nomeia os filhos pequenos de bichos miúdos, porque eles não têm razão, não sabem usar adequadamente as palavras e não possuem senso crítico para enfrentar algumas questões e dificuldades da vida.

Constatamos que o vocábulo “miúdo” tornou-se uma palavra obsessiva na escrita graciliana, inclusive, pode ser encontrada em outras obras do autor, que necessariamente não remetem à infância ou à família. De acordo com nossa investigação acerca de toda a obra do escritor alagoano, entendemos que o adjetivo “miúdo” desponta, variados aspectos, nos romances *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia*; destaca-se também nos livros de memórias, como, *Infância e Memórias do Cárcere*; ademais, revela-se em alguns contos de *Insônia*, bem como no livro de crônicas *Viventes de Alagoas*, além de aparecer n’*A Terra dos Meninos Pelados* e em *Histórias de Alexandre*, ambos os livros de contos infanto-juvenis.

Todavia, o que mais chama a nossa atenção é o fato de que, quando se reportam à infância, os narradores ou personagens criados por Graciliano sempre utilizam tal adjetivo.

Assim, aproveitando essa constatação que nos ajuda a dialetizar a problemática da presença da infância nas obras estudadas neste trabalho, relacionamos o bicho miúdo (a

criança personagem) com o pai e a mãe nas narrativas de *O Quinze e Vidas Secas*.

5.1 A família e os bichos miúdos em *O Quinze*

A presença da infância em *O Quinze* ocorre por meio de três eventos primordiais, que evocam a participação dos bichos miúdos na narrativa, são eles: a morte da criança filho de Chico Bento e Cordulina, afinal de contas os pais poderiam dar mais atenção ao filho pequeno, prevenindo seu falecimento precoce; o sumiço de outro rebento; e, por último, a doação do filho caçula. Este terceiro evento caracteriza o borrego enjeitado, sobre o qual já discutimos anteriormente. Nessas três circunstâncias, os genitores se veem impossibilitados de criar seus meninos.

A personagem criança também aflora nas imagens visuais, porque é proveniente do literário e dialoga com ele. Em virtude disso, a leitura das imagens relativas à narrativa de Rachel de Queiroz estabelecem interlocução com os problemas enfrentados pelos personagens.

A orfandade não aparece na compreensão da criança personagem no texto ficcional, porque os pais, representados pelos personagens Chico Bento e Cordulina, permanecem em vida ao lado dos bichos miúdos, na verdade, podemos dizer que esse casal perde três filhos. Trata-se de pais um tanto amorosos e preocupados com o futuro das crianças naquele ambiente ameaçador, como, por exemplo, neste trecho que se reporta à alegria do pai ao encontrar as crianças depois de um longo dia de trabalho:

Ele trazia um pão, rapadura e um pouco de café.

E o alvoroço da meninada que o acolheu, e lhe arrebatou as compras, bem lhe pagou as tristes horas do dia, curvado sobre a pá, em tempo de morrer de calor e cansaço... (QUEIROZ, 1992, p.65).

Para Chico Bento a euforia dos seus bichos miúdos ao se depararem com a comida trazida por ele compensa qualquer mal-estar ou exaustão advindos da labuta com a enxada. No entanto, Cordulina e seu esposo não conversam com os filhos, haja vista a “ausência de fala” da infância e a própria cultura patriarcal que não exigia diálogo entre pais e filhos. Para Silva e Tomás (2013, p.130), “outra forma de justificar essa falta de diálogo é considerarmos a realidade dura em que se encontram os personagens”, o que dificulta ainda mais uma comunicação efetiva entre o adulto e a criança. Por outro lado, os pais em *O Quinze* são bastante preocupados com a situação dos pequenos durante a retirada.

De tal modo, o abandono social a que se veem submetidos todos os personagens provoca uma compreensão acerca da rudeza dos pais para com os filhos, como, por exemplo, na passagem em que logo depois de receber a carta do administrador da fazenda de dona Maroca, informando a ordem de despejo, Chico Bento demonstra agressividade nas palavras com um dos filhos:

Lá fora, um menino fazia o cachorro ganir, cutucando-o com uma varinha. E gritava entre risadas:

- Diabo ruim! Pisca! Limpa-Trilho! Pisca!

O cachorro pulou. E o menino e o cão saíram correndo pelo terreiro varrido, levantando redemoinhos de poeira. Chico Bento, deixando que explodisse na brutalidade do berro a opressão que o angustiava desde manhãzinha, assomou à janela, congestionado, a mão enfurecida cortando o ar:

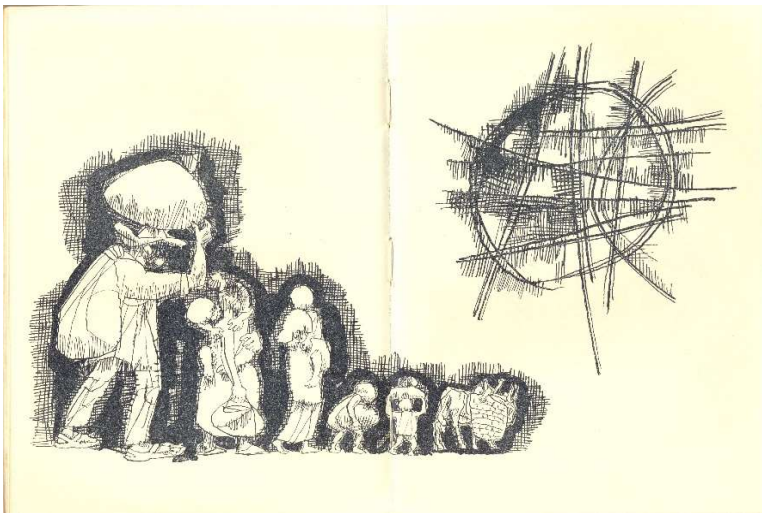
- *Limpa-Trilho! Josias! Pra dentro, seus sem-vergonha!*
(QUEIROZ, 1992, p.13. Grifo nosso.).

Com base no exposto podemos justificar a cólera do pai, afinal a excessiva preocupação com o futuro da família não lhe permite entender, naquele momento, a brincadeira do pequeno com o animal de estimação. Existe um drama que coloca pais e bichos miúdos numa situação de tensão em toda a narrativa, levando em conta a possibilidade de um constante deslocamento do grupo.

As imagens visuais criadas por Poty para *O Quinze* estão dispostas em página inteira, tomam o texto com uma intensidade que devoram o leitor. Esse mesmo aspecto também destacamos nas imagens visuais do referido ilustrador para o texto *A Bagaceira*.

Vejamos a seguir uma dessas ilustrações de Poty, que aponta para o relevo da família e da presença dos bichos miúdos no enredo:

Figura 40 - Ilustração interna de Poty para *O Quinze*



Fonte: Queiroz (1970).

Na imagem visual da figura 40, avistamos a família andarilha sendo guiada pelo sol: trata-se de oito pessoas assim exibidas: primeiro desponta o pai com a bagagem nas costas e na cabeça, a mãe carrega um dos filhos nos braços, igualmente sua irmã Mocinha que transporta um dos sobrinhos. Em seguida, os bichos miúdos, isto é, dois meninos a pé, e, posteriormente, podemos observar a cabeça e o braço de um terceiro menino, que se encontra dentro da cangalha.

Além disso, o tom acromático da imagem, que reproduz a arribada, é bem sugestivo, pois auxilia na criação da atmosfera torturante. A respeito deste momento de arribada, “dentre todos, os que mais sofrem são as crianças, que indefesas, inertes ao mundo que os rodeia, seguem seus pais sem saber se padecerão aos tropeços que o caminho da sobrevivência causará” (SILVA, 2011, p.75). Desse modo, a ilustração sensivelmente aponta para o padecimento futuro dos bichos miúdos em *O Quinze*.

No que corresponde à estética da imagem, a figura 40 denota uma interpretação específica sobre a retirada de Chico Bento e sua família, por isso a ilustração traz particularidades da litogravura, técnica utilizada e renovada pelo ilustrador Poty. Conforme o estudo de Nunes (2015, p.97):

As figuras, claras, se destacam contra a hachura sobreposta às grossas linhas pretas que as envolvem, sem exatamente definir um espaço tridimensional, mas separando-as graficamente do vasto fundo luminoso. A luz e o vazio são elementos que a autora emprega para caracterizar a paisagem desértica do sertão sob a seca, em que a escassa vegetação só surge para enfatizar a desolação do ambiente.

Portanto, não há como observarmos as ilustrações de Poty para *O Quinze*, sem percebermos a carga dramática acentuada na compreensão da obra e na sua transposição

para outra linguagem artística¹. Além de funcionar como um elemento visual expressivo, os espaços branco e vazio recobram a emoção que permeia todo o texto ficcional. A figura das crianças na fila indiana é igualmente torturante, uma vez que os meninos carregam trouxas, mantimentos e muitos medos.

Reparamos que, ao invés de transpor uma descrição do episódio conforme está no livro, Poty apresenta-nos um ponto de vista particular do fato, ressignificando os personagens e a caminhada. Neste sentido, põe em destaque a presença das crianças na imagem, amplificando o modo como aparecem na narrativa verbal.

Assim sendo, a ilustração da figura 40 não deixa de manter referência ao texto de Rachel de Queiroz:

O pequeno ia no meio da carga, amarrado por um pano aos cabeçotes da cangalha.

De vez em quando, levava a mãozinha aos olhos, e fazia rah! Rah! Ah! Ah! Numa enrouquecida tentativa de choro.

Cordulina chegava-se à burra para o consolar, ajeitava-lhe o chapéu de pano na cabeça, até que um dos menores gritava:

- Olha, mãe! Os pés da zabelinha! Olha o coice!

Chico Bento fechava a marcha, com o cacete ao ombro, do qual pendia uma trouxa (QUEIROZ, 1992, p.22. Grifo nosso).

A ilustração associa-se ao fragmento do romance transcrito anteriormente, assim também começa a engendrar a situação fatigante da família, especialmente se lançarmos nosso olhar para as crianças que aparecem na imagem. Neste sentido, imagens e palavras se complementam, embora aquelas possam ser consideradas um novo texto inspirado no literário.

¹ Inclusive, esta ilustração de Poty inspirou a capa feita por Joatan para a 49ª edição do romance, publicada pela Livraria Editora José Olympio. Ver figura 9 deste trabalho.

A figura 40 recupera o início da caminhada do grupo e o leitor consegue penetrar no flagelo dos corpos humanos, tão desolados, mas cada um acompanhado das suas trouxas e dores pessoais.

A ilustração ocupa duas páginas no livro, além disso, exhibe o grupo de Chico Bento em ordem decrescente, o pai parece proteger a turma de maneira elementar, por isso ele é o sujeito que termina “a marcha”. Há um relacionamento implícito naquela fila indiana, especialmente, porque podemos visualizar os adultos procurando amenizar as dificuldades da retirada para os pequenos, por isso transportam os meninos nos braços. De acordo com Silva (2011, p. 72-73),

As mãos calejadas pelo trabalho duro, a pele queimada pelo sol, a poeira impregnada em suas vestimentas, o vento seco e cortante que bate nas últimas folhas verdes das plantas, o aroma putrefato dos animais mortos pela incansável busca por água e alimento, as crianças amareladas, desnutridas, perdidas na secura incandescente do sol, com as mãos abertas a pedir uma gota de líquido qualquer, que amenize a sede de vida que o agoniza, pessoas que rogam a piedade do outro, de Deus, que os redimisse do doloroso destino que lhe é marcado antes mesmo de nascer. São imagens que marcam o imaginário do leitor assim que as páginas do livro *O quinze* começam a detalhar a seca de 1915 e os destinos dos pobres retirantes em busca de uma nova terra.

A ilustração mostra as crianças e sua família à procura de um lugar, porém o destino é que determina aquela caminhada para uma nova terra. O abandono e a resignação são pontos altos da imagem, que se assemelha a um quadro bastante significativo e que de certo modo conversa com o romance.

Constatamos que a figura 40 aparece como paratexto ao romance, por isso prenuncia parte do enredo que movimenta a história da família, principalmente, porque mostra no percurso

os bichos miúdos. Na narrativa literária observamos a seguinte descrição que pode ser lida junto da imagem visual:

Os três dias de caminhada iam humanizando Mocinha.

O vestido, amarrotado, sujo, já não parecia toilette de missa. As chinelas baianas dormiam no fundo da trouxa, sem mais saracoteios nos dedos da dona. E até levava escanchado ao quadril, o Duquinha, o caçula, que, assombrado com a burra, chorava e não queria ir na cangalha (QUEIROZ, 1992, p.24-25).

O excerto situa os sujeitos ficcionais diante da trajetória dolorosa pela terra seca do sertão, em virtude disso, consideramos que a ilustração detecta esse episódio-chave do romance. Ao mesmo tempo, ela retrata os laços afetivos do grupo, afinal vemos uma escala que vai do adulto até chegar na criança. A figura do pai resguarda a parentela enquanto a mãe acalenta uma das crianças no colo.

Na ilustração de Poty, a maneira como o sol aparece chama a nossa atenção de maneira especial, pois trata-se do maior desenho da imagem. A estrela central do Sistema Solar parece sugar as forças daquela família, especialmente dos mais frágeis, isto é, os bichos miúdos, como podemos compreender neste trecho do romance: “o sol ia esquentando. De cima da cangalha, o menino chorou com mais força, debatendo-se, até que Cordulina o retirou, com medo de uma queda” (QUEIROZ, 1992, p.22). No excerto, observamos que a mãe intervém, a fim de evitar um mal ainda maior para o rebento, que se angustia com o medo de ser transportado no lombo da burra. A queimadura provocada pelo ardor do sol impacienta a criança, fazendo a fome aparecer com mais vigor. Na figura 40, a mãe já transporta o caçula nos braços, quem sabe, por que o ilustrador já admite a preocupação de Cordulina com o seu pequeno em razão do temor de uma possível queda da criança. Vemos assim que a

imagem também sugere uma preocupação dos adultos com as crianças menores. As crianças em *O Quinze* ampliam a aflição dos pais, especialmente de Chico Bento, que precisa livrar constantemente a família do sol e da fome: “Tinha finalmente algum dinheiro – só dois níqueis, é bem verdade! – mas dinheiro ganho com seu esforço, com os calangros dos seus braços, e que o auxiliaria a alimentar a filharada esfomeada” (QUEIROZ, 1992, p.64-65).

Os bichos miúdos são motivos de responsabilidade do casal Cordulina e Chico Bento, que não negligenciam o cuidado com as crianças, mas se veem limitados no zelar da melhor forma pelos filhos, em virtude dos obstáculos agravados por sua condição social e ocasionados pela estiagem.

Diante disso, o ilustrador Poty ressignifica o problema da seca para a família e para as crianças, por isso na ilustração da figura 40, “o sol é representado como um círculo cortado por linhas, espécie de composição abstrata que se contrapõe, dominante, ao miserável grupo que caminha no espaço desolado” (NUNES, 2015, p.96). Quem sabe, as linhas que cortam o sol fazem com que esta estrela mantenha analogia com as grades de uma prisão e ainda com o popular jogo brasileiro, conhecido como “jogo da velha”. A sombra que contorna os corpos alude ao clima de desgraça provocado pelo aprisionamento da estiagem, por isso o desejo de fuga. Assim, para suportar a intensidade dos raios solares, talvez seja necessário sorte e artimanha para que a família migrante consiga vencer aquele jogo da seca, saindo daquela clausura.

Ademais, na imagem da figura 40 cogitamos a referência ao renomado quadro *Família de Retirantes*, da série de painéis denominada *Retirantes*, de Portinari, obra datada de 1944. O

pintor paulista dedicou-se durante muito tempo à temática social, com ênfase especial para o retirante. Para Annateresa Fabris,

A figura do retirante representa para Portinari uma reminiscência dos tempos de infância. Todo ano, movidos pela seca, apareciam em Brodósqui grupos maltrapilhos e rotos, de trouxa na cabeça, ventre bojudo, pés disformes (FABRIS, 1990, p.108).

Sendo assim, a imagem da família migrante conseguiu estabelecer certo destaque na produção artística do pintor paulista.

Consideramos, desse modo, que a família representada pelo grupo de Chico Bento e mostrada anteriormente na linguagem ressignificada por Poty mantém alguma conexão com a pintura de Portinari, porque esta também destaca a participação dos pequenos no ambiente árido da seca.

A ilustração de Poty que salienta a família de retirantes em *O Quinze* e a pintura de Portinari podem muito bem dialogar entre si, pois nessas duas linguagens artísticas encontramos igualmente a dor e o desalento que atingem adultos e crianças. Para tanto, vale recapitularmos o famigerado quadro do pintor paulista:

Figura 41 - Candido Portinari. *Família de Retirantes*.



Fonte: Portinari (1944).

Pelo exame do painel, vemos uma família (composta por nove pessoas que mais se assemelham a esqueletos humanos) exibida em bloco frontal:

[...] Portinari parece ter experimentado a gama mais variada de sentimentos: das lágrimas de pedra aos rostos atônitos e resignados, da dor gritada à dor surda, expressa pelo olhar e pelo gesto vigoroso da mão (FABRIS, 1990, p.112).

A mulher adulta que aparece no quadro, provavelmente a mãe, evidencia certo desespero na face. Todos os sujeitos estão em pé, inertes, mas parecem posar para que o artista retrate suas dores e desolação. O cenário é bastante sombrio: o chão batido, cheio de carrascos, pedras e, ao longe, uns montes. Além disso, aves circundam os esqueletos humanos. Dessa maneira, não podemos negar certo tom expressionista à pintura, afinal “a natureza é um elemento ativo. As carcaças, os cactus, os urubus em revoada, as covas que quebram o achatamento do solo, são o dramático cenário no qual se situam as figuras de diferente consistência e expressividade” (FABRIS, 1990, p,113).

Se o sol é o elemento mais imponente e prenunciador no enredo de *O Quinze* e aparece com notoriedade na ilustração de Poty, em *Família de Retirantes* são as aves que prenunciam o desfecho mórbido para aquele grupo.

Na imagem visual criada por Poty (figura 40) observamos o contorno do perfil da família, mas não analisamos suas faces. Já em *Família de Retirantes* (figura 41) faz-se marcante e expressivo o rosto esquelético dos parentes que exibem, de frente, seu sofrimento profundo para aquele leitor que aprecia a tela. “O rosto vincado de rugas do velho é uma trágica máscara à qual se opõe o rosto de espantalho do homem com suas órbitas vazias, o nariz triangular, a boca informe” (FABRIS, 1990, p.113).

Na fisionomia da face desses dois adultos membros daquela família podemos visualizar o sofrimento humano de maneira diferente, haja vista que “o *pathos* diferente [...] é mediado pelas figuras atônitas das mulheres e das crianças” (FABRIS, 1990, p.113). As crianças nessa imagem pictórica têm rosto e fixam seu olhar no apreciador da tela, diferente da forma que aparecem na ilustração de Poty, por exemplo:

[...] o menino à direita pode ser visto como uma espécie de síntese do retirante, quer por sua característica física (ventre bojudo, pernas deformadas pela caminhada), quer pela expressividade psicológica – olhos arregalados, boca distorcida, interrogação atônita (FABRIS, 1990, p.113).

As duas imagens (ilustração e pintura) põem em relevo a dimensão dramática que caracteriza a infância. Todos os membros da prole permanecem juntos, apoiando-se fragilmente uns nos outros. Como num álbum de família os sujeitos ali expostos parecem compartilhar a mesma angústia e infortúnio,

no entanto, para as crianças a situação parece ser mais dolorosa e menos compreensível.

Se na ilustração de Poty mãe e tia carregam os meninos nos braços, na pintura de Portinari também existe uma relação implícita entre adultos e crianças, bem como entre os próprios bichos miúdos entre si. Portinari consegue dar “[...] vida a um olhar significativo, que pode ser considerado uma *troca simbólica* entre o recém-nascido, massa informe, cuja cabeça dá a impressão de ter sido aposta, e a criança esquelética, cujo corpo é reduzido quase a uma radiografia” (FABRIS, 1990, p.113, grifo do autor.).

Na ilustração de Poty, os meninos maiores auxiliam os pais na retirada, especialmente porque ajudam a transportar parte da carga que a família precisará para os dias de viagem.

Ademais, no enredo de *O Quinze* localizamos a descrição física de um dos meninos, que se assemelha muito à figura das crianças visualizadas nesse quadro de Portinari: “[...] A criança era só osso e pele: o relevo do ventre inchado formava quase um aleijão naquela magreza, esticando o couro seco de defunto, empretecido e malcheiroso” (QUEIROZ, 1992, p.34). Nesse caso, os bichos miúdos que aparecem nas imagens da ilustração e da pintura, bem como no texto verbal trazem o drama vivido pela família e apontam para a precariedade das crianças naquele ambiente violento.

Em vista disso, a nosso ver, Poty apega-se a trechos relevantes do romance para conduzir uma releitura visual e tocante do texto de Rachel de Queiroz, mantendo interlocução com o tipo de criança que eclode em *O Quinze*. Como intérprete da obra, o ilustrador possibilita-nos o reconhecimento

to dos problemas enfrentados pelos bichos miúdos, bem como aproximar seus dramas a outras linguagens artísticas.

5.1.1 *Josias*

Na leitura atenta de *O Quinze* conseguimos captar o desespero da fome infantil para os bichos miúdos como um dos contratempos experimentados pelas crianças personagens. O problema da fome aparece na narrativa literária, especialmente no drama do menino Josias e nas inúmeras falas dos demais bichos miúdos da história. A seguir, destacamos alguns destes principais discursos: 1) “- Mãe, eu queria comer... me dá um taquinho de rapadura!” (QUEIROZ, 1992, p.24); 2) “- Mãezinha, cadê a janta?” (QUEIROZ, 1992, p.29); 3) “- Mãe, tou com fome de novo...” (QUEIROZ, 1992, p.30); 4) “Tô tum fome! Dá tumê!” (QUEIROZ, 1992, p.30).

Reparamos assim que a mãe Cordulina é a pessoa da família constantemente chamada para ajudar os meninos nestes momentos de desespero provocados pela fome. Em diversos momentos, a esposa de Chico Bento procura amenizar os sofrimentos e a inquietação da barriga vazia dos filhos, por exemplo: quando, durante a retirada, a mãe transporta nos braços ou no quadril o filho mais novo; na ocasião em que pede ao marido água para fazer o café para os filhos; no momento em que concede o peito (mesmo sem leite) ao menino caçula; quando acalanta para dormir um dos filhos, com o intuito de distraí-lo da necessidade da alimentação e, por fim, no instante em que Cordulina acode o filho Josias no seu desespero de morte.

Trata-se de uma mãe que cuida dos filhos dentro do limite de suas possibilidades, afinal a criança depende do

adulto para sobreviver. Entretanto, mesmo nestas condições, algumas vezes as crianças podem sofrer certo abandono, pois a mãe (que pertence a uma classe social desfavorável) desdobra-se para tomar conta da ruma de filhos e por ventura pode se esquecer de algum deles. Segundo Silva e Tomás: “como os personagens infantis da narrativa de *O Quinze* pertencem à essa classe menos favorecida é notório que as crianças não são preservadas e cercadas de atenções e cuidados, elas estão sempre juntas com o grupo de adultos” (SILVA; TOMÁS, 2013, p.131), algumas vezes, sem compreender muito bem os acontecimentos, e, talvez por isso, mais sujeitas aos infortúnios.

Como é humanamente impossível acolher e ocupar-se com excelência igualmente de todos os meninos, a mãe acaba descuidando-se dos filhos. Assim, percebemos que Cordulina toma para si certa responsabilidade na trajetória de vida de três dos cinco filhos, isto é, Josias, Pedro e Duquinha, crianças que se apartam da família por direções opostas. Na verdade, essas crianças

Nascem predestinadas a sofrer as dores de seus antepassados, e por ainda serem seres indefesos, vivem à espera de um auxílio dos adultos, de um prato de comida, de um pouco de piedade. Vivem presas ao destino de seus pais, que seguem os caminhos mais torturantes em busca de uma nova vida, de uma nova expectativa. A lei dos mais fortes prepondera nessa sociedade, poucos resistem a secura ingrata do Nordeste. A penúria de alimentos ataca e suas energias finitas acabam, choram de fome essas crianças franzinas, raquíticas, desnutridas, pedindo um pouco de alento que renove suas forças para continuar a caminhada rumo ao desconhecido (SILVA, 2011, p.75).

O leitor que explora atentamente as ilustrações de Poty consegue identificar elementos fortes do texto literário que correspondem à história das crianças personagens, como por exemplo, o fato de Josias constituir-se, simbolicamente,

naquela criança que se afasta, por um instante, do resto da família, como veremos a seguir. Logo, o tecido verbal constrói a diretriz tomada pelo bicho miúdo, conforme aquilo informado pelo narrador:

Ele então foi ficando para trás entrou na roça, escavacou com um pauzinho o chão, numa cova, onde um tronco de manipeba apontava; dificultosamente, ferindo-se, conseguiu topar com a raiz, cortada ao meio pela enxada.

Batendo de encontro a uma pedra, trabalhosamente, arrancou-lhe mais ou menos a casca; e enterrou os dentes na polpa amarela, fibrosa, que já ia virando pau num dos extremos.

Avidamente roeu todo o pedaço amargo e seco, até que os dentes rangeram na fibra dura.

Aí atirou no chão a ponta da raiz, limpou a boca na barra da manga e passou ligeiramente pela abertura da cerca (QUEIROZ, 1992, p.33).

O trecho sintomático que antecede à morte de Josias mostra o dinamismo das ações da criança personagem e o modo como aquele lugar da infância torna-se áspero, duro e amargo, tal qual a manipeba. A criança é batizada por um nome, representando inúmeras outras que morrem de fome, de sede ou ainda carecem de afeto no sertão. No entanto, pela ingenuidade, falta de conhecimento, ou mesmo pelo desespero, o menino Josias tem o poder de acabar antecipando sua morte, ao tomar uma rota perigosa, sem a intervenção ou auxílio dos pais. Essas crianças precisam ter autonomia, força e coragem para conseguir sobreviver, embora a fatalidade esteja sempre iminente na trilha seguida por eles.

Como salientamos, Josias representa o bicho miúdo que necessita do adulto para ser conduzido, no final das contas, o menino desconhece os perigos do mundo e da caatinga. Conseqüentemente, enfrenta com bastante coragem a fome

e, procurando alimentar-se sozinho, acaba antecipando sua morte tal qual um borrego que, por exemplo, come, sem saber, uma folha de tingui².

De modo especial, as ações da criança indicam que podemos compreender a personagem para além de um “conjunto de palavras” (WOOD, 2011, p.100), ou seja, o sujeito ficcional também agrupa comportamentos que vão além do signo verbal e apresentam outras particularidades capazes de ressignificar seu sentido. Diante disso, a imagem visual amplifica a história de *O Quinze*, especialmente, as ações e episódios que circulam a personagem Josias e sua mãe Cordulina, cuja intervenção no momento vulnerável da criança é fundamental para amparar-lhe o tormento. Segundo Patrícia Alcântara de Souza (2008) a presença dessa personagem feminina torna-se crucial para o desenrolar da narrativa:

Cordulina, esposa de Chico Bento, é a figura que mais se aproxima dos papéis tradicionalmente delineados para as mulheres; seu espaço é reduzido ao exclusivamente doméstico. Ela argumenta que aquela terra era o chão deles e limita-se a chorar, quando o marido avisa que a família irá tentar a sorte em outro lugar. Percebendo que o marido não desistiria de seu intento, ela se cala e, na madrugada em que partiriam, levanta-se para cuidar dos filhos e faz o café enquanto seu marido divaga e dá ordens. Cordulina mantém-se firme na terrível caminhada que representa a diáspora nordestina, tentando prover a família, mesmo diante da morte de um filho devido ao cansaço e à fome e do desaparecimento de outro (SOUZA, 2008, p.24-25).

Sendo assim, evidenciamos a postura de uma mulher que não abandona sua cria na aflição, pelo contrário, a esposa de Chico Bento atesta a preocupação, o carinho e a angústia

² Nome popular destinado à planta tóxica *mascagnia rigida*, mais difundida nas regiões Nordeste e Sudeste do Brasil, também conhecida como “timbó”, “quebra-bucho”, “salsa-rosa”, “rama-amarela”, “suma-branca” e “suma-roxa”. Em época de seca, com mais frequência, os bovinos acabam intoxicados pela ingestão da folha, em virtude do período da estiagem favorecer a brota da planta. Informações obtidas no site: <http://www.beefpoint.com.br/radares-tecnicos/saude/plantas-toxicas-que-causam-morte-subita-em-bovinos-de-corte-37796/>. Acesso em: 02 out. 2015.

materna diante da impossibilidade de cuidar direito dos seus rebentos. Em vista disso, quando transposta para a ilustração, a personagem feminina comove o leitor.

Na representação do evento da morte do menino Josias, o ilustrador traz à tona o infortúnio vivido pela criança personagem e, ainda, a profunda tristeza que alveja a mãe diante da enfermidade daquele filho. Inclusive, se entendemos a infância como uma construção social, logo, consideramos também que a postura da mãe ao perder um filho foi se modificando ao longo do tempo, porque a criança passou a ocupar lugar privilegiado na estrutura familiar.

As pessoas não se podiam apegar muito a algo que era considerado uma perda eventual. Isso explica algumas palavras que chocam nossa sensibilidade moderna, como estas de Montaigne “Perdi dois ou três filhos pequenos, não sem tristeza, mas sem desespero”, ou estas de Moliere, a respeito de Louison de *Le Malade Imaginaire* “A pequena não conta”. A opinião comum devia, como Montaigne, “não reconhecer nas crianças, nem forma reconhecível no corpo” (ARIÈS, 2006, p.56-57).

Lembramos que o contexto histórico social descrito por Ariès corresponde a meados da Idade Média. Sendo assim, consideramos, para aquele século, certo desprezo ou descaso em relação às crianças, porque elas não significavam muito para os adultos, por isso não recebiam nomes e como morriam cedo, não era interessante para a família se apegar ou se preocupar com esta fase da vida; diferentemente do papel que a infância desempenha na sociedade moderna e na família patriarcal.

- Que foi, Josias? Você anda abestado, ou isso é ruindade? Que foi que andou fazendo? [...] Enquanto Cordulina ia raspando para um beiju o achado miserável, Josias, ao lado dela, calado, estirado no chão, fazia de vez em quando uma careta. Afinal, disse à mãe que estava com dor de barriga.

Ele contou a história da manipeba. Cordulina levantou-se assustada:

- Meu filho! Pelo amor de Deus! Você comeu mandioca crua? (QUEIROZ, 1992, p.34).

A intenção da mãe de socorrer o menino diante da moléstia de fato é muito significativa para a continuação da história daquela infância e conseqüentemente da família. Portanto, a criança e a mãe entram em sintonia na narrativa, porque correspondem ao modelo familiar burguês, que possui maior preocupação com a infância.

O trecho indica-nos a agonia da mãe que se solidarizara com a dor física do filho, quem sabe, sente-se culpada pelo ocorrido. Talvez naquela hora o bicho miúdo pode supor que a enfermidade foi causada pela ingestão da raiz venenosa, assim sendo, aflige-se com o suplício de morte.

Diante dessas constatações, compreendemos que as ações da mãe e da personagem criança são fortemente marcadas na narrativa literária e na imagem ressignificada do texto verbal. Na linguagem do romance observamos o sofrimento físico do menino, especialmente no trecho que se segue:

Assombrado, e sentindo a dor mais forte, o pequeno começou a chorar. Cordulina, aturdida, topando no madeirame do chão, andou até ao terreiro limpo, procurando na terra varrida umas folhas para um chá. Depois, caindo em si, foi às trouxas, e do fundo de uma lata tirou um punhado ressequido de sene.

Enquanto fazia o chá, gritava, num pranto, para o marido, que mais longe trocava algumas palavras com um passante:

- Chico! Chico! Valha-me Nossa Senhora! O Josias se envenenou (QUEIROZ, 1992, p.34. Grifo nosso).

A aflição da mãe é incomensurável, por isso ela se esquece por um momento que poderia aliviar o sofrimento do

filho. Como uma mãe precavida, a esposa de Chico Bento traz nas suas trouxas plantas medicinais que servem para amenizar qualquer enfermidade intestinal, afinal os membros da família poderão sofrer algum mal-estar durante a longa caminhada, portanto, caberia à mulher tentar sanar qualquer um destes contratempos. Isso demonstra seu instinto de proteção e vigilância em zelar pelos seus, mantendo todos juntos e saudáveis. No entanto, mesmo fazendo o chá, Cordulina infere que a criança poderá morrer. O leitor, por sua vez, conscientiza-se deste fato somente quando ela informa ao marido sobre o envenenamento do filho, e o pai recorre à rezadeira para amenizar o sofrimento da criança: “Quando o pai chegou trazendo consigo uma negra velha rezadeira, Josias, inconsciente, já com o cirro da morte, sibilava, mal podendo com a respiração estertorosa” (QUEIROZ, 1992, p.34).

Tal qual um animal que anda pelo mato (surpreendido pela tentação de ingerir alguma raiz de planta, aparentemente saborosa) Josias envenena-se sem saber, talvez por inocência ou para cumprir parte da sina de sua família, como veremos mais adiante na ilustração de Poty. As crianças “são marcadas como garrotes de criações, como assim estivessem presas ao destino que os impuseram” (SILVA, 2011, p.80). O momento doloroso do enterro da criança é desanimador e muito sofrido para toda a família, sobretudo para a mãe. Cordulina em sinal de resignação roga a Deus e a Virgem Santíssima que guardem seu anjinho num bom lugar.

A lágrima seria o único líquido a molhar o rosto maltratado do retirante nordestino, mas talvez, por tanto sofrer, nenhuma lágrima cai, seu coração está seco, e quando a morte leva um pedaço de si, um filho, o homem resigna-se ao destino que a vida traçou para sua família, recolhe seus pertences e segue em frente, com a certeza de que menos

um sofrerá os tormentos que a seca causará (SILVA, 2011, p.76).

A conformação da mãe é compreensível, porque demonstra sua aceitação de que pelo menos um dos seus bichos miúdos não padecerá no futuro. Cordulina simboliza a mãe que, mesmo com o coração partido ao perder um filho, consegue seguir adiante.

Vale lembrar que até os nomes das personagens tornam-se determinantes para as narrativas: “o nome próprio, recorde-se, é um identificador por excelência. Alguns autores [...] classificam-no de ‘designador rígido’ (por oposição acidental), pois implica sempre a pessoa empírica, qualquer que seja o texto” (SANTANA, 2006, p.145).

Nessa direção, o nome das personagens de Rachel de Queiroz também são bastante significativos, Cordulina, por exemplo, vem do latim “cor, cordis, coração. Diminutivo de Córdula”³, por isso trata-se de uma personagem emotiva e sensata ao mesmo tempo. Para Coutinho (2014), o nome dessa protagonista pode representar a “[...] mãe como nutridora, fonte de satisfação, ligada como tal à noção de fartura e aconchego” (COUTINHO, 2014, p.60). Fartura que seu seio não é mais capaz de produzir para suprir a fome da criança:

- Vai dormir, dianho! Parece que tá espiritado! Soca um quarto de rapadura no bucho e ainda fala em fome! Vai dormir!

E Cordulina deu o exemplo, deitando-se com o Duquinha na tipóia muito velha e remendada.

A redinha estalou, gemendo.

Cordulina se ajeitou, macia, e ficou quieta, as pernas de fora dando ao menino o peito rechupado (QUEIROZ, 1992, p. 30).

³ Informação obtida no site: <http://iremar.com.br/nomes/?q=Cordulina> Acesso em: 14 jul. 2015.

O nome Josias por sua vez “significa ‘o Senhor traz a salvação’, ‘Deus salva’ ou ‘Jeová cura’. Vem do hebraico *Yosiyya*, *Joshiah*, que quer dizer ‘o Senhor traz a salvação (o consolo)’”⁴. Não é à toa que a benzedeira – trazida por Chico Bento para acalmar o padecimento da criança – ao tentar reanimar o corpo frágil do pequeno moribundo diz a seguinte frase: “- Tem mais jeito não... *Esse já é de Nosso Senhor...*” (QUEIROZ, 1992, p.35, grifo nosso). Em outras palavras, o Senhor trouxe a salvação de Josias, antecipando-lhe a morte naquele ambiente árido de seca. Portanto, assim como na significação do nome do menino (“o Senhor traz a salvação”) somente Deus há de salvar aquela criança das durezas vividas pela família, na trajetória árdua pelo sertão.

A imagem visual ressignificada por Poty recupera toda a sensibilidade do sofrimento materno da morte de Josias, traduzindo-se num novo texto porque particulariza a situação vivida pela mãe e pela criança:

Figura 42 - Ilustração interna de Poty para *O Quinze*.



Fonte: Queiroz (1970).

⁴ Informação obtida no site: <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/josias/> Acesso em: 14 jul. 2015.

Na figura 42 percebemos a mãe pesarosa com o corpo do filho sobre as pernas, na leitura da imagem averiguamos que aquele menino pode não pertencer mais àquela mãe.

Segundo Nunes (2015), essa imagem gráfica consiste numa “interpretação bastante livre do episódio, apresentando a mulher com o filho morto no colo (e não de cócoras, como no texto)” (NUNES, 2015, p.99).

A mão à cabeça, como ato de tristeza, desolação e desespero, revela a infelicidade de Cordulina, diante da perda precoce do filho. O corpo franzino da criança aparece no desenho, talvez sem vida, sem reação ou possibilidade de diálogo com a mãe, a fim de aproximar a imagem ao episódio desolador do falecimento da criança, presente no texto literário.

Desta maneira, a imagem gráfica integra-se à referência textual a respeito do triste acontecimento:

[...] de cócoras junto à criança moribunda, a cabeça quase entre os joelhos, um filho agarrado à saia, Cordulina chorava sem consolo.

[...] A criança era só osso e pele: o relevo do ventre inchado formava quase um aleijão naquela magreza, esticando o couro seco de defunto, empretecido e malcheiroso.

[...] Cordulina ergueu por momentos a cabeça, fitou a velha, e depois, mergulhando de novo a cara entre o joelhos, recobrou o choro (QUEIROZ, 1992, p.34-35).

Josias é caracterizado pelo narrador como a “criança moribunda”, constituída apenas por “osso” e “pele”, que mais se assemelha ao esqueleto, ao defunto fétido. O mau cheiro da criança indica a condição deplorável daquela infância, desprovida de higiene, por fim, marginalizada. A ilustração portanto constitui-se num texto que ressignifica o literário e seus personagens.

Na imagem visual criada por Poty percebemos que a criança se encontra com a face voltada para a mãe descabelada, a qual parece chorar desanimada. O menino está com o braço largado do corpo, a outra mão em cima da barriguinha inchada, sem camisa e descalço; o bicho miúdo vai se “[...] acabando devagar, com a dureza e o tinido dum balão que vai espocar porque encheu demais” (QUEIROZ, 1992, p.35).

Ao desenhar Cordulina de cabeça baixa, como sinal de resignação, Poty esconde através dos cabelos o rosto da personagem, mas notabiliza sua aflição ao constatar que o pequeno não pertence mais àquele mundo. A mulher leva uma das mãos à cabeça, a outra segura ou talvez acaricia o corpo sem vida da criança. Outro dado enriquecedor desta ilustração são os mandacarus, que parecem flutuar ao mesmo tempo em que aludem à seca. Os pássaros movimentando-se em direções opostas são polissêmicos: eles seriam urubus (que desejam devorar a carne do pequeno defunto) ou aves de arribação (que evocam a condição de andarilho da família ou ainda uma possível esperança de chuva)? De acordo com Nunes (2015, p.101),

Na contraposição da figura da mãe em pranto, com o filho morto no colo e os pássaros que voam acima do mandacaru, o ilustrador sintetiza as situações de desespero e esperança presentes no romance, empregando uma iconografia cuja religiosidade também se faz presente no texto através do discurso dos personagens.

Com a leitura da figura 42 podemos discorrer sobre inúmeras questões suscitadas pelo romance de Rachel de Queiroz como, por exemplo: a expectativa pela chuva, a notável presença da religiosidade sertaneja, a responsabilidade da mãe diante de um descuido com o filho e sua angústia em não poder prover da melhor maneira a família. É nesta perspectiva que a

presença da criança aparece em *O Quinze*: a morte do menino e o comportamento da mãe estampam de forma diferente o drama da seca para o adulto e para a criança.

A nosso ver, na leitura da imagem a mãe atormenta-se com o padecimento e morte do menino. Mais ainda Cordulina sofrerá quando outro bicho miúdo evadir-se em fuga: “desde que o Josias morrera e o Pedrinho fugira, vivia cheia desses tremores de morte e abandono” (QUEIROZ, 1992, p.65). Quem sabe, a personagem feminina se reconhece culpada pela desgraça de seus filhos, por isso a presença dessas crianças é fator determinante para o enredo da obra literária e por isso mesmo recriada por Poty.

Estes fatos conduzem para um tipo de abandono direcionado à criança e à sua família. Sendo assim, mesmo com a morte de Josias, o grupo de parentes precisa continuar a caminhada em busca da sobrevivência, a fim de fugir daquele lugar danoso. Então, como Chico Bento e Cordulina não podem realizar um enterro digno para a criança, o corpo do menino é sepultado numa estrada carroçal, acompanhado por uma cruz, que simboliza a fé cristã dos pais:

Ficou em paz. Não tinha mais que chorar de fome, estrada afora. Não tinha mais alguns anos de miséria à frente da vida, para cair depois no mesmo buraco, à sombra da mesma cruz.

Cordulina, no entanto, queria-o vivo. Embora sofrendo, mas em pé, andando junto dela, chorando de fome, brigando com os outros...

E quando reencetou a marcha pela estrada infundável, chamejante e vermelha, não cessava de passar pelos olhos a mão trêmula:

- Pobre do meu bichinho! (QUEIROZ, 1992, p.39).

A descrição do infante morto, deixado na beira da estrada, a sete palmos do chão, lembra-nos que aquela criança foi entregue à sorte ou ao revés. Além disso, os restos mortais do menino estarão fadados ao esquecimento e à ação do tempo, haja vista que os pais provavelmente não retornarão para uma visita de cova. Morre o bicho miúdo e junto com ele a alegria e a esperança da mãe Cordulina de viver dias melhores com os seus.

Predomina no leitor a sensação de que talvez o casal de personagens poderia ter evitado o infortúnio para o menino, mas diante daquela situação de seca, a morte parece ser uma consequência inevitável para todos, como na fila indiana, primeiro a morte das crianças pequenas, depois o falecimento dos adultos. O mito da infância feliz não aparece em *O Quinze*, muito menos nas suas imagens ressignificadas, talvez porque “é perceptível que a infância marcada pela seca não é feliz, é trágica” (SILVA; TOMÁS, 2013, p.129).

Para nós, a ilustração de Poty nos remete a outro quadro da série *Retirantes*, de Portinari, mais especificamente, a tela *Criança Morta* que ajuda a desconstruir a felicidade para a infância. Nessa tela, o defunto mirim é segurado nos braços de uma mulher, a qual se encontra em equivalência à Cordulina recriada por Poty, ou seja, a mãe cabisbaixa, em total desespero e tristeza, por causa da morte daquele bicho miúdo.

Figura 43 - Painel *Criança Morta*

Fonte: Portinari (1944).

Reconhecemos que a produção artística de Portinari volta-se para uma iconografia da seca e das dores humanas. Vale lembrarmos assim a opinião de Graciliano Ramos sobre esse quadro do referido pintor:

Dos quadros que você mostrou quando almocei no Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela mãe com a criança morta. Saí de sua casa com um pensamento horrível: numa sociedade sem classes e sem miséria seria possível fazer-se aquilo? Numa vida tranquila e feliz que espécie de arte surgiria? Chego a pensar que faríamos cromos, anjinhos cor-de-rosa, e isto me horroriza. Felizmente a dor existirá sempre, a nossa velha amiga, nada a suprimirá. E seríamos ingratos se desejássemos a supressão dela, não lhe parece? (RAMOS *apud* CAETANO, 2014, p.90).

A opinião de Graciliano Ramos sobre esse painel de Portinari é significativa, porque denota a relevância da dor para a vida humana, concomitantemente destaca o quanto aquela pintura perturbou o escritor alagoano.

A figura 43 se comunica tão bem com a ilustração de Poty e com o texto de *O Quinze*, porque consegue traduzir a tristeza do choro compulsivo de todos os familiares, além de

atentar para a criança e para a mãe, para além da fome e da miséria, na dor de perder um filho pequeno. Sendo assim, recuperamos a descrição da tela (figura 43) conforme consta a nota de esclarecimento no site do Projeto Portinari:

No centro da área da composição, mulher sentada em caixote, de frente, com o tronco inclinado para baixo. Usa vestido cinza, tem os braços dobrados com cotovelos apoiados sobre as pernas que estão afastadas. Segura nos braços, cadáver de criança morta nua na horizontal com a cabeça para a esquerda, braço direito caído, pernas flexionadas nos joelhos. Tem o rosto e mão direita sugerindo estarem em avançado estado de decomposição⁵.

Ao observarmos a descrição do quadro de Portinari, não há como ignorarmos a referência direta ao sofrimento da personagem Cordulina e do menino Josias. Até parece que a cena do romance serviu de inspiração para a imagem narrativa de Portinari, assim como certamente serviu para a ilustração de Poty. Dessa maneira, o desenho e a imagem pictórica se transformam em outra forma de reescrita do literário, porquanto

A relação entre os códigos da literatura e o da pintura insiste em que não se trata de querer colar cenas descritas a cenas pintadas, mas de tentar compreender a diferença que separa os dois sistemas (o linguístico e o pictórico). É neste sentido que poderíamos discutir a função da ilustração que, também ela, pode ser vista como uma forma de leitura (WALTY; FONSECA; CURY, 2001, p.64).

Logo, a catarse provocada pelas duas imagens e pela palavra escrita permite-nos conceber a pesada consequência devastadora da perda de um filho precocemente vítima da estiagem. Talvez por isso Nunes (2015) relacione uma possível aproximação entre a figura 42 e a escultura *Pietà*, ilustre obra de Michelangelo Buonarroti, datada entre os anos de 1498-99.

⁵ Informação obtida no site: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2735/detalhes>
Acesso em 16 jul. 2015.

Assim, o sentimento de perda de um filho torna-se universal, igualando toda mãe ao mesmo sofrimento da piedosa Maria.

Uma releitura artística desta imagem da mãe segurando o filho morto também pode ser identificada na “arte naïf”⁶ do pintor colombiano Fernando Botero, que harmoniza o local e o universal em sua obra, cedendo espaço para as angústias humanas desesperadas, conforme os problemas sociais de seu país. O espectador sente a dor do outro, assim como também apreendemos nas imagens recriadas por Poty e Portinari.

Selecionamos para a discussão duas telas de Botero, que compõem as 67 do conjunto de obras denominadas “Dores da Colômbia”, produzidas entre 1999 e 2003, e que estão localizadas no Museu Nacional da Colômbia, em Bogotá. A seguir dispomos essas imagens da série “Las Madres”, que endereçam uma aproximação da aflição da mãe com o filho morto:

Figura 44 - Painel *Mãe e filho*



Fonte: Botero (2000).

⁶ Também chamada de “arte ingênua”, aborda um determinado tipo de estilo que identifica a pintura de artistas sem formação ordenada. Suas principais características são: composição geralmente plana, não há uma perspectiva geométrica linear, contém muitas cores. De acordo com Andreza Alves: “Trata-se de um tipo de expressão que não se enquadra nos moldes acadêmicos, nem nas tendências modernistas, nem tampouco no conceito de arte popular, esse isolamento situa a arte naïf numa faixa próxima à da arte infantil, da arte do doente mental e da arte primitiva, sem que, no entanto, se confunda com elas” (ALVES, 2010, p.11).

Figura 45 – Painel *Esqueletos*



Fontes: Botero (2000).

As imagens das figuras 44 e 45 remetem-nos diretamente à angústia da mãe que acaba de perder o filho, tal qual na escultura *Pietà*, na ilustração de Poty e na pintura de Portinari. Contudo, de início, na primeira pintura (figura 44) percebemos que se trata de uma mãe diferente daquela que encontramos nas imagens de Poty e Portinari. A fisionomia, a vestimenta e o biotipo do desenho são motivos de reflexão. As figuras humanas, comumente gordas (que em outros momentos da obra do artista foram associadas à alegria de viver, à sensualidade e extravagância do povo latino) sugerem para a série de painéis uma crítica politizada por meio da arte. A criança não morre apenas de fome, mas também em virtude de guerras e dos problemas sociopolíticos (como, por exemplo o narcotráfico), que assolam um determinado lugar, atingindo por fim famílias inteiras.

Na figura 44, uma mulher olha para o alto e chora com o filho falecido nos braços. Igualmente à mãe, a criança é bastante corpulenta, e se encontra com os olhos fechados, provavelmente morta. Essa figura representa uma *Pietà* específica, ou seja, a da Colômbia, mas do mesmo modo aflita e desolada com a

morte do filho, tal qual a personagem Cordulina, recriada na ilustração de Poty.

A imagem posterior (figura 45) aproxima-nos bem mais da imagem visual ressignificada para *O Quinze*. Os corpos esqueléticos da mãe e de seu filho preconizam que a morte pode vir em virtude da fome, da guerra e de outras circunstâncias. Ademais, a presença do urubu é bem sintomática, porquanto a ave parece se apiedar com a situação dos sujeitos desenhados, como não há mais carne para sua alimentação, resta a ave observar atentamente as figuras cadavéricas da mãe e da criança. O fundo azul da pintura contrasta com o ambiente sombrio, o que sugere o humor negro e crítico que assola a obra de Botero.

Nessa direção, podemos considerar que as imagens artísticas, que representam a mãe desolada com a morte do filho pequeno, são incontestes e violentas em todas as obras artísticas apresentadas até aqui. O clima de profundo pesar se faz presente no tecido literário, na ilustração e nas imagens pictóricas de diferentes artistas. Mas, são as imagens traduzidas de *O Quinze* que ressignificam a criança e destacam as ações da mãe com o bicho miúdo, de maneira intensa e sensível.

5.1.2 Pedro

A participação do menino Pedro, em *O Quinze*, remete para outro tipo de relação do filho, desta vez com o pai.

Em *O Quinze*, os pais procuram ensinar aos meninos estratégias para sobreviver no ambiente árido. As crianças os auxiliam em serviços domésticos fatigantes. Como primeiro filho, Pedro procura amparar o pai e a mãe, por isso, já antes

mesmo da retirada, o menino cumpria sua tarefa diária com o gado, como se fosse um vaqueiro mirim:

O mais velho saiu logo para o curral e passando pela porta da camarinha, gritou:

- Papai! Já vou levar o gado do homem!

Chico Bento meteu os pés, estremunhado como quem acorda:

- Ah, sim! Tá na hora...

A manhã era fria, quase nevoenta. O meninote abriu a porteira e tangeu as reses, que saíram devagarinho.

Levantou o chapéu e a mão, tomando a bênção.

O pai mastigou um “Deus te acompanhe” e ficou vendo-o ir-se, assoviando, ligeiro, pelo trilho pedregosos (QUEIROZ, 1992, p.17).

Pedro aprende com o pai que acordar cedo é necessário para a vida do trabalhador do campo; cuidar do gado para a criança é talvez sua diversão mais séria.

Todavia, o primogênito de Chico Bento e Cordulina necessita seguir um caminho diferente daquele traçado pelos pais. Assim, Pedro aparecerá como o bicho miúdo desgarrado da família. De um modo geral, o comportamento dessa personagem criança evidencia certa autonomia para a infância.

É essa criança que procura ajudar os pais inclusive no sustento dos irmãos menores e consegue grande visibilidade, porque assume um papel diferenciado para a história da família: “Pedro, o mais velho dos pequenos, também tentava um ganho; mas em tempo assim, com tanto homem sem trabalho, quem vai dar o que fazer a menino?” (QUEIROZ, 1992, p.40). Essa criança ajuda os pais da maneira que pode como, por exemplo, quando se desloca em pequenos trajetos pelas trilhas da caatinga, em busca de comida para o grupo; vai até a fazenda de Vicente

com o intuito de buscar a burra para a viagem; auxilia o pai na procura por alimento, reconhecendo a sua responsabilidade de primogênito. Diante disso, constatamos que o menino é companheiro do pai, em inúmeros eventos.

Existe uma interação direta entre a criança e o pai. O rebento acompanha o chefe da família na busca incessante pelo alimento do dia e coloca-se disponível para tentar amenizar o problema da escassez de comida. Em virtude disso, pai e filho caminham “[...] à toa, devagarinho, costeando a margem da caatinga” (QUEIROZ, 1992, p.41). Quiçá, o mormaço dificulte a visibilidade na caça pelo alimento do dia naquele ambiente hostil, como podemos depreender a partir do trecho abaixo:

Às vezes, o menino parava, curvava-se, espiando debaixo dos paus, procurando ouvir a carreira de algum tejuacu que parecia ter passado perto deles. Mas o silêncio fino do ar era o mesmo. E a morna correnteza que ventava, passava silenciosa como um sopro de morte; na terra desolada não havia sequer uma folha seca; e as árvores negras e agressivas eram como arestas de pedra, enristadas contra o céu (QUEIROZ, 1992, p.41).

O menino corajoso observa atentamente o ambiente, por isso talvez carregue nas mãos uma baladeira ou outro instrumento para alvejar a caça. O pai resguarda o filho pequeno, mas, concomitantemente, confia na valentia do garoto. Parece até que Pedro guia o pai na caminhada pelo sertão nordestino, avisa ao pai sobre alguns perigos, e assume atitudes determinantes para a história:

Mas Pedro, que fitava a estrada, o interrompeu: - Olha, pai!

Um homem de mescla azul vinha para eles em grandes passadas [...] Pedro, sem perder tempo, apanhou o fato que ficara no chão e correu para a mãe (QUEIROZ, 1992, p.42).

Pedro representa a criança destemida e audaciosa, que não mede esforços para assistir os pais, e em decorrência disso é vilipendiado como podemos lembrar no excerto a seguir:

- Pois, meu filho, vá até aquela casa ver se arranja um tiquinho de água mode consertar e lavar...

O pequeno bateu e pediu água. Na salinha, com a cabra morta sobre a mesa, o homem gesticulava com fúria, contando a história à mulher; e vendo chegar o menino, voltou-se feito uma onça:

- *Por aqui ainda, seu cachorro? Não tem água coisa nenhuma! Já pra fora! Deviam estar na cadeia! Vamos, já pra fora! Achou pouco o que ainda dei?*

Mas às últimas palavras, já Pedro ia longe, assombrado, numa carreira desabalada de cachorro enxotado.

Chegou junto da mãe, chorando de vergonha e de susto:

- O homem botou a gente pra fora, chamando de tudo quanto é nome... (QUEIROZ, 1992, p.43. Grifo nosso.).

A forma como o proprietário da cabra refere-se ao garoto, chamando-o de “cachorro”, assinala a maneira como o narrador reflete aquele mundo miserável para a infância. A fome justifica a humilhação do menino ao dirigir-se para a casa do fazendeiro em busca de água, afinal seu único objetivo era conseguir limpar o alimento destinado ao consumo de toda a família.

No trecho extraído do romance a ação do menino assemelha-se, com vigor, à imagem de um cãozinho sendo escorraçado pelo dono, ou qualquer indivíduo que testemunhe, empedernido, a angústia pela sobrevivência de uma infância, movida pela fome. Ao colocar o bicho miúdo de frente para o fazendeiro, pedindo água, o narrador explora a necessidade de subsistência que motiva a bravura daquela criança.

O drama do ocorrido com Pedro focaliza atitudes sociais, de obstinado egoísmo, ainda muito comuns na contemporaneidade, como, por exemplo, as ações de enxotar uma criança com fome, quando: a) ela surge repentinamente, pedindo uns trocados para comprar comida; b) ou quando vende doces, água ou trabalha com malabarismo nos sinais de trânsito das grandes cidades, a fim de ajudar a prover a família.

A postura daquele que despreza marca profundamente a infância desses bichos miúdos, que também estão presentes todos os dias na sociedade brasileira. Então, a escritora cearense permanece bastante atual, porque acompanha, pelo olhar da criança, a maneira como a dificuldade social se faz presente nessas infâncias. Para Chiappini (2002, p.161),

Rachel de Queiroz tem consciência da existência de dois nordestes da riqueza maior, encarada criticamente por ela, do nordeste rico e da forma como os fazendeiros tratam seus escravos, idealizando as relações amenas entre escravos domésticos e fazendeiros do nordeste pobre, sem contudo escamotear as contradições e a dominação.

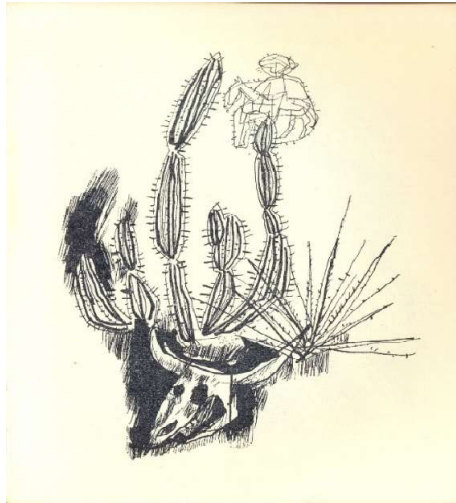
No episódio do romance que exhibe o menino Pedro sendo escorraçado pelo fazendeiro, como se fosse um animal, Rachel de Queiroz realça, com sensatez, as contradições entre o mundo do dominador – que detém tudo, inclusive, água e comida – e o mundo do dominado – que não possui água ou alimento para amenizar as necessidades básicas, nem mesmo um teto para abrigar os filhos pequenos – tal qual o mundo do vaqueiro Chico Bento.

Portanto, só resta ao menino a escolha de outro caminho, ou seja, fugir daquela conjuntura, mesmo que tal atitude acabe deixando seus pais ainda mais angustiados. René Schérer (2009) fala acerca de “um devir-criança, que começa com a

ideia de escapar da família, de casa. De sair do apartamento” (SCHÉRER, 2009, p.205). Neste sentido, Pedro representa o desejo de partida que, muitas vezes, move a criança, para assim transformar-se em adulto mais rapidamente.

A nossa leitura da ilustração abaixo remete a esta fuga de Pedro, haja vista que podemos ver o desenho de um corpo em cima de um animal esgueirando-se em retirada. O desenho se parece muito mais com uma criança do que com um adulto:

Figura 46 - Ilustração interna de Poty para *O Quinze*



Fonte: Queiroz (1970).

A leitura da figura 46 indica particularidades perceptíveis no enredo da narrativa *O Quinze*, por isso serve como um tipo de linguagem ou reescrita do romance. De início, percebemos que o desenho dos mandacarus fazem alusão à seca; a carcaça do gado desfalecido remete às mortes humanas e a dos próprios animais, portanto, sugere reflexões acerca das dificuldades enfrentadas pelos sujeitos ficcionais, humanos e não humanos durante a estiagem.

A figura do sujeito montado no cavalo pode muito bem endereçar-se à partida de Pedro, ou melhor, reporta-se ao momento em que o menino abandona a família. Diante disso, podemos perceber que a imagem gráfica, elaborada por Poty, pode referenciar o evento da partida do garoto, reescrevendo o episódio de uma forma mais branda. A imagem visual sugere a retirada da criança no lombo de um animal. Inclusive, o desenho do mandacaru se mistura à gravura do menino e do animal, estes por sua vez também se mesclam, porém não conseguimos identificar onde começam e onde terminam o corpo da criança e o corpo do animal. Acreditamos ser essa uma estratégia da estética do desenho de Poty, pois como visualizamos em outras imagens já discutidas neste trabalho, o artista costuma fundir diferentes desenhos na mesma ilustração.

O garoto Pedro representa a escapada do bicho miúdo desgarrado da família, por isso a ilustração do menino em fuga coloca-o no topo da imagem. Pelas ações da personagem criança na narrativa literária, esse menino pode ser reconhecido como aquele que escolhe seu caminho, por isso Poty ressignifica a imagem de maneira expressiva. Todavia existe uma determinação na fuga da criança e ela pode ser percebida na imagem gráfica porque, nesse caso, a condição da infância descarta a dependência obrigatória da família: “a criança chega a um mundo que não é seu, é apenas mais um vivente entre tantos mil na tentativa de sobrevivência em um mundo que se torna caótico” (SILVA, 2011, p.80). Sendo assim, é compreensível a escolha do menino de fugir da companhia dos familiares.

Vale lembrar que existe grande temor da família de Cordulina e Chico Bento pelas suas crianças, pois os genitores “[...] demonstram preocupação e angústia quando Pedro, o filho

mais velho, some. Portanto, há um apego maior com a criança e ela faz falta aos pais” (SILVA; TOMÁS, 2013, p.128).

Quando toda a família cai desfalecida e em sono profundo no chão, devido ao cansaço da longa caminhada, Pedro decide continuar o percurso sozinho. No tecido literário, a criança caminha por dentro dos matos secos, o leitor pode até imaginar o ruído dos seus pés se misturando à nostalgia da partida. A atitude do menino ao avançar sem medo em direção ao desconhecido, enquanto deixa a família para trás, é tocante e poética:

Só um menino, em pé, isolado, olhava pensativamente o grupo agachado de fraqueza e cansaço.

Sua voz dolente os chamou, num apelo de esperança.

E sua mãe se destacou no fundo escuro da tarde apontando o casario, além.

Mas a única aparência de vida, no grupo imóvel, era o choro intermitente e abafado de uma criança.

Lentamente, o menino se voltou. Ainda esperou algum tempo. Ainda repetiu seu apelo e seu gesto.

Depois saiu devagar, de cabeça erguida, os olhos fitos nos telhados pretos que se espalhavam lá longe (QUEIROZ, 1992, p.45).

Com essa criança provoca mais abalos devastadores à família, no fim das contas “os pais experimentam ainda a apreensão e o susto de ver o filho Pedro desaparecido naquele mundão de Deus, sem que ninguém dele tivesse notícias [...]” (COUTINHO, 2014, p.62). Em síntese, os adultos perdem o bicho miúdo também devido ao seu descuido ou em virtude da necessidade da criança em escapar do domínio dos pais, por isso a nosso ver, a ilustração de Poty mostra a atitude do vaqueiro mirim de evadir-se daquele ambiente desolador.

Sendo assim, a presença da infância em *O Quinze* é bastante comovente, porque mostra as dificuldades da família

e os obstáculos também enfrentados pelas crianças. Neste sentido, ilustração e texto verbal inferem a relevância que tem a infância e a família para uma compreensão mais sensível do literário.

5.2 A família e os bichos miúdos em *Vidas Secas*

Na narrativa de Rachel de Queiroz e nas suas imagens visuais, o bicho miúdo e seus pais mantêm relações pertinentes que vão caracterizando a criança personagem. Nosso olhar volta-se agora para *Vidas Secas* e suas imagens ressignificadas.

Nesse romance de Graciliano Ramos, as atitudes dos genitores Fabiano e Sinhá Vitória para com os filhos transmitem grosseria e cuidado ao mesmo tempo. Sendo assim, a narrativa traz à tona estas questões materializando o vínculo entre infância e família.

Bem no início da narrativa ficcional, já apreendemos a relação existente entre os bichos miúdos e seus pais, como, por exemplo, na circunstância em que o pai, impacientemente, adverte uma das crianças:

Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.

- *Anda condenado do diabo, gritou-lhe o pai.*

Não obtendo resultado, fustigou-o com a bainha da faca de ponta. Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos. Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. [...]

- *Anda excomungado.*

O pirralho não se mexeu e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça (RAMOS, 1981, p.9-10. Grifo nosso.).

No trecho, localizamos momentos que enfatizam o comportamento rude do pai Fabiano direcionado ao Menino Mais Velho. O pai talvez não compreenda a fragilidade da criança ao enfrentar aquele trajeto no sol quente. Assim, a sede de líquido transforma-se em sede de afeto, pois o narrador descreve que mesmo fatigado, a criança permanece incompreendida pelo pai: “A seca aparecia-lhe como um fato necessário – e a obstinação da criança irritava-o. Certamente esse obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde” (RAMOS, 1981, p.9-10).

No ensaio “Como e por que aconteceu *Vidas Secas*”, Leticia Malard (2012) destaca um fato curioso que envolve a história do nordestino Graciliano: “Clara Ramos relembra como o pai, na precariedade daquele quarto, transpunha uma expressão da arte para a vida e vice-versa, em referência tanto a Fabiano dirigindo-se ao filho empacado, quanto a Graciliano à filha barulhenta: ‘excomungada do diabo’” (MALARD, 2012, p.42-43). Diante dessa informação, podemos inferir que esse comportamento peculiar incorporou-se, quase naturalmente, à produção artística do escritor de *Vidas Secas*.

Além disso, nomear o menino de “excomungado” reflete uma oposição à ideia de felicidade e pureza inerente à criança. Quase sempre a infância associa-se à imagem do pequeno anjo⁷. Percebemos uma atitude inconsciente do pai, mas de natureza repulsiva direcionada ao garoto, como se fosse uma espécie de maldição enunciada de pai para filho. Para Fabiano, as travessuras e a impertinência do primogênito ajudam a caracterizá-lo como um pequeno capeta. Coutinho (2012) denomina esse sentimento de “processo de implícita diaboliza-

⁷ Especialmente, quando trata da morte da criança, que é apresentada como o “anjinho” capaz de proteger toda a família.

ção da criança [...] indica o menosprezo, que, em alguns casos, caracteriza o tratamento dado às crianças pelo povo pobre e ignorante da região Nordeste” (COUTINHO, 2012b, p.132). Logo, essa manifestação evidencia a noção de abandono e desamparo para o universo infantil:

[...] Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a ideia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barriga ruiva e suja, irresoluto, examinou os arredores. Sinha Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto. Fabiano meteu a faca na bainha, guardou-a no cinturão, acocorou-se, pegou no pulso do menino, que se encolhia, os joelhos encostados no estômago, frio como um defunto. Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato. Entregou a espingarda a Sinha Vitória, pôs o filho no cangote, levantou-se, agarrou os bracinhos que lhe caíam sobre o peito, moles, finos como cambitos. Sinha Vitória aprovou esse arranjo, lançou de novo a interjeição gutural, designou os juazeiros invisíveis (RAMOS, 1981, p.10. Grifo nosso).

A atitude do pai parece refletir um pensamento bárbaro em desassistir o menino. Nesse momento, podemos compreender a fragilidade da criança.

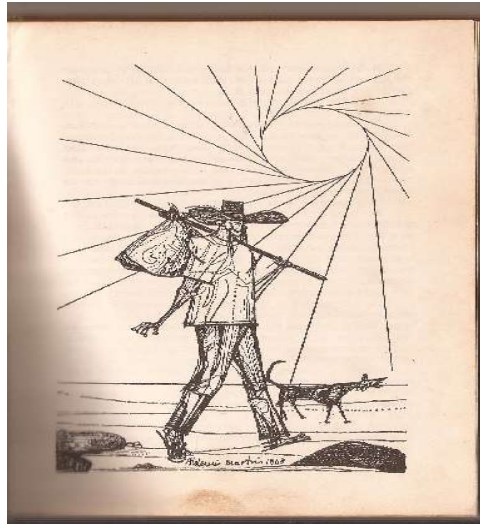
A vontade implícita de Fabiano consiste em desfazer-se do filho, por isso deseja torturá-lo e abandoná-lo. Matar o menino seria a saída mais razoável para aquele momento.

Na 9ª edição do romance *Vidas Secas*, datada de 1963, Aldemir Martins apresenta quatro imagens visuais bem significativas para o texto de Graciliano Ramos. Suas ilustrações para *Vidas Secas* trazem a leitura do artista acerca de alguns episódios-chaves do romance, mas simultaneamente transformaram-se numa nova obra, porque recuperam impressões pertinentes da família sertaneja que desponta no texto.

O valor de Aldemir Martins como um dos principais representantes da arte brasileira pode ser verificado, entre numerosos motivos, por dois fatos muito importantes: ele trouxe os temas e as cores do Nordeste para a região Sudeste do País e, depois, levou-os para o exterior, sendo reconhecido nos locais mais diversos, como a China, a Itália e os EUA (D'AMBRÓSIO, 2011, p.41).

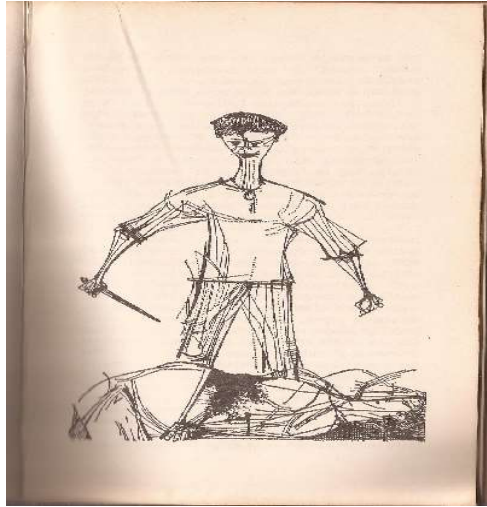
O traçado de Martins torna-se extremamente relevante para as artes brasileiras. Nas suas ilustrações podemos observar duas imagens que representam o pai Fabiano. A primeira sugere o vaqueiro errante e a segunda se aproxima diretamente da brutalidade do personagem:

Figura 47 - Ilustração interna de Aldemir Martins para *Vidas Secas*



Fonte: Ramos (1963).

Figura 48 - Ilustração interna de Aldemir Martins para *Vidas Secas*.



Fonte: Ramos (1963).

A figura 47 expõe Fabiano acompanhado da cachorra Baleia, quiçá, os dois caminham pela caatinga em busca do alimento para amenizar a fome da família. O sol guia o personagem e o animal de estimação, parece até que o corpo de Fabiano está preenchido pelas mesmas pedras que aparecem no chão em que os personagens estão pisando. Os desenhos de Martins “nascem como a expressão de uma individualidade. Sejam feitos a partir de linhas ou de uma mancha casual, cristalizam imagens da cultura brasileira, como um chapéu de palha, um personagem de Jorge Amado ou uma rendeira do Ceará” (D’AMBRÓSIO, 2011, p.49).

A figura 48 oferece interpretação mais particular do pai de família, especialmente, porque infere o desejo do personagem em matar o Soldado Amarelo. Munido com uma faca e com bastante ira, a ilustração mostra um Fabiano que parece ter acabado de desfolhar um animal selvagem, porém certamente não foi a cachorra Baleia.

Todavia, sabemos que Fabiano mesmo tendo a oportunidade de desferir o seu punhal contra aquela autoridade acaba recuando, do mesmo modo que reconsiderou não matar o seu primogênito.

Observamos nitidamente o desprezo do adulto para com o bicho miúdo, simultaneamente, podemos inferir a existência de um amor imensurável, movido pelas incertezas do futuro naquele ambiente de seca. Nesse caso, o pai é capaz de matar para não contemplar, aos poucos, a morte sofrida de sua cria. De fato, é uma situação tão trágica quanto a de Chico Bento e Cordulina, capazes de doar, abandonando o filho caçula, para não assistir ao fenecimento da criança. Dessa maneira, já no início do texto literário a criança personagem aparece em *Vidas Secas*, e ajuda a caracterizar os demais personagens para o leitor. Aquela situação de seca faz com que o pai de família almeje desfazer-se dos filhos, mas no fundo o vaqueiro só deseje que todos prosperem e engordem, “[...] ele Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra Baleia” (RAMOS, 1981, p.67).

Em contrapartida, é interessante recordarmos que no sertão nordestino brasileiro, o tipo de tratamento tosco, que Fabiano dispensa ao bicho miúdo, é muito comum, sobretudo, quando o genitor se vale da violência física ou verbal, em virtude da desobediência da criança à sua ordem paterna.

Com efeito, o menino acaba tendo uma segunda chance para a vida em família, sobretudo, porque a mãe mostra-se como o elemento que atravanca a ira do pai à criança.

Na intervenção de Sinha Vitória, observamos, aliás, em muitos sentidos, a configuração do equilíbrio de Fabiano: ora na

sua relação com os filhos, ora no seu comportamento enquanto marido. Para Fábio Lucas (2005, p.28):

Às vezes somos tentados a admitir Sinha Vitória como a personagem principal, tão larga é sua influência sobre Fabiano. Sua áspera racionalidade, sua proverbial elocução de sentenças de sentido prático e objetivo, sua ultrapassagem do estado de irresolução, fazem dela um espelho para Fabiano, cuja expressão de amor se mescla à de admiração, dada a capacidade de expressão e de bom senso da companheira.

É a mãe quem interfere e preocupa-se demasiadamente com os filhos, a sua maneira, Sinha Vitória cumpre papel de destaque para a infância dos meninos. Se Cordulina revela mais carinho e alguma motivação para o distanciamento dos meninos Josias, Pedro e Duquinha, Sinha Vitória aparenta ser mais rude, porém, igualmente preocupada com os pequenos. Ela reprova e acolhe, simultaneamente as suas crianças, porque admite o estorvo daquela vida de nômade para os pequenos retirantes:

Sinha Vitória acomodou os filhos, que arriaram como trouxas, cobriu-os com molambos. O menino mais velho, passada a vertigem que o derrubara, encolhido sobre folhas secas, a cabeça encostada a uma raiz, adormecia, acordava. E quando abria os olhos, distinguia vagamente um monte próximo, algumas pedras, um carro de bois (RAMOS, 1981, p.12).

Certamente a esposa de Fabiano compreende, até certo ponto, os obstáculos enfrentados pelas crianças, sendo assim, educar e zelar pela qualidade de vida dos meninos, naquelas circunstâncias, torna-se ainda mais difícil.

A respeito disso, Salvador e Fortes (2005) destacam que “o comportamento dos pais em relação aos filhos decorre de condicionantes econômico-culturais e, segundo Gilberto Freyre, da herança escravocrata, latifundiária e patriarcal”

(SALVADOR; FORTES, 2005, p15), ou seja, Sinha Vitória e Fabiano obedecem ao modelo de educação que se baseia na moral da família patriarcal, por isso tendem a repreender as crianças com dose aumentada de rispidez enquanto forma de educar a infância através de cascudos ou palavras mordazes: “E botou os filhos para dentro de casa, que tinham barro até nas meninas dos olhos. Repreendeu-os: - *Safadinhos! Porcos! Sujos como...* Deteve-se. Ia dizer que eles estavam sujos como papagaios” (RAMOS, 1981, p.44. Grifo nosso.). Ou, ainda, como a mãe faz ao ofender o Menino Mais Novo: “À hora do almoço sinha Vitória repreendeu-o: - *Este capeta anda lesa*” (RAMOS, 1981, p.49, Grifo nosso.).

Em contrapartida, podemos dizer que a mãe é o ponto de luz para Fabiano, por isso com a ação indicativa da esposa, o patriarca pondera sobre deixar o filho naquele ambiente hostil, entregue aos urubus. Em virtude disso, a mãe é capaz de, sutilmente, fazer o marido voltar atrás no tratamento com o filho. Se, inicialmente, o pai é bruto, logo em seguida, a mãe resguarda as crianças em muitas passagens do romance, no entanto, há circunstâncias que a tornam indelicada com os meninos.

Desse modo, podemos compreender o embaraço de Fabiano acerca de uma possível consumação do abandono do seu primogênito. Coutinho (2012b) assevera que esse aspecto abarca a sintagmática narrativa, porque “cria-se no texto um incremento de sentido, pelo efeito de condensação que a contiguidade entre o falar, o agir e o desejar favorece” (COUTINHO, 2012b, p.133). Fabiano fala contra o filho, age com intuito de açoitá-lo, mas o seu verdadeiro desejo talvez seja o de oferecer uma vida mais digna para a família, “[...] iriam engordar com o

pasto novo, dar crias. O pasto cresceria no campo, as árvores se enfeitariam, o gado se multiplicaria” (RAMOS, 1981, p.67).

Acreditamos que o desejo inicial de abandonar o filho se dá em virtude dos contratempos econômicos enfrentados pela família, por isso é compreensível que até mesmo a mãe também cogite abandonar esposo e filhos pequenos:

Sinha Vitória achava-se em dificuldade: torcia-se para satisfazer uma precisão e não sabia como se desembaraçar. Podia esconder-se no fundo do quadro, por detrás das barracas, para lá dos tamboretos das doceiras. Ergue-se meio decidida, tornou a acocorar-se. Abandonar os meninos, o marido naquele estado? Apertou-se e observou os quatro cantos com desespero, que a precisão era grande (RAMOS, 1981, p.82).

Diante disso, a infância assume no texto de Graciliano conotações que interferem no plano psicológico da família de maneira fundamental, portanto, oscila entre o ato ou efeito de acolher e de advertir com seriedade ao mesmo tempo. Em outras palavras, há momentos em que o pai se mostra um tanto rude, por outro lado, a mãe acolhe as crianças e há momentos em que o contrário também se faz visível.

O modelo patriarcal de família apresenta em *Vidas Secas*:

[...] a distância social entre marido e a esposa, com ascendência do primeiro; autoridade absoluta do pai sobre a família; distância entre pessoas de idades diferentes; importância da idade adulta; valor da palavra empenhada; misticismo eclético.

Como se vê, a estrutura familiar de Fabiano estaria programada para reproduzir esse modelo. Mas, na apropriação do estado de inocência em que se encontram as personagens, Graciliano Ramos lida com seu deslocamento de uma zona de sombras para um campo de luz (LUCAS, 2005, p.27).

Esse “campo de luz” é conduzido por Sinhá Vitória, principalmente, quando a personagem assume características mais humanas, em algumas passagens da narrativa, em que a protagonista feminina modifica a estrutura familiar, ou seja, é ela quem coordena o rebanho, orientando de maneira especial a conduta do marido com relação aos filhos.

O menino mais velho abriu os ouvidos, atento. Se pudesse ver o rosto do pai, compreenderia talvez uma parte da narração, mas assim no escuro a dificuldade era grande. Levantou-se, foi a um canto da cozinha, trouxe de lá uma braçada de lenha. Sinhá Vitória aprovou este ato com um rugido, mas Fabiano condenou a interrupção, achou que o procedimento do filho revelava falta de respeito e estirou o braço para castigá-lo. O pequeno escapuliu-se, foi enrolar-se na saia da mãe, que se pôs francamente do lado dele.

- Hum! Hum! Que brabeza!

Aquele homem era assim mesmo, tinha o coração perto da goela.

- Estourado (RAMOS, 1981, p.64).

Reparamos o papel da mãe para estabelecer a harmonia da família e evitar mais uma vez a agressão do pai com o filho, cumprindo uma função fundamental para a manutenção da vida e do bem-estar de todos. Se ela reprova os meninos em algum instante, também resguarda os pequenos do jeito que pode.

Sendo assim, chama a nossa atenção o fato de a mãe guiar o restante da turma. Sinhá Vitória carrega no seu íntimo sonhos, desejos e frustrações, ela “é o símbolo do sonho material” (GEBRA; MATTA, 2010, p.43), haja vista que anseia por uma cama igual à de seu Tomás da Bolandeira. Mesmo enfrentando difíceis condições climáticas, a mulher de Fabiano torna-se capaz de direcionar o caminho para o restante do grupo, faz contas, zela pela limpeza e pelo crescimento das crianças.

Desse modo, concordamos com Belmira Magalhães (2001, p.59) quando afirma: “Graciliano foi capaz de refletir sobre a realidade e, através da personagem feminina, ultrapassar essa mesma realidade e apontar caminhos para as mudanças que ele acreditava necessárias e possíveis para o seu tempo.” Uma dessas transformações consiste em descrever Sinha Vitória como uma mãe visionária, que compreende a “brabeza” do marido, por isso interfere pela criança indefesa.

Se de certo modo Cordulina serve de guia para as ideias de Chico Bento, na narrativa de Rachel de Queiroz, em *Vidas Secas*, a personagem da mãe também dirige a família de maneira significativa. Sinha Vitória ainda adquire o posicionamento de liderança do grupo familiar, inclusive, o narrador informa que Fabiano sempre exalta a inteligência da esposa como, por exemplo, quando a mulher executa as contas matemáticas e tem ardileza em situações delicadas para a árdua caminhada:

Sinha Vitória desatou-lhe a correia presa ao cinturão, tirou a cuia e emborcou-a na cabeça do menino mais velho, sobre uma rodilha de molambos. Em cima pôs uma trouxa. Fabiano aprovou o arranjo, sorriu, esqueceu os urubus e o cavalo. Sim senhor. *Que mulher!* Assim ele ficaria com a carga aliviada e o pequeno teria um guarda-sol (RAMOS, 1981, p.125. Grifo nosso).

A admiração de Fabiano pela esposa demonstra o papel essencial que a personagem da mãe mantém na narrativa. Estaria aí a justificativa para descobrirmos a relevância da mulher para o texto e para sua outra linguagem artística.

Atentamos que a mãe se torna a responsável direta pela orientação e união do grupo e, mais ainda, para a infância dos filhos. Sinha Vitória orienta o marido, porque é mais astuta; ela intercede pelo primogênito, pois analisa a vontade do marido em desfazer-se do bicho miúdo ou agredi-lo; por fim, reconhece as

limitações físicas da criança, porém sabe que aquela situação da família pode mudar e não deseja a mesma vida sofrida para os meninos.

No romance de Graciliano, o narrador informa que Fabiano reconhece o trabalho árduo e a importância da esposa para o bem-estar da família. Logo, o vaqueiro atribui a Sinha Vitória a tarefa essencial de cuidar do desenvolvimento dos pequenos, mas também sua falha no tocante à disciplina dos filhos, porquanto ao desobedecer e questionar as coisas, os meninos correm o risco de não conservarem as normas estabelecidas: “a família é também o núcleo primeiro de repassamento da moral e das normas (ideologia) sociais, assumindo aí a mulher papel fundamental na reprodução do ideário que tem como função a continuação do sistema” (MAGALHÃES, 2001, p.97). Então, a responsabilidade para que isso seja evitado seria exclusivamente da esposa de Fabiano:

Agora queria entender-se com sinha Vitória a respeito da educação dos pequenos. Certamente ela não era culpada. Entregue aos arranjos da casa, regando os craveiros e as panelas de losna, descendo ao bebedouro com o pote vazio e regressando com o pote cheio, deixava os filhos soltos no barreiro, enlameados como porcos. E eles estavam perguntadores, insuportáveis (RAMOS, 1981, p.21).

É Sinha Vitória quem ensina, mesmo que indiretamente; é ela quem acolhe e repreende, provocando nos meninos os mais estranhos sentimentos em relação ao mundo: “a mulher tem ainda a função complementar de preparar o contato dessa futura força de trabalho (os filhos), com a realidade social” (MAGALHÃES, 2001, p.98). Sendo assim, a narrativa literária transmite particularidades da mãe, ao mesmo tempo em que clarifica o seu papel na família e sua relação com os bichos miúdos.

5.2.1 *Menino Mais Velho*

Para Magalhães, Sinha Vitória ocupa duas posições no romance *Vidas Secas*. A personagem feminina é a “mãe e esposa que se adequa à função de reprodução das relações familiares necessárias ao latifúndio” e “a mulher que tem desejos e sonhos” (MAGALHÃES, 2001, p.91). O aparecimento das personagens crianças depende intrinsecamente de suas conexões com os adultos, mas sobretudo, com Sinha Vitória que protege, prepara e molda a infância. Trata-se de uma mãe afetuosa e preocupada com as crianças, mas “[...] é também uma personagem ‘seca’, que não conversa com os filhos, vive sonhando com uma cama igual a do seu Tomás da bolandeira. Ela é mais esperta que Fabiano” (BOTOSO, 2013, p.56).

Sinha Vitória ampara seus meninos porque se reconhece responsável por eles. É assim quando cuida de sua alimentação e vestimenta, quando os repreende ou se esconde com os filhos dentro de casa para evitar que os garotos presenciem Fabiano matando a cachorra Baleia. Mantém uma relação mais próxima com as crianças, protege-as, mas, ao mesmo tempo, a ignorância permite a brutalidade e a falta de compreensão sobre alguns comportamentos próprios da infância.

No conhecido episódio em que a mãe adverte O Menino Mais Velho acerca de sua curiosidade sobre a palavra “inferno”, a criança sente-se perturbada em virtude da falta de uma resposta convincente para aquela pergunta. De acordo com Marchezan (2011, p.4), “o menino de *Vidas Secas* não tem noção da morte, nem da vida”, por isso a sua dificuldade em compreender o sentido do termo utilizado por Sinha Terta quando esta vai até a casa de Fabiano.

Ao questionar a mãe é como se o menino mostrasse petulância ao se colocar de frente para a autoridade maior. Sendo assim, a criança intima a mulher para a resposta, porque depende dela para estabelecer uma compreensão com o mundo. Em virtude disso, as palavras de Sinha Vitória confundem e inquietam o garoto.

A proximidade do menino em relação à mãe assinala a ansiedade da infância em descobrir aquilo fruto de sua curiosidade.

No episódio percebemos “[...] a criança imbuída do ofício de descobrir o mundo, exacerbando-se nela o espírito indagador. Essa particularidade é explicitada através do seu desejo de reconhecimento como alguém sequioso de apreender a vida” (COUTINHO, 2008, p.196). A mãe por sua vez embaralha expressões e significados para o pequeno. Nas limitações da infância, o garoto busca entender a palavra de seu interesse. Assim, o acontecimento indica-nos que no entusiasmo de interpelar a mãe, a criança a desafia, na incessante procura de descobrir o significado daquela palavra cuja sonoridade é tão bonita, mas também tão obscura. De acordo com Coutinho (2008b, p. 196-197), “para a criança, o inferno revestia-se de uma aura de sortilégio, e assim demandaria um exercício de narratividade da parte de sinha Vitória, o que não chega a acontecer”.

Certamente, a mãe Sinha Vitória é pega de surpresa diante da enorme curiosidade do menino, por isso o leitor consegue apreender sua admiração para um questionamento tão desconcertante: “- Como é? Sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueiras” (RAMOS, 1981, p.54). A pergunta feita pelo garoto demonstra a necessidade da infância em compreender o

desconhecido e as coisas do mundo adulto, por isso nada mais natural do que dirigir-se aos orientadores, isto é, os pais, a fim de que consigam estabelecer um sentido para a pergunta.

Sabemos que os adultos e os bichos miúdos no romance de Graciliano Ramos vivem um conflito incessante com a palavra ou a ausência de palavra. A falta de comunicação da família provoca a leitura das atitudes do pais como qualificadoras dos meninos. Em contrapartida, ao admirar-se da palavra enunciada no discurso de Sinha Terta, o menino acaba reproduzindo a mesma atitude dos pais, os quais cultuam as pessoas que sabem utilizar bem as palavras.

Em *Vidas Secas* todos os personagens enfrentam uma luta perene com a palavra. Como assevera Rui Mourão (1969, p.121), um dos críticos mais renomados da época da publicação do romance: “*Vidas Secas*, antes de qualquer outra coisa, é o drama de uma impossibilidade de comunicação humana”.

No entanto, a criança aflige-se muito mais com esse embate comunicativo, porque é movida pelos percalços da infância em descobrir o sentido para a coisa. O garoto mantém posicionamento similar ao do pai Fabiano, primeiro a admirar-se das palavras enigmáticas de Sinha Terta e do falar difícil de Seu Tomás da bolandeira, afinal de contas “[...] falava bem, estragava os olhos em cima de jornais e livros, mas não sabia mandar: pedia. Esquisitice um homem remediado ser cortês” (RAMOS, 1981, p.22). E mesmo nessas condições privilegiadas, Seu Tomás da bolandeira também teve que abandonar a terra natal, igualmente ao vaqueiro e sua família.

O que empolga Fabiano “[...] é o sobremodo o mistério do signo. Fica embevecido diante da sonoridade das palavras.

É crê ser aquilo o que confere poder às pessoas. A cultura sertaneja prestigiou sempre a palavra, a beleza do signo” (HOLANDA, 1992, p.57). Logo, o menino mantém a tradição familiar de apreciar as palavras daqueles que sabem utilizá-las com perfeição. Por outro lado, a criança mostra interesse em conhecer melhor uma palavra específica, saber seu significado e quando poderá usá-la devidamente.

O garoto vive a fase das dúvidas e indagações da infância. Cada descoberta torna-se uma vitória, que valoriza a vivência de mundo da criança.

Todavia, existe uma lacuna deixada pelos pais que não correspondem a altura à expectativa do filho: “Ele nunca tinha ouvido falar em inferno. Estranhando a linguagem de sinha Terta, pediu informações. Sinha Vitória, distraída, aludiu vagamente a certo lugar ruim demais, e como o filho exigisse uma descrição, encolheu os ombros” (RAMOS, 1981, p.54). A mãe acaba ignorando a dúvida da criança, o pouco caso de Sinha Vitória para o filho nesse episódio provoca a impaciência do menino. Ao reprovar a atitude questionadora da criança, a mãe inevitavelmente repreende o pequeno:

[...] A senhora viu?

Aí sinhá Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote.

O menino saiu indignado com a injustiça, atravessou o terreiro, escondeu-se debaixo das catingueiras murchas, à beira da lagoa vazia (RAMOS, 1981, p.54. Grifo nosso).

Quiçá, o menino conceba o inferno como um lugar qualquer, mas de que maneira seria esse espaço? Qual o sentido desse local? Sendo assim, a coisa, isto é, a palavra só terá lógica para a criança, a partir de uma explicação palpável que aproxime a existência dessa palavra com seu mundo.

O questionamento, teoricamente ingênuo (“A senhora viu?”), desperta a ira da mulher, afinal como o menino pode ser tão petulante ao ponto de achar que a mãe havia visto ou estado no inferno? Para Lima (2005), “neste momento, o menino contradiz um dogma religioso e pede provas sobre a existência desse lugar. Ele, então pergunta na maior boa fé, como quem pede uma prova material, se sua mãe já teria ido lá, nesse tal de inferno” (LIMA, 2005, p.17).

Por não saber comunicar-se direito, muito menos compreender as dúvidas da infância, a mãe acaba frustrando as expectativas da criança:

O comportamento de sua mãe vai significar forte desânimo para o menino mais velho, que vê perdida sua oportunidade de, pela posse da palavra, impor-se diante do irmão menorzinho, agindo como alguém que, depositário de um tesouro, julga reter em suas mãos o brilho contido nas arcas fabulosas (COUTINHO, 2008b, p.197).

Ao apelar para o cascudo, Sinha Vitória mostra seu poder diante do filho, concomitantemente insinua sua incapacidade de enfrentar, da melhor maneira possível, as inquietações da infância. Em outras palavras, educar significa censurar por meio da palmada. Conforme Magalhães (2001, p.100), em *Vidas Secas*

Inexiste comunicação, não porque os pais sejam violentos, mas porque estão incapacitados, pelas relações sociais, de refletir sobre a realidade: questionar sobre determinada palavra pode levar a questionar as contas do patrão, a miserabilidade da vida e isso é profundamente perigoso. [...] O aprendizado deve ser efetuado por repetição como o dos animais e não por tentativa de entendimento.

Em virtude disso, os pais preferem acreditar que os bichos miúdos não podem perguntar ou possuir curiosidade aguçada, qualidades próprias da infância.

Volaco (2010) esclarece que a curiosidade da criança acontece, porque o menino já havia ouvido algumas palavras incômodas que remeteriam para aquele vocábulo, digno de sua atenção:

Diabo, excomungado, capetas, capeta, todas essas palavras remetem àquela perturbadora e “com certeza importante” (p. 59). Ao que tudo indica, quando o primogênito escuta essas fatídicas letras juntas é toda essa série mnemônica e designativa que entra em ação. Qual é seu lugar no mundo? Quem é ele? Como se chama? De onde veio e para onde irá? São esses tipos de perguntas que determinam sua curiosidade por “inferno” (VOLACO, 2010, p.40).

Logo, o menino questionador garante participação fundamental no romance, ajudando a estabelecer parte do conflito da família por meio da ausência de comunicação e da procura contínua pela palavra. O menino perguntador questiona os pais, exigindo uma explicação para aquilo que não entende. Os pais percebem nessa atitude da criança um comportamento perigoso e transgressor, que, inclusive, poderá influenciar o outro irmão. Portanto, é preciso ensinar a criança a obedecer pela força (como faz Sinhá Vitória naquele momento ao aplicar um cascudo no pequeno) e pela palavra (como tenta Fabiano em outras oportunidades):

Uma das crianças aproximou-se, perguntou-lhe qualquer coisa. Fabiano parou, franziu a testa, esperou de boca aberta a repetição da pergunta. Não percebendo o que o filho desejava, repreendeu-o. O menino estava ficando muito curioso, muito enxerido. Se continuasse assim, metido com o que não era da conta dele, como iria acabar? Repeliu-o, vexado:

- Esses capetas têm ideias... (RAMOS, 1981, p.20)

O pai constata a ameaça nas palavras questionadoras do garoto, mas percebe que as crianças podem ser capazes de entender ou distorcer algumas coisas, afinal elas “têm ideias”;

absurdas ou não essas ideias podem ser prejudiciais para o controle ou disciplina dos filhos. Nesse caso, Fabiano não enjeita o pequeno, mas sim procura orientá-lo da forma que considera mais adequada.

A impaciência para com as perguntas das crianças, o cuidado com que se reprime a sua curiosidade – criança esperta ou perguntadeira era o mesmo que criança sem educação – a aproximação das mesmas aos animais e às coisas, as distancia da compreensão e do carinho dos pais, que, pela limitação da linguagem e pela formação, não manifestam afeição em relação aos filhos, mas os laços afetivos existem. Tanto é assim que Fabiano não abandona os filhos, a despeito do horror da seca (SALVADOR; FORTES, 2005, p.12).

Em outras palavras, o pai ensina ao menino que silencie como um animal, ou seja, cale a boca. Por outro lado, é interessante o fato de o patriarca também rememorar sua infância. “Fabiano teve seu momento cartesiano, agora é a vez do capetinha, esse grande inquiridor” (VOLACO, 2010, p.41). Em virtude disso, o pai de família se vê criança tal qual os meninos, questionador e impaciente com as recusas do adulto:

Não completou o pensamento, mas achou que aquilo estava errado. Tentou recordar o seu tempo de infância, viu-se miúdo, enfezado, a camisinha encardida e rota acompanhando o pai no serviço do campo, interrogando-o debalde. Chamou os filhos, falou de coisas imediatas, procurou interessá-los. Bateu palmas:

- Ecô! Ecô! (RAMOS, 1981, p.20)

Fabiano tenta ensinar mostrando aos meninos as coisas do mundo rural, a fim de que os bichos miúdos assumam papéis que garantam o mesmo lugar na hereditariedade de vaqueiro. É a “vida severina” de João Cabral de Melo Neto. Portanto, “a história se repete: a vida de Fabiano com seus filhos foi a vida de Fabiano com seus pais e, se não mudarem as contingências, será a vida de seus filhos com os filhos que terão” (SALVADOR;

FORTES, 2005, p.14). Nesse caso, o pai ensina para proteger os filhos no futuro.

Em contrapartida, o narrador informa que o aborrecimento de Sinha Vitória, diante daquela inconveniente pergunta do filho, acaba revelando o pensamento do menino, que analisa o fato como sendo uma tremenda arbitrariedade por parte da genitora, afinal ele queria que “[...] a palavra virasse coisa e ficara desapontado quando a mãe se referira a um lugar ruim, com espetos e fogueiras. Por isso rezingara, esperando que ela fizesse o inferno transformar-se” (RAMOS, 1981, p.56). Para o garoto, os nomes não se referem às coisas, mas são as próprias coisas. Antes mesmo de as coisas terem existência, são os nomes que antecipam sua condição essencial, para que elas de fato possam permanecer no mundo concreto. Todavia, é essa relação, quase ontológica, que o Menino Mais Velho não consegue compreender, afinal “todos os lugares conhecidos eram bons: o chiqueiro das cabras, o curral, o barreiro, o pátio, o bebedouro – mundo onde existiam seres reais, a família do vaqueiro e os bichos da fazenda” (RAMOS, 1981, p.56). Assim sendo, qual a melhor maneira de conceber o que seria o inferno?

De acordo com Bueno (2006), no catálogo de lugares do mundo conhecido pelo menino “[...] não há nada de ruim que possa atingi-lo [...] por isso mesmo, a existência do inferno lhe parece tão trágica: por lançar uma pequena centelha de dúvida essa total confiança no mundo” (BUENO, 2006, p.656).

O bicho miúdo tanto pensa como é capaz de questionar os adultos. Logo, aquelas impressões de Fabiano acerca da infância dos filhos (“Menino é bicho miúdo, não pensa”; “eles têm ideias...”), podem ser desfeitas naquele episódio bastante sintomático de *Vidas Secas*. Dessa maneira, resta à mãe

reprovar o comportamento inquiridor da criança, aplicando-lhe injustamente um castigo através do cascudo. Em suma, a criança descobre que “palavras podem ser perigosas, o menino mais velho já fora vítima de uma delas: Inferno” (AVELLAR, 2007, p.43).

É notória a aflição da criança por não compreender a agressividade da mãe diante da simples pergunta: “O pequeno sentou-se, acomodou nas pernas a cabeça da cachorra, pôs-se a contar-lhe baixinho uma história. Tinha um vocabulário quase tão minguido como o do papagaio que morrera no tempo da seca” (RAMOS, 1981, p.55-56).

O menino triste prefere ficar do lado de fora da casa, ou seja, para a criança, naquele momento, o lar não expressa o local de abrigo e aconchego, afinal os pais dificultam o seu entendimento do mundo, bloqueiam sua curiosidade e despertam-lhe a desilusão em relação à casa e aos seus moradores. Até parece que, a partir dali, o garoto inicia um profundo processo de reflexão do passado e do presente da família, como podemos observar neste trecho:

Nem sempre as relações entre as criaturas haviam sido amáveis. Antigamente os homens tinham fugido à toa, cansados e famintos. [...] Ele, o menino mais velho, caíra no chão que lhe torrava os pés. Escurecera de repente, os xiquexiques e os mandacarus haviam desaparecido. Mal sentia as pancadas que Fabiano lhe dava com a bainha da faca de ponta.

Naquele tempo o mundo era ruim (RAMOS, 1981, p.59).

A queixa do infante ocorre justamente, porque naquela circunstância do tempo presente, a família estaria vivendo de maneira mais amena e mais digna, então, no seu entendimento não haveria razão para aquele excesso da mãe. A grande pergunta que impulsiona o garoto consiste em descobrir:

[...] As coisas visíveis têm nomes? É possível dar nome a uma coisa que nunca se viu? – sugere a existência, na base do texto, como um centro de equilíbrio e um estímulo para a invenção do texto, de uma especial tensão entre o que se diz e o que se vê: o que alimenta o quê? No princípio, o verbo ou a imagem? Primeiro vemos ou ouvimos? Ou, questão mais intrincada, todos os nomes, tudo o que dizemos e ouvimos, toda palavra tem uma imagem? (AVELLAR, 2007, p.43-44).

A partir dessa constatação, a interpelação da criança é extremamente pertinente, no sentido de tentar levantar um tema tão complexo, que nem mesmo os pais conseguiriam esclarecer, seja pelas limitações com a palavra, seja pela incapacidade de refletir acerca de um questionamento tão profundo sobre a linguagem para a infância. Portanto, o garoto se sente maltratado, incompreendido e sem atenção necessária, embora reconheça a soberania das atitudes e autoridade das palavras da mãe. Segundo Leal (2011, p.33), “a autoridade adulta exercida sobre a criança assenta-se no poder do saber que o adulto possui – ainda mais quando é um saber sobre a infância – e que é inacessível à criança”. Diante disso, por conhecer mais do que o Menino Mais Velho, a autoridade da mãe potencializaria a resposta. Aliás, o excerto abaixo também aponta para esta hipótese:

Se ela tivesse dito que tinha ido ao inferno, bem. Sinha Vitória impunha-se, autoridade visível e poderosa. Se houvesse feito menção de qualquer autoridade invisível e mais poderosa, muito bem. Mas tentara convencê-lo dando-lhe um cocorote, e isto lhe parecia absurdo. Achava as pancadas naturais quando as pessoas grandes se zangavam, pensava até que a zanga delas era a causa única dos cascudos e puxavantes de orelhas. Esta convicção tornava-o desconfiado, fazia-o observar os pais antes de se dirigir a eles. Animara-se a interrogar sinha Vitória porque ela estava bem-disposta (RAMOS, 1981, p.60).

Diante disso, a relação entre pais e filhos pauta-se no medo e na desconfiança, ou seja, o menino analisa os pais antes de dirigir-se a eles e mesmo quando o faz, com bastante cautela, ainda é humilhado sem entender direito o porquê. Os pais inibem a criança muito mais do que acompanham seu desenvolvimento intelectual, afinal para Fabiano, os meninos estavam se tornando muito curiosos, enxeridos e perguntadores. Portanto, a educação confunde-se com agressão física. Em suma,

Além de saber sobre a infância, o adulto detém um saber sobre as formas de enunciá-lo como verdade. A superioridade do adulto fica assim assegurada tanto pela distância cronológica marcada pelo *continuum* temporal da vida já vivida, quanto pelo conhecimento cumulativamente apropriado nesta quantidade maior de tempo (LEAL, 2011, p.33).

Em contrapartida, como não consegue conduzir as palavras de forma compreensível, Sinha Vitória acaba anulando a curiosidade da criança. O Menino Mais Velho chega a acreditar que o inferno poderia ser um lugar qualquer, no entanto, a mãe não saberia muito bem explicar-lhe como era. O cocorote é visto pela criança como uma atitude insensata e duvidosa; na falta de argumentos, injustamente, a mãe dá um cascudo, o que gera angústia na criança. “Se a fonte de sofrimento está no outro, se o outro produz o aniquilamento psicológico e humano da pessoa, isolar-se, recolher-se para dentro de si mesmo constitui uma forma de reação ao outro e ao mundo” (SALVADOR; FORTES, 2005, p.10).

O rebento vive um processo de introspecção, porquanto o narrador penetra nos seus pensamentos mais obscuros que potencializam o sentido da palavra “inferno”. A criança elabora para o vocábulo significados que remetem ao próprio ambiente

em que mora. O inferno abarca a seca, a desolação, a incompreensão e o desamparo momentâneo dos pais.

A criança infere que o inferno representa o “lugar ruim” onde as vacas não têm pasto, onde do céu não cai a chuva e onde o “condenado” vive. Em virtude disso, o olhar do menino talvez percorra os principais lugares que o cercam. Neste sentido, o espaço preferido daquela infância é fora da casa porque estaria livre de agressão física.

Quem sabe, o inferno está em toda a paisagem ao redor, inclusive, dentro de casa, na companhia dos pais. Outra indagação da criança, bastante problematizadora por sinal, também é explorada no romance: “como era possível haver estrelas na terra?” (RAMOS, 1981, p.61). Essa pergunta assume outro tom filosófico, na medida em que a criança desconhece a finalidade das estrelas naquele mundo avassalador, que destrói pessoas, perguntas e sonhos. Em virtude disso, o ponto de vista do menino correlaciona-se ao teor inquietante apresentado pela infância no romance de Graciliano Ramos.

Ao ser vedado pelos pais, percebemos que a criança acaba criando as suas próprias conjecturas do que seria a desconhecida palavra “inferno”:

Entristeceu. Talvez sinha Vitória dissesse a verdade. O inferno devia estar cheio de jararacas e suçuaranas, e as pessoas que moravam lá recebiam cocorotes, puxões de orelhas e pancadas com bainha de faca.

[...] Sentiu-se fraco e desamparado, olhou os braços magros, os dedos finos, pôs-se a fazer no chão desenhos misteriosos. Para que sinha Vitória tinha dito aquilo? (RAMOS, 1981, p.61).

Inferimos assim que a necessidade de compreender as coisas, à sua maneira, compõe uma atitude própria da infância.

No entanto, o desfecho do episódio descrito manifesta na criança personagem “o desencantamento da palavra inferno” (COUTINHO, 2008b, p.197).

A respeito disso, Marchezan (2011) aponta que nos livros *Infância e Vidas Secas* existe em comum o tema da amargura de dois meninos “[...] ao lado de mães irascíveis, filhos que, com medo, aprendem sobre o mundo a partir do seu mundo” (MARCHEZAN, 2011, p.4) e ainda por cima sozinhos, isto é, sem a ajuda do adulto.

Entendemos que o Menino Mais Velho dirige o seu interesse ao mundo adulto, procurando relacionar-se com ele. Todavia, é incompreendido e desprezado, por isso opta por retirar-se do espaço da casa, ficando apenas na companhia de suas lágrimas e da piedosa cachorra Baleia em quem o menino deposita o carinho não recebido, confidenciando suas angústias:

A cachorra Baleia acompanhou-o naquela hora difícil. Repousava junto à trempe, cochilando no calor, à espera de um osso. [...]

Naquele dia a voz estridente de sinha Vitória e o cascudo no menino mais velho arrancaram Baleia da modorra e deram-lhe a suspeita de que as coisas não iam bem (RAMOS, 1981, p.55).

Existe uma diversidade de estudos que ressalta a dimensão da personagem Baleia para a história de *Vidas Secas*, basta citarmos, por exemplo, o renomado ensaio “Cinquenta anos de *Vidas Secas*”, no qual Antonio Candido (2012) destaca a referida personagem, pois sua presença institui “[...] um parâmetro novo e quebra a hierarquia mental (digamos assim), pois permite ao narrador inventar a interioridade do animal, próxima à da criança rústica, próxima por sua vez à do adulto esmagado e sem horizonte” (CANDIDO, 2012, p.147). Em

virtude disso, a cachorra ganha mais visibilidade ainda quando se relaciona com as crianças, sobretudo com o Menino Mais Velho, logo após aquele acontecimento desagradável provocado pela curiosidade da infância: “A cadelinha chegou-se aos pulos, cheirou-o lambeu-lhe as mãos e acomodou-se” (RAMOS, 1981, p.61). O afeto do animal é bastante significativo para a criança, pois além de receber a companhia do bicho, o garoto goza principalmente de sua amizade. Em outras palavras, Baleia acolhe o menino, enquanto nenhum dos pais mostra interesse por seu tormento.

Baleia, sim, sonha: com um mundo cheio de preás, gordas, enormes. [...] Baleia é como eles (e talvez um pouco mais que eles), sonha por eles, age por eles. Sai em busca da caça que adia a fome. Ergue-se nas pernas traseiras imitando gente para expressar contentamento. Fala com grunhidos tão próximos de palavras quanto os de Fabiano. Afasta-se humilhada e com sentimentos revolucionários quando recebe um pontapé de Sinha Vitória. Sente vontade de morder Fabiano quando ele aparece diante dela com a coisa perigosa nas mãos, mas pensa: não poderia morder Fabiano, tinha nascido perto dele e consumira a existência em submissão, ladrando para juntar o gado (AVELLAR, 2007, p.53).

Com a companhia da cachorra o menino encontra o apoio do animal:

Todos o abandonavam, a cadelinha era o único vivente que lhe mostrava simpatia. Afagou-a com os dedos magros e sujos, e o animal encolheu-se para sentir bem o contato agradável, experimentou uma sensação como a que lhe dava a cinza do borralho (RAMOS, 1981, p.56).

Não é à toa que Martins ressignifica a participação da personagem Baleia no romance.

Figura 49 - Ilustração interna de Aldemir Martins para *Vidas Secas*.



Fonte: RAMOS (1963).

O sol aparece mais uma vez na ilustração; das quatro imagens visuais criadas por Martins, o sol mostra-se relevante em três dessas imagens. O desenho da cachorrinha magra e moribunda predomina na imagem, Martins “acreditava que era essencial perceber o jeito e a dinâmica do animal antes de desenhá-lo” (D’AMBRÓSIO, 2011, p.46). A figura 49 apresenta o andar do animal debilitado, esquelético e torto como as linhas tortas do sol.

Baleia assim como as duas crianças é um bicho miúdo, que não compreende muito bem o sentido daquela vida errante da família de Fabiano, contudo mostra-se bastante sensível ao problema de cada personagem. Sendo assim, o animal está mais próximo dos meninos porque, como eles, é frágil e forte ao mesmo tempo: “[...] na criança e no animal a vida interior obedece a outras leis, que o autor procura desvendar: não se

opõe ao ato, mas nele se entrosa, imediatamente” (CANDIDO, 2012, p.64).

É o bicho de estimação que ampara os pequenos, sensibilizando-se com suas dores. O Menino Mais Velho “abraçou a cachorra com uma violência que a descontentou. Não gostava de ser apertada preferia saltar e espojar-se. [...] O menino continuava a abraçá-la. E Baleia encolhia-se para não magoá-lo, sofria a carícia excessiva” (RAMOS, 1981, p.61-62). A criança é acolhida pelo afeto sincero do animalzinho de estimação.

O escritor tende a ressaltar a curiosidade infantil. A criança desconhece a linguagem cheia de lacunas da mãe e o motivo da rejeição sofrida. Em suma, o único calor que o menino recebe está no amparo da cadela, por isso também Aldemir Martins reescreve a personagem de maneira sensível.

Em *Uma biografia de Graciliano Ramos*, de autoria de Dênis de Moraes (1996), podemos observar um incidente correlato, envolvendo mãe e filho, que acabamos de resgatar na narrativa literária de *Vidas Secas*. Moraes (1996) informa que o menino Graciliano – na busca de descobrir o significado para as coisas do mundo – foi participante ativo de um acontecimento infeliz vivido por ele na infância:

A mãe reprovava-lhe curiosidades. Graciliano queria saber, por exemplo, a origem dos cometas e se existia mesmo o diabo, coisas faladas a três por dois na fazenda. Por azar, não entendia direito o sentido figurado das explicações de Mariquinha [apelido de sua mãe]. Se insistia nas perguntas, ouvia ser chamado de “animal” (MORAES, 1996, p. 12. Grifo nosso).

A partir disso, constatamos que a ideia de repreender a criança é um ponto comum para a mãe sertaneja de Graciliano e para a mãe fictícia Sinha Vitória. Designar a criança por

nomes grosseiros (como “animal”) aparece quase como um dado cultural bastante significativo para a infância e para a educação rígida nordestina. Dessa maneira fazem os casais Chico Bento e Cordulina, Fabiano e Sinha Vitória, representantes da dura tradição familiar sertaneja.

De tal modo, podemos dizer que Graciliano Ramos constituiu-se personagem de sua própria ficção. Para Garcia (2010, p.14), o autor de *Vidas Secas*

[...] faz de sua infância uma experiência, ou ainda, faz experiência de sua infância. Para essa experiência, que, afirma-se aqui, tem lugar nos textos do escritor, é imprescindível o acúmulo, a repetição e o desdobramento dos restos da infância ao longo do tempo e do corpo da obra.

Com base no episódio literário, notamos que o escritor alagoano transmite um acontecimento muito particular de sua infância, o qual pode ter sido recriado na história da personagem Menino Mais Velho. A respeito disso, João Hilton Sayeg-Siqueira (2008) esclarece:

Pode-se considerar sua vida retratada na figura do menino mais velho que, assim como ele, era o filho mais velho. Um dia teve também curiosidade de saber sobre o inferno e, da mesma forma, levou uns safanões de sua mãe, não que ela não soubesse se explicar como sinha Vitória, mas porque não tinha paciência com o próprio filho (SAYEG-SIQUEIRA, 2008, p.53).

Assim, na informação concedida por Moraes (1996) e reforçada na compreensão de Sayeg-Siqueira (2008), notamos que a própria mãe de Graciliano também censura o filho e o chama de “animal”⁸. Este termo utilizado com um tom pejorativo aparece para depreciar o menino e a “incompletude” que se credita à infância, tal qual o faz Fabiano quando

⁸ Em seu livro, Moraes (1996, p.12) ainda informa que, quando criança, Graciliano foi apelidado pela mãe de “bezerro-encourado e cabra-cega”. Estes apelidos fizeram com que o menino sofresse bastante.

também denomina os meninos de “bichos miúdos” e “capetas”, acreditando que eles não pensam mas, se refletem, acabam pensando demais.

Em *Vidas Secas*, ao apresentar a irritação de Sinha Vitória contra o primogênito, o narrador também aproxima o Menino Mais Velho à animalidade, haja vista que ao ser maltratado fisicamente, ele ainda precisa asilar-se fora de casa para não sofrer mais reprimendas, permanecendo solitário. A falta de resposta ao seu questionamento magoa tanto quanto o castigo físico. Portanto, a ausência de atenção, para a criança, é tão difícil de suportar quanto a agressão.

Sayeg-Siqueira entende que esse fato lamentável aparece no romance, porque Graciliano Ramos conheceu de perto “a seca da terra” e “a seca do interior das pessoas”. Tudo isso em virtude “de sua convivência, com seus pais, pessoas rudes e secas com os filhos, não uma rudeza de conhecimento, como a de Fabiano, mas de coração” (SAYEG-SIQUEIRA, 2008, p.53).

Com base nisso, inferimos que a atitude grosseira da mãe Sinha Vitória pode representar também preocupação e zelo dedicados à criança em desenvolvimento. Logo, o adulto precisa cercar a criança para que esta não se lance por outros caminhos diferentes daqueles percorridos por toda a família. Mora aí talvez o desejo da esposa de obedecer a Fabiano, por isso precisa conter os filhos para que não se tornassem tão peruntadores, afinal isso pode ser bastante perigoso. Em suma, os pais impõem limites aos meninos. A atitude da mãe não representa a rudeza de coração, mas uma rudeza que se dá pelo medo do menino perder-se do comando dos pais.

Diante do exposto, nossa leitura leva-nos a acreditar que a ilustração que reescreve tal episódio, criada pelo artista plástico cearense, prioriza uma imagem de certo modo ambígua para as figuras da mãe e do filho. O desenho pode desfazer o perfil de mãe acolhedora, enfatizando uma Sinha Vitória mais frágil e preocupada com as crianças e, simultaneamente, ainda pode remeter à convivência dos dois garotos do romance, o que sugere o olhar atento do ilustrador sobre as crianças personagens:

No desenho de Aldemir, a imagem é soberana. Fala por si mesma sem a necessidade de um discurso conceitual europeu. Por meio de um estudo de imagens que não eram somente ocidentais, Aldemir soube dar ao seu desenho um ar muito pessoal. Estabeleceu pontes com o Oriente e deu a seu trabalho uma unidade. Reconstruiu o mundo, estruturando o seu trabalho pelo desenho, repleto de vitalidade, intuição e franqueza, dialogando com culturas consideradas “primitivas” (D’AMBRÓSIO, 2011, p.42).

Vale destacar que essas características da obra do artista cearense ainda evidenciam o seu interesse pela beleza rústica do sertão nordestino.

A ilustração do capítulo “O Menino Mais Velho” revela particularidades interessantes da mãe e da criança. Posteriormente, essa imagem ainda serviu de capa para outras edições da obra. Isso pode afirmar que a escolha dessa ilustração para servir de capa “[...] evidentemente reflete a importância atribuída ao episódio em pauta” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.70). Ademais, o episódio ou evento ilustrado, o formato da ilustração – às vezes, até as preferências do artista ou da editora em apresentar a ilustração com ou sem moldura; ora na posição vertical, ora na horizontal; ora no formato quadrado, ora retangular – dizem muito sobre a composição do personagem e sua ressignificação.

Figura 50 - Ilustração interna de Aldemir Martins para *Vidas Secas*.



Fonte: RAMOS (1963).

A figura 50 ocupa uma página inteira do capítulo O Menino Mais Velho na edição que dispomos. A parte superior é ocupada pelo sol, as linhas tortas ao seu redor lembram o movimento do efeito dominó. Assim, a estrela solar sobrepõe-se à cabeça dos personagens ilustrados, talvez, para entorpecê-los. Os dois sujeitos da gravura encontram-se no chão, com muitas pedras e carrascos que compõem o ambiente da imagem gráfica. Vale destacar também os espaços em branco da figura, que, segundo D’Ambrósio (2011, p.47) era “um dos maiores méritos de Aldemir Martins como artista”, afinal ele conseguia equilibrar “as áreas em que a linha tocava o papel e as que deixava em branco”, transmitindo um significado diverso à imagem. Daí a noção de “imagem polissêmica”, a qual se refere Barthes (1990, p.32).

Diante disso, a ilustração de Martins (figura 50) permite-nos conceber duas leituras: a primeira sugere a presença de um corpo feminino curvado (possivelmente, Sinha Vitória) entregue ao chão e ao desespero daquela vida seca. Interessante percebermos que

A delicadeza da curva é uma das qualidades de Aldemir: A aplicação de valores tonais, organizados a partir de uma fonte de luz que indica zonas de luz e sombra, acentua a percepção de volume e tridimensionalidade dos objetos em uma composição, reforçando a ilusão de profundidade em um desenho (D'AMBRÓSIO, 2011, p.47).

A postura da mulher ganha acentuada profundidade, ainda mais, porque é surpreendida por uma criança, provavelmente, O Menino Mais Velho. Nessa perspectiva, a imagem gráfica pode aludir ao episódio do romance em que a personagem criança interpela a mãe acerca do significado da palavra “inferno”, conforme discutimos anteriormente.

Ferraro-Nita (2010, p.225) observa o seguinte acerca do desenho do garoto:

Em segundo plano avistamos o vulto de uma criança em pé – trajando calção e camisa, de braços e pernas muito finas –, e voltada para o fundo da paisagem (o Sol), cuja cabeça repleta de traços e riscos surge preenchida por cabelos revoltos. O desenho do menino, quase um típico esboço de homem-palito, recebe todo um tratamento de traços bastante expressivo e gestual. Na altura da virilha e das mãos da criança temos a linha do horizonte.

Logo, o horizonte encontra-se abaixo dos olhos da criança, acima dela está o sol, que propõe a amplitude do problema da estiagem para o pequeno e sua mãe, sujeitos ficcionais aparentemente frágeis até na cor preta que aparece na ilustração, mas bastante expressivos no texto de Graciliano Ramos. Para D'Ambrósio (2011), a cor na obra de Martins é “vibrante e dionisiaca, repleta de emoção. Seu ponto forte é a estrutura linear e tonal” (D'AMBRÓSIO, 2011, p.43), o que nos ajuda a caracterizar o menino que se depara com a mãe numa situação delicada, de choro, medo e pânico.

Numa primeira leitura da imagem visual entendemos que a presença da criança acaba desarmando a mãe, que se encontra atormentada no solo. D'Ambrósio informa-nos que as ilustrações criadas pelo artista cearense são compostas por um “desenho puro, da criança e do viajante, num mergulho multifacetado na individualidade” (D'AMBRÓSIO, 2011, p.43), o que demonstra uma característica expressiva da arte moderna.

Notamos na imagem gráfica a figura da mãe um tanto mirrada, sem vigor, sem otimismo. Então, a criança surge para aumentar ainda mais o desânimo expresso pela ilustração. Em síntese, mãe e filho parecem se igualar naquela circunstância, especialmente porque “o desenho funciona assim como uma escrita pictórica do artista plástico” (D'AMBRÓSIO, 2011, p.47).

Apesar disso, Ferraro-Nita (2010) traz um dado curioso na descrição do desenho da mulher: “Encontra-se sentada, com as pernas junto ao corpo e a mão direita sobre a cabeça despenteada, num evidente gesto de desespero. *É como um pacote de gente, desfigurado e maltrapilho*” (FERRARO-NITA, 2010, p.224. Grifo nosso). Esse “pacote de gente, desfigurado e maltrapilho” permite-nos traçar uma segunda leitura da imagem, ou seja, o desenho do corpo maior pode insinuar a presença do Menino Mais Velho e não exclusivamente a figuração de Sinha Vitória na cena ilustrada. Logo, acreditamos que o desenho ilustrado pode inferir a existência de duas crianças. Portanto, parece sugerir uma ressignificação do desalento do Menino Mais Velho, talvez, no momento em que se refugia do lado de fora da casa, após a agressão provocada pela mãe. No lugar das “das catingueiras murchas” está o sol ardente, seguido pelo olhar atento do Menino Mais Novo. De tal modo, “o texto conduz o leitor por entre os significados da imagem, fazendo com que

se desvie de alguns e assimile outros” (BARTHES, 1990, p.33). Portanto, acreditamos que uma segunda leitura pode ser viável à ilustração, afinal “imagens têm o caráter de uma mensagem aberta” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p.53). Ademais, podemos falar até numa espécie de ambiguidade trazida pela imagem gráfica, que permite a criação de diferentes leituras e sentidos.

Dondis (1997) posiciona-se contra a ambiguidade visual, porque ela “obscurece não apenas a intenção compositiva, mas também o significado” (DONDIS, 1997, p.39). Para o crítico, “as formas visuais não devem ser propositalmente obscuras; devem harmonizar ou contrastar, atrair ou repelir, estabelecer relação ou entrar em conflito” (DONDIS, 1997, p.39). Todavia, ao entrar em conflito com o literário, por exemplo, as imagens visuais tornam-se polissêmicas e ampliam o sentido.

A imagem da figura 50 parece indicar o desalento do personagem Menino Mais Velho que se encontra no terreiro de casa. Por conseguinte, a personagem criança assemelha-se a um “pacote”, “murcho” e “desfigurado”. Sendo assim, a imagem visual e a palavra escrita apresentam duas particularidades: “a imagem, o texto visual, é mimética; ela comunica mostrando. O texto verbal é diegético; ele comunica contando” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.45). Em vista disso, na imagem visual, o evento vivido pelo menino torna-se ressignificado, na medida em que mostra ou sugere, possivelmente, as duas crianças personagens juntas, como se uma amparasse a outra nas durezas daquela vida e das relações familiares. Para tanto, devemos considerar que “o ilustrador não ilustra apenas o que acontece literariamente, mas sim ele representa também os fatos visuais poéticos que poderiam acontecer” (OLIVEIRA, 1998, p.65).

Em virtude disso, nessa segunda leitura da ilustração da figura 50, observamos que o Menino Mais Velho encontra-se de cabeça baixa, possivelmente, chorando, triste e com o sentimento de profundo abandono. O desenho que entendemos como sendo o garoto menor observa atentamente o desespero do irmão. Por outro lado, essa ilustração pode retomar o processo de emulação que há entre os meninos.

Logo, a ilustração também pode recordar o relacionamento das personagens crianças no romance de Graciliano Ramos. O Menino Mais Velho entra em disputa com o irmão menor, em tudo deseja superar o caçula, como podemos depreender no trecho que segue:

O menino mais velho estava descontente. Não podendo perceber as feições do pai, cerrava os olhos para entendê-lo bem. Mas surgira uma dúvida. Fabiano modificara a história – e isto reduzia-lhe a verossimilhança. Um desencanto. Estirou-se e bocejou. Teria sido melhor a repetição das palavras. *Altercaria com o irmão procurando interpretá-las. Brigaria por causa das palavras – e a sua convicção encorparia* (RAMOS, 1981, p.68. Grifo nosso).

Com a mudança do final da história contata pelo pai, o desejo do primogênito de Fabiano e Sinha Vitória seria debater com o irmão o sentido das novas palavras empregadas pelo pai. Todavia, o Menino Mais Velho entende que se discutir com o irmão a sua convicção sobre a história só aumentará ainda mais, afinal o outro seria incapaz de entender.

Mesmo que não dialoguem no enredo da narrativa – muito menos na imagem criada por Martins – em ambas as linguagens artísticas, as crianças não ignoram uma a existência da outra. A nosso ver, a imagem pode também sugerir a aproximação entre os irmãos, e, ainda, como a infância destes personagens permanece perfurada pelo interdito. A ilustração parece propor

o tormento vivido pela criança maior diante de alguma coisa, um castigo físico ou a incapacidade de descobrir o que deseja. Seja birra, seja dissabor, o fato é que o primogênito encontra-se numa situação delicada. Já o garoto caçula se mantém presente no cenário para acudir, ou quem sabe, “mangar” do irmão. A imagem visual pode até sugerir uma relação de cumplicidade entre os meninos, evocada pela proximidade em que ambos os corpos localizam-se na figura. Essa proximidade é própria de uma infância e da família que possui rebentos.

No texto verbal de *Vidas Secas*, o contato entre os dois meninos está nas entrelinhas, assim como na ressignificação destas personagens, elaboradas na ilustração de Martins. Quando o narrador do romance descreve a travessura do Menino Mais Novo, não deixa de expor correspondência com o primogênito na história, como observamos no fragmento seguinte: “A necessidade de consultar o irmão apareceu e desapareceu. O outro iria rir-se, mangar dele, avisar a Sinha Vitória. Teve medo do riso e da mangação” (RAMOS, 1981, p.49). O caçula sente receio de ser repreendido pelo irmão maior, mas cogita a necessidade de compartilhar com o outro a aventura de subir nas costas do bode, tal qual o pai, um corajoso vaqueiro. O desejo de comunicar sobre o feito indica uma parceria, absolutamente saudável para as personagens crianças, implementada pelo companheirismo, brincadeiras e disputas.

Do mesmo modo, o Menino Mais Velho acredita que, descobrindo o significado da palavra inferno, poderia vangloriar-se com o saber diante da ignorância do irmão menor: “Agora tinha tido a ideia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinha Terta. Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia permane-

ceria indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso” (RAMOS, 1981, p.59-60). Percebemos assim que o relacionamento entre as crianças, apesar de não ocorrer diretamente pelo uso do discurso direto livre, é focalizado na perspectiva do narrador, quando informa os episódios vividos pelos dois meninos ou quando ambos aparecem em correspondência:

Os meninos, sentindo frio numa banda e calor na outra, não podiam dormir e escutavam as lorotas do pai. *Começaram a discutir em voz baixa uma passagem obscura da narrativa. Não conseguiram entender-se, arengaram azedos, iam-se atracando.* Fabiano zangou-se com a impertinência deles e quis puni-los. Depois moderou-se, repisou o trecho incompreensível utilizando palavras diferentes (RAMOS, 1981, p.67-68. Grifo nosso).

A infância dos garotos de Sinha Vitória e Fabiano é dividida em parceria, ou seja, quando o narrador se refere a uma das crianças, logo em seguida procura trazer o outro pequeno para participar do mesmo episódio. No trecho citado anteriormente as duas crianças apresentam comportamentos comuns a sua faixa etária, o pai procura educá-los modificando com novas palavras a história contada, a fim de despertar a curiosidade, evitando brigas entre os pequenos.

A sensibilidade da imagem produzida por Martins consegue salientar não só a convivência das personagens crianças do romance de Graciliano Ramos, mas também indica o abandono social e familiar por que passam na narrativa.

Não obstante, chama a nossa atenção o modo como o ilustrador concede uma configuração física a essas personagens, muito mais até do que a elaboração do esboço do rosto infantil. Na ilustração, o Menino Mais Velho encontra-se abatido e com os cabelos sobre a face, esconde seu rosto, mas mostra nitidamente sua tristeza e insatisfação. Já o Menino Mais Novo

fixa o olhar para o irmão, apesar de embaçada, sua expressão facial é bem-disposta. Os olhinhos presos no irmão expressam o divertimento com a situação do outro. A ilustração responde a uma necessidade do leitor em compreender melhor os vínculos das crianças, cuja relação orienta sua participação na narrativa.

Com a imagem visual podemos recordar, inclusive, o silêncio que predomina em toda a narrativa de *Vidas Secas*, afinal a ausência de comunicação entre a família é um dos pontos fortes do romance. Em *Ficção e Confissão*, Antonio Candido (2012, p.142) esclarece que:

O silêncio devia ser para ele [Graciliano] uma espécie de obsessão, tanto assim que, quando corrigia ou retocava os seus textos, nunca aumentava, só cortava, cortava sempre, numa espécie de fascinação abissal pelo nada – o nada do qual extraíra a sua matéria, isto é, as palavras que inventavam as coisas, e ao qual parecia querer voltar nessa correção-destruição de quem nunca estava satisfeito.

Logo, texto narrativo e texto visual são atravessados por esse mesmo silêncio obsessivo de Graciliano Ramos; simultaneamente recebem um espaço particular, as imagens visuais apontam para uma família silenciada.

Comunicar-se é uma condição inviável para Fabiano, um pouco acessível para Sinha Vitória, mas muito acentuada a ausência de fala para (e entre) as crianças. É notório que os pequenos não conseguem se entender, “arengam azedos”, quase se “atracam”. Quando o silêncio é quebrado pelas crianças transforma-se em “impertinência”, própria da infância.

Patto (2012) argumenta que esse silêncio das personagens consiste num “recurso literário que registra a fala amordaçada pela vida Severina”. No último capítulo, que retoma o primeiro, a família erra pela caatinga, recurso formal para lembrar o

“eterno retorno da penúria na vida dessas pessoas” (PATTO, 2012, p.231). A ausência de comunicação também bestifica as pessoas, transforma os personagens em bichos e, como lembra Lourival Holanda, “tem o peso da tradição. É uma sofrência, silenciosa e ancestral, de quem tem destino de boi mal guiado” (HOLANDA, 1992, p.36).

Vale frisar que até o fundamento em que se baseia a esposa de Fabiano para a morte do papagaio circunscreve a relevância da comunicação: “Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que *ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. [...]*” (RAMOS, 1981, p.11. Grifo nosso). Depreendemos assim que todos os personagens podem acabar terminando tal qual o papagaio, isto é, mortos pela incapacidade de falar, também sugerida no desenho dos personagens da figura 50.

Além de ser polissêmica, a imagem criada por Martins poderia muito bem localizar-se ainda no meio do capítulo “Festa”. Sendo assim, representaria a ansiedade dos dois pequenos garotos quando se deparam com o sumiço de Baleia. Nessa parte do romance, percebemos nitidamente o compartilhamento de ideias entre as crianças:

Os meninos trocavam impressões cochichando, aflitos com o desaparecimento da cachorra. Puxaram a manga da mãe. Que fim teria levado Baleia? [...]

[...] De repente Baleia apareceu [...] O menino mais velho agarrou-a. estava segura. Tentaram explicar-lhe que tinham tido um susto enorme por causa dela, mas Baleia não ligou importância à explicação (RAMOS, 1981, p.83).

A imagem gráfica pode evocar também o momento de desespero dos meninos, em virtude do afeto em comum que

ambos nutrem pela cachorrinha de estimação. Aliás, é ela quem aproxima as duas crianças, haja vista que Baleia aparece com destaque nos dois capítulos relativos aos meninos.

5.2.2 *Menino Mais Novo*

As crianças mantêm uma relação curiosa no romance de Graciliano Ramos, como já afirmamos, participam uma da vida da outra, embora não interajam, frequentemente de forma verbal.

O destaque para o corpo magricela é bastante expressivo na narrativa. As pernas dos meninos, “finas como bilros” (RAMOS, 1981, p.36), são ágeis na labuta com os animais. A respeito disso, Lima (2005) entende que:

Os dois meninos se desenvolvem precariamente, possuem as características típicas de subnutrição: baixa estatura, magreza, ossatura pouco desenvolvida e a barriga saliente, provavelmente cheia de vermes, particularmente, o menino mais novo. Talvez estejam até comprometidos intelectualmente já que a desnutrição é fator prejudicial para o desenvolvimento intelectualivo (LIMA, 2005, p.16).

Em muitas passagens do romance, o narrador informa que os garotos aparentam ter corpos raquíticos e desnutridos. No entanto, a infância dos pequenos é permeada por fantasia e brincadeiras bastante saudáveis. Os dois se divertem como podem, o ambiente preferido para as travessuras é o espaço exterior à casa, além disso a mãe atenta sempre acompanha os passos das crianças: “Avizinhou-se da janela baixa da cozinha, viu os meninos, entretidos no barreiro, sujos de lama, fabricando bois de barro, que secavam ao sol, sob o pé turco, e não encontrou motivo para repreendê-los” (RAMOS, 1981, p.40).

O universo lúdico dos filhos de Fabiano e Sinha Vitória compreende todo o cenário do espaço rural, brincam com instrumentos fabricados por eles mesmos, possuem o afeto da cachorra Baleia, ajudam a pastorear os animais domésticos, correm ao redor das cabras, como se tentassem protegê-las de algum perigo. A infância desses meninos está mais próxima da fantasia, pois em meio das adversidades vividas, os meninos ainda conseguem brincar. Na narrativa literária, as crianças brincam no barreiro, param a fim de ouvir algumas das histórias do pai (apesar de não compreendê-las muito bem ou de sentirem contentamento com a mudança do final), imaginam grandes feitos e aventuras, procuram interagir com os ensinamentos dos adultos, seja reproduzindo as mesmas ações, seja tentando, inutilmente entendê-las.

Em contrapartida, não há uma aproximação pontual entre os pequenos; embora estejam adjacentes, ainda é o silêncio que também impera na infância desses pequenos retirantes de *Vidas Secas*, portanto, o mutismo se mantém entre eles. Até mesmo quando são colocados lado a lado, os bichos miúdos de Sinha Vitória não interagem, isto é, não dividem ou compartilham suas impressões sobre o mundo:

Os dois meninos espiavam os lampiões e adivinhavam casos extraordinários. Não sentiam curiosidade, sentiam medo, e por isso pisavam devagar, receando chamar a atenção das pessoas. Supunham que existiam mundos diferentes da fazenda, mundos maravilhosos na serra azulada. Aquilo, porém, era esquisito (RAMOS, 1981, p.73-74).

A forma como os meninos elevam seus olhares para o alto e admiram os lampiões demonstra sua tensão diante daquele mundo tão diverso. Em virtude disso, constatamos

que há surpresa ou temor que circunda aquelas infâncias. As crianças afetam-se e desenvolvem uma experiência com o novo.

Ao sair do seu mundo particular, os filhos de Fabiano e Sinha Vitória vivenciarão momentos na cidade, que consequentemente ficarão marcados para sempre em sua memória. Assim, a infância transforma-se numa experiência singular para cada uma das crianças: “sua polissemia, suas múltiplas possibilidades interpretativas, faz com que a infância seja, de uma só vez, multifacetada e única para quem a experencia” (LEAL, 2011, p.19). O próprio narrador de *Vidas Secas* conduz para esse entendimento, quando diz:

Como podia haver tantas casa e tanta gente? Com certeza os homens iriam brigar. Seria que o povo ali era brabo e não consentia que eles andassem entre as barracas? Estavam acostumados a aguentar cascudos e puxões de orelha. Talvez as criaturas desconhecidas não se comportassem como sinhá Vitória, mas os pequenos retraíam-se, encostavam-se às paredes, meio encandeados, os ouvidos cheios de rumores estranhos (RAMOS, 1981, p.73-74. Grifo nosso).

As crianças encaram a novidade naquele novo ambiente da cidade com certa estranheza. O narrador do romance salienta dúvidas esvoaçantes que perseguem os meninos, como, por exemplo: a existência de muita gente e muita casa, certamente, cria na cabeça das crianças a percepção de que o seu mundo é bastante divergente daquele da cidade. As casas são outras, o povo é outro. Todavia, como saber se aquelas novas pessoas diferem ou não de Fabiano e Sinha Vitória?

Pelo excerto literário anterior, podemos imaginar a fisionomia e a admiração dos pequenos conjuntamente, afinal naquele mundo “[...] viam Fabiano e Sinha Vitória muito reduzidos, menores que as figuras dos altares. Não conheciam

altares, mas presumiam que aqueles objetos deviam ser preciosos. As luzes e os cantos extasiavam-nos” (RAMOS, 1981, p.74). Assim, as crianças deixam um pouco de lado a disputa que há na narrativa literária. Logo, podemos destacar ou mesmo (re) inventar a provável cumplicidade dos meninos.

A nossa leitura elucida um pouco da configuração das personagens crianças de Graciliano Ramos, que precisam interagir ou participar discretamente uma da vida da outra por meio da rivalidade, dos mexericos e das brincadeiras da infância. Nessa direção, deduzimos que o Menino Mais Velho deseja descobrir uma palavra para ufanar-se diante do outro irmão invejoso: “a palavra seria uma nova forma de comunicação, excedendo os limites do mundo natural” (COUTINHO, 2008b, p.197). No entanto, a criança frustra-se com a incapacidade de atingir seu objetivo, por isso a ilustração de Martins pode trazer uma nova interpretação, ressignificando o episódio.

Em contrapartida, nas limitações do caçula, o escritor acaba sugerindo a ânsia do Menino Mais Novo em ser acolhido pelos outros. Sabemos que ele sente uma grande vontade de tornar-se visível para o restante da família. Mais do que ser um excelente vaqueiro, tão bom quanto Fabiano, o rebento de Sinha Vitória precisa ser reconhecido e acolhido, especialmente pelo irmão maior e pela cachorra Baleia. Talvez por isso Martins pode sugerir a presença dos irmãos naquela imagem da figura 57.

O garoto menor de Sinha Vitória desenvolve um pensamento brilhante, surgido no acaso, ou melhor “[...] na tarde em que Fabiano botou os arreios na égua alazã e entrou a amansá-la. Não era propriamente ideia: era o desejo vago de realizar qualquer ação notável que espantasse o irmão e a

cachorra Baleia” (RAMOS, 1981, p.47). Contudo, o início do projeto heroico do caçula começa mal, pois tanto Baleia quanto o irmão e a mãe permanecem indiferentes a sua história. Sinha Vitória frustra a expectativa do menino, que procura comunicar-lhe o feito de Fabiano trepado no lombo da égua: “Sinha Vitória soltou uma exclamação de aborrecimento, e, como o pirralho insistisse, deu-lhe um cascudo” (RAMOS, 1981, p.48). Sem interesse pelo assunto do menino, a mãe ignora sua presença e agrava a situação através da agressão física. Dessa maneira, para uma das crianças resta a frustração com o *logos* e, para a outra, persiste a vontade de expressar admiração pelo pai. Todavia, a imaginação da criança é aguçada pelo sono.

O menino deitou-se na esteira, enrolou-se e fechou os olhos. Fabiano era terrível. No chão, despidos os couros, reduzia-se bastante, mas no lombo da égua alazã era terrível.

Dormiu e sonhou. Um pé-de-vento cobria de poeira a folhagem das imburanas, sinhá Vitória catava piolhos no filho mais velho (RAMOS, 1981, p.49).

A admiração pelos feitos do pai é tão forte que o menino acaba devaneando, “sonhava, mas tinha medo desse sonho, por talvez não se achar capaz de ser como o pai” (GEBRA; MATTA, 2010, p.43). A criança desperta com a ideia agitada de realizar feitos grandiosos como o pai, com a finalidade de obter o reconhecimento do irmão: “evidentemente ele não era Fabiano. Mas se fosse? Precisava mostrar que podia ser Fabiano. Conversando, talvez conseguisse explicar-se” (RAMOS, 1981, p.50). Para Magalhães (2001, p.99), o desejo do menino mais novo de ser como o pai equivale a uma “visão romântica da infância”, pois “o mundo adulto aparece cheio de encantamento.” Assim, o sonho aponta para a fantasia da criança.

Ao despertar o garoto carece de coragem para executar seu plano, a fim de surpreender o outro, principalmente o irmão e o animal de estimação. Bueno fala que “[...] *Vidas Secas* deve ser visto como uma tentativa de solucionar a difícil equação da figuração do outro” (BUENO, 2006, p.659). Logo, no espaço do enredo destinado ao Menino Mais Novo compreendemos melhor como se dá esta relação com a outra criança. Todos os membros da família se subordinam uns aos outros: Sinha Vitória, em parte, com relação a Fabiano; os meninos vivem uma disputa entre si; Fabiano com o Soldado Amarelo e a cachorra Baleia a Fabiano. São as relações hierárquicas e de poder que determinam o relacionamento da família. Entretanto, no capítulo O Menino Mais Novo esta questão aflora de maneira mais harmônica.

Com a queda de cima do bode e a impossibilidade de realizar o feito pretendido, o menino se sente humilhado, pois acaba ignorado também pelo irmão maior:

Outra vez impelido para a frente, deu um salto mortal, passou por cima da cabeça do bode, aumentou o rasgão da camisa numa das pontas e estirou-se na areia. Ficou ali estatelado, quietinho, um zunzum nos ouvidos, percebendo vagamente que escapara sem honra da aventura. [...]

Sentou-se, apalpou as juntas doídas. Fora sacolejado violentamente, parecia-lhe que os ossos estavam deslocados.

Olhou com raiva o irmão e a cachorra. Deviam tê-lo prevenido. Não descobriu neles nenhum sinal de solidariedade: o irmão ria como um doido [...] (RAMOS, 1981, p.51-52. Grifo nosso).

O garoto parece necessitar do amparo do outro, isto é, da camaradagem do irmão mais velho, porém este zomba duplamente da inocência do caçula em tentar domar o bode. Mais ainda, o irmão maior sorri com a queda do corpo frágil

do Menino Mais Novo no chão. O outro bicho miúdo ignora a fragilidade do irmão menor. Nem mesmo a cachorra poderia acudi-lo naquela circunstância: “Baleia, séria, desaprovava tudo aquilo. Achou-se abandonado e mesquinho, exposto a quedas, coices e marradas” (RAMOS, 1981, p.52). Só resta ao caçula rebaixar-se diante daquela situação desagradável.

O pai ignora a estupefação e a fantasia da criança em imitá-lo. Há um visível contraste entre a pequenez do caçula e a grandeza do pai: “Evidentemente ele não era Fabiano. Mas se fosse? Precisava mostrar que podia ser Fabiano. Conversando, talvez conseguisse explicar-se (RAMOS, 1981, p.50). O que prevalece é a visão da criança de que o pai talvez seja um desbravador ou melhor um herói, pois até mesmo “[...] a marca de excepcionalidade do oponente de Fabiano funciona, aos olhos do filho, como um incremento de valor a seu ato de bravura” (COUTINHO, 2008b, p.195).

O olhar fixo da criança aponta para a vontade do menino de ser como o pai, sabia que “[...] aquilo era arriscado, mas parecia-lhe que ali em cima tinha crescido e podia virar Fabiano” (RAMOS, 1981, p.50). Virar Fabiano equivale a tornar-se grande, ou como diz Coutinho, “concretiza uma utopia” (COUTINHO, 2008b, p.195). A ensaísta ainda esclarece que “o verbo virar rege a dinâmica da verossimilhança, a qual oscila aí entre o ser e o parecer, consoante aos padrões infantis” (COUTINHO, 2008b, p.196). O menino deseja transformar-se rapidamente em Fabiano. Certamente, o pai ficaria contente “[...] se pudesse conhecer o desejo do filho de reprodução da sua vida e, ao mesmo tempo, sentiria orgulho pelo cumprimento da tarefa de reproduzir o sistema” (MAGALHÃES, 2001, p.99-100).

A visão do menino permite-nos cogitar que ele projeta seu futuro do que observa nas ações do pai. O trabalho de Fabiano é digno de respeito e louvação, por isso o filho caçula observa atentamente as ações do pai. Sendo assim, almeja permanecer na mesma sequência da hereditariedade sertaneja. Mesmo reconhecendo suas limitações, o menino ambiciona crescer urgentemente para tornar-se Fabiano. No entanto, com a incapacidade da transformação e de realizar o feito cobiçado de cavalgar o bode, o bicho miúdo se sente frustrado e vencido:

Pôs-se a berrar, imitando as cabras, chamando o irmão e a cachorra. Não obtendo resultado, indignou-se. Ia mostrar aos dois uma proeza, voltariam para casa espantados.

Aí o bode se avizinhou e meteu o focinho na água. O menino despenhou-se da ribanceira, escanchou-se no espinhaço dele [...]

Outra vez impelido para a frente, deu um salto mortal, passou por cima da cabeça do bode, aumentou o rasgão da camisa numa das pontas e estirou-se na areia. Ficou ali estatelado, quietinho, um zunzum nos ouvidos, percebendo vagamente que escapara sem honra da aventura (RAMOS, 1981, p.51).

Certamente, se tivessem visto tal episódio Fabiano ou Sinha Vitória teriam repreendido o filho, afinal o garoto escapara de um terrível acidente, por isso reconhece seu erro e a possibilidade de ser castigado pelos pais: “Com certeza Fabiano e Sinha Vitória iam castiga-lo por causa do acidente” (RAMOS, 1981, p.52). Tal fato indica-nos que certamente esses pais não eram omissos diante das traquinagens perigosas da infância.

A maior aspiração do pequeno consiste em crescer para tornar-se como o pai, mantendo sua sequência na árvore genealógica sertaneja. No entanto, o pai parece ignorar o desejo do filho. Fabiano perde uma boa oportunidade de ensinar para o menino as dificuldades e privilégios da profissão. Ao ignorar o

filho, o pai frustra a criança e toda a sua curiosidade a respeito do ofício exercido. O menino acredita que somente imitando o pai conseguirá ser um vaqueiro na vida adulta.

[...] A humilhação atenuou-se pouco a pouco e morreu. Precisava entrar em casa, jantar, dormir. E precisava crescer, ficar tão grande como Fabiano, matar cabras a mão de pilão, trazer uma faca de ponta à cintura. Ia crescer, espichar-se numa cama de varas, fumar cigarros de palha, calçar sapatos de couro cru (RAMOS, 1981, p.52).

O menino tenta repetir as mesmas ações do pai, verificamos nesse desejo da criança um dos pontos primordiais discutidos pela psicologia da educação para a infância, isto é, aquela máxima que sugere que a criança aprende por imitação.

Segundo Coutinho, no capítulo do romance que remete ao episódio da queda do menino

Tem-se um registro da fenomenologia do olhar infantil, o qual, munido de lentes de aumento, [O Menino Mais Novo] tende a heroicizar determinadas pessoas de seu espaço de convivência: nesse caso, a criança lança mão da metamorfose e quer virar Fabiano, tentando emular com ele em suas façanhas de vaqueiro, e chegando mesmo a copiar certos cacótes de seu modo de andar (COUTINHO, 2008b, p.194).

Então, é preciso iniciar o aprendizado a partir deste momento, para quando chegar à idade adulta o menino possa reconhecer facilmente como deverá andar, o que escolher para vestir e como proceder diante de sua condição de vaqueiro. No literário, a criança reflete: “quando fosse homem, caminharia assim, pesado, cambaio, importante, as rosetas das esporas tilintando” (RAMOS, 1981, p.53).

A correlação com esse provável ponto de vista da criança personagem literária efetiva-se porque “no livro, o narrador de *Vidas Secas* parece uma câmera de cinema que se debruça para

dentro dos personagens para dizer o que eles nem conseguem pensar” (AVELLAR, 2007, p.55). Acreditamos assim que o olhar atento transforma o menino de Fabiano e, concomitantemente, apresenta a relação entre infância e família, pai e filho caçula.

Outro dado interessante ocorre quando o menino passa a imitar os trejeitos do pai, o garoto talvez querendo aprender, apenas por meio da observação, todas as atitudes do vaqueiro: “o olhar da criança opera na dimensão do hiperbólico. Daí a possibilidade de o menino mais novo enxergar em Fabiano dotes extraordinários, quando o mesmo Fabiano se autodeprecia” (COUTINHO, 2008b, p.194).

O menino imagina um futuro de glórias como vaqueiro, mas ao mesmo tempo exprime a tristeza e desolação por ser ignorado por quem poderia acolher e compartilhar experiências. Então, como está privado da palavra, o menino não fala, não pede ao pai esclarecimentos sobre a vida de vaqueiro, apenas observa com o olhar penoso as ações do adulto.

Um dia o menino caçula crescerá e se transformará em tudo aquilo o que almejou, principalmente ser reconhecido pelo outro:

Saltaria no lombo de um cavalo brabo e voaria na caatinga como pé-de-vento, levantando poeira. Ao regressar, aparearse-ia num pulo e andaria no pátio assim torto, de pernas, gibão, guarda-peito e chapéu de couro com barbichado. O menino mais velho e Baleia ficariam admirados (RAMOS, 1981, p.53).

Graciliano Ramos expõe uma infância de desejos, de necessidades e de aventuras. Então, nos dois episódios destinados a contar peripécias dos meninos, percebemos “[...] passagens que narram a frustração da criança perante o universo do adulto nas condições precisas da vida sertaneja” (BOSI, 1988,

p. 15). Sendo assim, os pais não conseguem estabelecer um diálogo com os filhos, além disso são incapazes de suprir suas necessidades afetivas.

Assim como nos outros romances estudados, a felicidade plena na infância não aparece em *Vidas Secas*, nem nas suas imagens ressignificadas. Por outro lado, a família poderá mudar e ter perspectiva no futuro por que todos os personagens possuem sonhos e “[...] têm a consciência de que suas vidas podem melhorar, cada qual com o seu sonho, seja este pequeno ou grande” (GEBRA; MATTA, 2010, p.47).

No capítulo “Inverno” notamos um dos momentos em que a família encontra-se efetivamente junta:

A família estava reunida em torno do fogo, Fabiano sentado no pilão caído, sinha Vitória de pernas cruzadas, as coxas servindo de travesseiros aos filhos. A cachorra Baleia, com o traseiro no chão e o resto do corpo levantado, olhava as brasa que se cobriam de cinza (RAMOS, 1981, p.63).

Cada personagem possui papel específico dentro da narrativa de Graciliano Ramos, logo todos os personagens estão juntos e separados ao mesmo tempo. Por outro lado, concordamos com Patto quando diz: “*Vidas secas* não é um tratado de psicologia social, não é relatório de pesquisa nem prontuário de estudo de uma família pobre” (PATTO, 2012, p. 231), mas mostra pela arte um pouco da condição humana de uma família errante e solitária.

Percebemos a exibição de um grupo familiar unido e separado concomitantemente:

A união dos membros da família e o sonho compartilhado de uma vida humanizada poderiam ser tomados como expressão da utopia socialista democrática que alimentou a juventude do próprio autor e sua crença no advento

histórico de uma sociedade justa em que todos seriam homens (PATTO, 2012, p.232).

O grupo está junto por que percorre a estrada com o mesmo objetivo, ou seja, chegar a algum canto em que possa fixar morada por determinado tempo. Todavia, a turma também está separada por que cada um dos sujeitos ficcionais almeja sonhos e conquistas particulares, ocupando uma posição peculiar também na ilustrações de Martins.

Para Fernando de Moraes Gebra e Eduarda da Matta (2010, p.46) “Graciliano Ramos explora os sonhos dos sertanejos de maneira sutil, tornando coisas banais em bens do mais alto valor”. Cada um dos personagens de *Vidas Secas* sonha ou ambiciona conseguir alguma coisa: uma cama (Sinha Vitória); aprender uma palavra (Menino Mais Velho); tornar-se vaqueiro como o pai (Menino Mais Novo); vencer uma briga ou ter conhecimento para lidar com os poderosos do governo (Fabiano); viver num mundo cheio de preás (Baleia).

Eduardo Luz (2010, p.87) oferece-nos um novo modelo de leitura para o romance de Graciliano Ramos e propõe uma reflexão sobre os treze capítulos, percebendo-os como se fossem “aventuras mentais ‘sonhadas’ por figurantes enfermos”.

Em outras palavras, o sol seria o responsável por provocar enfermidade e alucinações nos personagens, por isso todos eles parecem sonhar com algo utópico e de elevado valor. Segundo Gebra e Matta, “os sonhos são entendidos como fuga do real que tanto oprime as personagens do romance” (GEBRA; MATTA, 2010, p.39). Ligia Chiappini Moraes Leite também destaca a presença do sonho na narrativa, especialmente, porque ele determina no discurso: “sonhos, frustrações, medos e lembranças aparecem de forma um tanto fragmentá-

ria, através do INDIRETO LIVRE” (LEITE, 2002, p.48. Grifo da autora).

Martins ressignifica esses papéis dos personagens, ao optar por criar separadamente duas ilustrações de Fabiano, uma para a cachorra Baleia e outra para mãe e filho ou os dois meninos.

No nosso ponto de vista, as imagens visuais conduzem para sonhos particulares de cada um dos membros da família de Fabiano. A expressão do rosto dos personagens é traço marcante do desenho do artista cearense, pois ora pode ser visto, ora não percebemos a fisionomia dos sujeitos ficcionais desenhados.

Podemos concluir assim que o grupo de pais (Chico Bento e Cordulina, Fabiano e Sinhá Vitória) possui expectativas sobre os filhos talvez porque “a família nordestina é portadora da esperança de humanização num lugar que não existe, mas que ela ainda não sabe inexistente” (PATTO, 2012, p.235), por isso suas crianças sofrem, mas têm a possibilidade de viver experiências grandiosas para a infância.

CAPÍTULO 6

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ideias centrais deste livro partem do próprio objeto artístico, isto é, o texto verbal foi o orientador de todo o debate, desvelando uma abordagem interdisciplinar, do literário à teoria e outras artes.

Bebemos no literário a forma de construir uma ressignificação para as quatro obras estudadas, nesse caso, estamos convictos de que os sintagmas recolhidos do texto verbal ajudaram-nos a refletir sobre uma leitura menos engessada para as obras. Além disso, os pressupostos da Literatura Comparada nos permitiram maior flexibilidade para debater as peculiaridades dos textos verbal e visual, uma vez que as associações criadas conforme esses dois objetos artísticos evidenciaram outras formas de ler. Logo, as ilustrações das edições estudadas desvendaram a ressignificação dos protagonistas auxiliando as compreensões acerca da infância e da família.

A ilustração foi fundamental para o trabalho, a partir do momento em que ela conseguiu ressignificar o texto verbal, principalmente por meio do diálogo, por isso utilizamos os dois sistemas semióticos com o intuito de perceber como se configura a infância nas obras. Com a ilustração foi possível conectarmos a nossa leitura à leitura dos ilustradores, amplificando assim a voz do texto verbal. Reconhecemos estar sujeitos a erros, equívocos ou distorções de leitura, no entanto, a pesquisa levou-nos a crer que as duas linguagens artísticas complementam-se e agregam informações sobre as categorias analíticas da infância e da família presentes nas narrativas. Em *A Bagaceira*, as imagens nos ajudaram a perceber o conflito de família que aparece entre os personagens do pai e do filho, nesse caso, a associação entre texto e imagem também serviu de orientação para o conflito, à proporção que tecemos uma nova reflexão

para esse romance; Em *Menino de Engenho* as ilustrações mostraram a solidão da criança personagem e o modo como o protagonista se envolve com sua família, aspectos também levantados pelo texto verbal e capazes de identificar particularidades do menino personagem. Já em *O Quinze*, percebemos que as imagens corresponderam a uma espécie de quadro bastante delicado que motiva compreensões sensíveis da arribada de Chico Bento e de sua família. O texto verbal conduz a leitura do texto visual e, vice-versa, porque ambos ampliam a percepção do leitor acerca daquela família e de suas crianças. Inclusive, foi-nos possível associar o drama dessa família migrante com outras obras artísticas, como as pinturas de Portinari e de Botero. As imagens ressignificadas de *Vidas Secas* notabilizaram a importância de cada membro da família de Fabiano e Sinhá Vitória, assim como eles aparecem no tecido literário. A conjunção do texto visual com o texto verbal indicou-nos as pedras e os rochedos que caracterizam a relação dos meninos com seus pais, curiosamente, as ilustrações também foram compostas por muitos pedregulhos, desenhando o corpo de todos os personagens. Ademais, os bichos miúdos de Fabiano e Sinhá Vitória padecem com a falta de comunicação que aparece também na composição psicológica desses genitores, mas cada personagem, bem como a sua ilustração revelam as circunstâncias que motivam a secura entre os membros daquela família.

Inicialmente, podemos dizer que as quatro narrativas literárias e suas imagens visuais estudadas apresentam particularidades, desde a voz narrativa, às mais variadas técnicas utilizadas pelos ilustradores. Sendo assim, o diálogo interartístico entre os dois sistemas semióticos permitiu-nos perceber que o “borrego enjeitado” e os “bichos miúdos” manifestam-

-se nas duas linguagens artísticas, que, cotejadas, possuem uma interseção, sobretudo quando observamos o narrador que rememora sua infância, a personagem criança e a problemática que envolve a família nas narrativas.

Cada obra ilustrada evidencia dados da infância e da família, ao mesmo tempo em que amplia o sentido do literário, possibilitando novas leituras e interpretações. Os protagonistas vivem momentos decisivos com suas famílias que perduram toda a história, simbolizados também na imagem visual. A figura do pai ou a ausência da mãe se relacionam com a participação da infância nessas narrativas. Nessa direção, a companhia da ilustração ajudou-nos a compreender pontos pertinentes do verbal como, por exemplo: o tema do abandono que identificou a criança personagem como borrego enjeitado e a participação dos bichos miúdos nas narrativas de maneira relevante, pois nos textos, a dramaticidade exercida pela infância mostrou a fragilidade das famílias, inclusive nas imagens visuais, por isso acreditamos que o estudo crítico acabou ganhando muito ao olhar com mais atenção para esses sujeitos ficcionais.

As duas expressões metafóricas – borrego enjeitado e bichos miúdos – foram utilizadas por nós para buscarmos o papel fundamental da infância nas obras artísticas. Se o próprio texto literário permitiu a verificação dessas relações, as imagens recriadas pelos ilustradores também foram capazes de ampliar a compreensão leitora. O cotejo entre o texto verbal e o texto visual nos ajudou a pensar sobre as vivências entre a criança e família, desde a orfandade, passando pela situação de abandono, até encontrarmos as dificuldades de sobrevivência, os aspectos culturais e a relação afetiva com os pais. Foram esses diferentes fatores que definiram a qualidade existencial

dos personagens. Além disso, as experiências com os pais também foram fundamentais em todas as obras literárias, aqui cotejadas, em virtude disso, pareceram sugestivas nas ilustrações internas.

O percurso deste livro indicou-nos que além de atentarmos com cuidado para a fortuna crítica é necessário contribuirmos com ela, saindo do lugar-comum ou de nossa zona de conforto em reproduzir “verdades” e discursos insistentes sobre as obras estudadas.

Para o desenvolvimento do trabalho foi preciso conhecermos a fundo a produção escrita de cada autor e de cada ilustrador; estudarmos disciplinadamente as várias formas que a ilustração toma, enquanto paratexto, útil ou dispensável ao romance; no entanto, foi o próprio texto literário que nos guiou pelo caminho da pesquisa, por meio dos sintagmas encontrados e de suas caracterizações. Cada tecido literário revelou como a infância e a família se tornam categorias analíticas de vasta significação e como existe uma linha tênue para entendermos a personagem criança ou quando aparece nessa quadra da vida.

Esperamos que este livro tenha contribuído didática e cientificamente para o estudo dos tecidos literários para além dos muros da academia, afirmando a importância da infância nos textos escritos e desvendando o modo como as ilustrações também podem reescrever uma ficção.

REFERÊNCIAS

ACIOLI, Socorro. *Rachel de Queiroz*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 43. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008. 293 p., il.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. 2. ed. Revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ALVES, Andreza. *Fernando Botero*. [S. l.], 2010. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/andrezax3/monografia-fernando-botero>>. Acesso em: 23 ago. 2015.

ALVES, Henrique Losinskas. *Ficção de 30: 1ª série: José Américo de Almeida, Peregrino Júnior, Rachel de Queiroz, Jorge Amado e Marques Rebelo*. São Paulo: SUBFLE, 1978.

APPEL, Carlos Jorge. O processo cultural na década de 30. In: APPEL, Carlos Jorge *et. al.* *O romance de 30*. Porto Alegre: SMEC, Divisão de Cultura, Movimento, 1983. p.11-19.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 2006.

ARMBRUSTER, Claudius. O quinze e Vidas secas. In: BEZERRA, José Augusto; SCHWAMBORN, Ingrid; SOARES, Maria

Elias (Org.). *Um novo olhar sobre O quinze de Rachel de Queiroz*. Fortaleza: Edições UFC, 2014. p.377-391.

ATAÍDE, Vicente de. Vidas secas: articulação narrativa. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.196-203. (Fortuna Crítica, v.2).

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 7. ed. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio

C. Santoro. Campinas: Papirus, 2002.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

AVELLAR, José Carlos. A cabeça sem travesseiro. In: PRATES, Marinyze de Oliveira; RAMOS, Elizabeth (Org.). *Desleitura cinematográfica: literatura, cinema e cultura*. Salvador: EDUFBA, 2013. p.21-42.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKTHIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BARRETO, Cíntia Cecília. *A representação da infância em Lya Luft*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.cintiabarreto.com.br/docs/dissertacao-representacao-da-infancia-em-lya-luft.pdf>>. Acesso em: 14 dez. 2013.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. A escritura do visível. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.9-60.

BARTHES, Roland. O ausente. In: _____. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.35-42.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assirio & Alvim, 2004.

BICHARA, Ivan. O Quinze: sessenta anos. In: QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 49. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. p.xxiii-xxvii.

BIONDO, Guiomar Josefina; COSTA, Maria Luiza Calim de Carvalho; BRITO, Sônia. Ilustração: integração de linguagens. In: BASSO, Ilda; ROCHA, José Carlos Rodrigues; ESQUEDA, Marileide Dias (Org.). *Simpósio Internacional de Educação*. Bauru: USC, 2008. Disponível em: <http://www.usc.br/biblioteca/pdf/sie_2008_comu_arti_ilustracao_integracao_de_linguagens.pdf>. Acesso em: 4 jun. 2015.

BOSI, Alfredo. Céu e inferno. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. p.275.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOTOSO, Altamir. Opressores e oprimidos: uma leitura do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. *Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília*, Brasília, DF, v. 6, n. ½, dez. 2013. Disponível em: <<http://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/view/3807/3386>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

BRASIL. *Vade mecum*: Código Penal. Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. São Paulo: Saraiva, 2008.

BRITO, Antônio César Nascimento de. *Menino de Engenho e a dialética de uma literatura que se autoquestiona*. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/1121?mode=full>>. Acesso em: 15 abr. 2014.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Instituto de Estudos de Linguagem, 2006.

BUENO, Luís. Rachel de Queiroz nos anos 30: trajetória no impasse. In: COUTINHO, Fernanda (Org.). *Rachel de Queiroz: uma escrita no tempo: ensaios*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2010. p.39-53.

BUENO, Luís. “Divisão e unidade no romance de 30”. In: WERKEMA, Andréa Sirihal *et al.* (Org.) *Literatura brasileira: 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.16-37.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Educs, 2004.

CACCESE, Neusa Pinsard. Vidas secas: romance e fita. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.158-164. (Fortuna Crítica, v.2).

CAETANO, Selma. *Graciliano Ramos: biografia ilustrada*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

CAMARGO, Luís Hellmeister de. *Poesia infantil e ilustração: estudo sobre Ou isto ou aquilo de Cecília Meirelles*. 1998. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade de Campinas, Campinas, 1998.

CANDIDO, Antonio. Cinquenta anos de Vidas Secas. In: _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012. p.141-149.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos: 75 anos do livro Angústia*. [S. l.], 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>>. Acesso em: 19 jun. 2015.

CASTELLO, José Aderaldo. *Aspectos do romance brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, 1961a.

CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rêgo: modernismo e regionalismo*. São Paulo: EDART – Livraria Editora, 1961b.

CASTRO, Ângela Maria Bezerra de. *Re-leitura de A bagaceira: uma aprendizagem de desaprender*. Rio de Janeiro: José Olympio; João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 1987.

CARVALHAL, Tânia Franco. Teorias em literatura comparada. In: _____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003. p.13-34.

CHIAPPINI, Ligia. Rachel de Queiroz: invenção do Nordeste e muito mais. In: CHIAPPINI, Ligia; BRESCIANI, Maria Stella (Org.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002. p.158-176.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-Jose. *Um outro mundo: infância*. Tradução de Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

COHN, Clarice. *Antropologia da criança*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

CORAZZA, Sandra Mara. *História da infância sem fim*. 2. ed. Ijuí: Ed. Unijui, 2004.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. v. 5.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 73-122. (Fortuna Crítica, v.2).

COUTINHO, Fernanda. Infância e desejo nas Vidas secas. In: *Blog O vertebral: artigos, crônicas e utopias*, [S. l.], 2008a. Disponível em: <<http://overtebral.blogspot.com.br/2008/11/infancia-e-desejo-nas-vidas-secas.html>> Acesso em: 30 mar. 2015.

COUTINHO, Fernanda. Família e sentimento: paisagens da infância em *Vidas secas*. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas: 70 anos*. Fotografias de Evandro Teixeira. Rio de Janeiro: Record, 2008b. p.190-197.

COUTINHO, Fernanda. Lembranças pregadas a martelo: breves considerações sobre o medo em *Infância* de Graciliano Ramos. In: _____. *Representações da infância na literatura*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012a. p.59-76.

COUTINHO, Fernanda. “Vidas secas”. In: _____. *Imagens da infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2012b. p.129-140.

COUTINHO, Fernanda. Seca e desolação: a infância em O Quinze. In: BEZERRA, José Augusto; SCHWAMBORN, Ingrid; SOARES, Maria Elias (Org.). *Um novo olhar sobre O quinze de Rachel de Queiroz*. Fortaleza: Edições UFC, 2014. p. 55-65.

CRANE, Walter. *Of the decorative illustration of books old and new*. Projeto Gutenberg, 2012. 1 e-book. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/40250/40250-h/40250h.htm>>. Acesso em: 18 ago. 2015.

CRISTOVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modos de narrar*. 4. ed. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

DACANAL, José Hildebrando. O romance de 30 e os primórdios do capitalismo industrial. In: APPEL, Carlos Jorge *et al.* *O romance de 30*. Porto Alegre: SMEC, 1983. p.73-78.

D'AMBRÓSIO, Oscar. *O desenho de Aldemir Martins*. São Paulo: Cepar Cultural, 2011.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

DICIONÁRIO de nomes próprios: significado dos nomes. [S. l.], 2008. Disponível em: <<http://www.dicionariodenomespropios.com.br/josias/>>. Acesso em: 14 jul. 2015.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DOODY, Margareth. Dar um rosto ao personagem. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. v. 1.

DUBY, Georges. *A sociedade cavaleiresca*. Tradução de Antônio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DUBY, Georges (Org.). *História da vida privada 2: da Europa Feudal à Renascença*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

FELINTO, Marilene. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 97. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005. p.134.

FERRARO-NITA, Mara Rosângela. *Jogos de espelhos: a ilustração e a prosa de ficção de Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego*. 2010. 271 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000775439>>. Acesso em: 2 ago. 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliografia brasileira: a imagem gravada*. São Paulo: Melhoramentos: Ed. Da Universidade de São Paulo, Secretaria da Cultura e Tecnologia, 1977.

FIGUEIREDO JR., Nestor Pinto de. *Pela mão de Gilberto Freyre ao menino de engenho: cartas: apresentação e estudo*. João Pessoa: Ideia, 2000.

FRAGA, Rosidelma Pereira. Tradição e inovação no romance de 30: uma perspectiva dialógica em *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida. *Revista Avepalavra*, [S. l.], ed. 12, 2011. Disponível em: <<http://www2.unemat.br/avepalavra/EDICOES/12/artigos/fraga.pdf>>. Acesso em 18 mar. 2014.

FONTANA, Carla Fernanda. *O trabalho de Poty Lazzarotto como ilustrador*. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. Obra digitalizada, 2004. p.1-30. Disponível em: <<http://anarcopunk.org/biblioteca/wp-content/uploads/2009/01/foucault-michel-isto-nao-e-um-cachimbo.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2013.

GARCIA, Érica de Lima Melo. *A experiência da infância em Graciliano Ramos*. 2010. 184 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8CZPKK/aexperiencia-dainf_ncaiemgracilianoramos.pdf?sequence=1>. Acesso em: 30 mar. 2015.

GEBRA, Fernando de Moraes; MATTA, Eduarda da. A escrita dos sonhos e a ilusão de ser outro: o duplo espacial em Vidas secas, de Graciliano Ramos. *Revista Literatura em Debate*, Frederico Westphalen, v.4, n.7, p.30-48, ago./dez. 2010. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/558>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GUTIERREZ, Sônia. *Poty Lazzarotto & Dalton Trevisan: entretextos*. Curitiba: Fundação Poty Lazzarotto, 2010.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil (sua história)*. Tradução de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1985.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O estrangeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa, Ed. 70, 2007.

LAJOLO, Marisa. Infância de Papel e Tinta. In: FREITAS, Marcos Cezar de (Org.) *História da infância no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2006. p.229-250.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana Sálvia. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LEAL, Bernardina Maria de Sousa. *Chegar à infância*. Niterói: EdUFF, 2011.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. v. 2. Emancipação do discurso. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. p.667-702

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Revista História e Religião*, Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 153-159. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1989/1128>>. Acesso em: 31 maio 2014.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Tradução de Jovita M. G. Noronha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A família. In: SHAPIRO, Harry L. (Org.). *Homem, cultura e sociedade*. São Paulo: Fundo de Cultura, 1966.

LIMA, Elaine Aparecida. *A Bagaceira: marco móvel e literário*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp027466.pdf>>. Acesso em: 24 jul. 2014.

LIMA, Lilian Victorino Félix de. Os dois meninos: a infância em Vidas secas. *Baleia na Rede: Revista online do Grupo de Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura*, v.1, n. 2, 2005. Disponível em: <<http://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleia-narede/article/view/1340>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na produção literária*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1985.

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LINHARES, Temístocles. *Introdução ao mundo do romance*. 2. ed. São Paulo: INL, 1976.

LINS, Álvaro. Valores e Misérias das Vidas Secas. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 48. ed. São Paulo: Record, 1981. p.128-155.

LUCAS, Fábio. Especificações de Vidas secas. In: _____. *Lições de literatura nordestina*. Salvador: FCJA, 2005. p.15-37.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios).

LUZ, Eduardo. Como ler Vidas Secas. In: *Como fumaça erguidos: ensaios*. Fortaleza: Premium, 2010. p.87-106.

MACHADO, Aníbal *et al.* *Brandão, entre o mar e o amor: romance*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MAGALHÃES, Belmira. *Vidas Secas: os desejos de Sinha Vitória*. Curitiba: HD Livros Edditora, 2001.

MALARD, Leticia. *Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1976.

MALARD, Letícia. Como e por que aconteceu Vidas secas. In: WERKEMA, Andréa Sirihal. *et al.* (Org.). *Literatura brasileira: 1930*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p.38-52.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Graciliano Ramos, a infância e o inferno. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC ÉTICA, ESTÉTICA, 12. 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0110-1.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2015

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MELO, Marilene Carlos do Vale. *Da história editorial e das variantes do texto de Menino de engenho*. 2008. 574 f. Tese. (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Walter Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1969.

MEURER, Clio. Miró, Magritte: sobre a ilustração literária como tradução intersemiótica. *Semiosis e Transdisciplinaridade em Revista*, São Paulo, set. 2010. Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/miro-magritte/>>. Acesso em: 9 jun. 2015.

MITCHELL, W. J. Thomas. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

MONTENEGRO, Pedro Paulo. O romance de 30 no nordeste. In: PORTELLA, Eduardo. *O romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983. p.13-18.

MONTELLO, Josué. Revisão do romance nordestino de 30. In: PORTELLA, Eduardo. *O romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983. p. 27-30.

MORAES, Andréia Barros de. *Habilidade materna de ovelhas corriedale e sua relação com a sobrevivência e desenvolvimento de cordeiros*. 2011. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Agronomia, Programa de Pós-Graduação em Letras em Zootecnia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

MORAES, Dênis. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

MOREIRA, Marcos. *A vida dos grandes brasileiros: Candido Portinari*. São Paulo: Editora Três, 1974.

MOURÃO, Rui. *Vidas Secas*. In: _____. *Estruturas, ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Tendência, 1969. p. 117-32.

NEIVA JR., Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Ática, 1994.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NUNES, Fabricio Vaz. *Texto e imagem: a ilustração literária de Poty Lazzarotto*. 2015. 2 v. Tese (Doutorado) –Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015. Disponível em: <http://www.academia.edu/15196974/Texto_e_imagem_a_ilustracao_literaria_de_Poty_Lazzarotto_-_vol_1>. Acesso em: 20 ago. 2015.

OLIVEIRA, Rui de. A arte de contar histórias por imagens. *Presença Pedagógica*, Belo Horizonte, v.4, n 19, p. 63-74, jan. fev. 1998.

ORIGEM dos nomes. 1998. Disponível em: <<http://iremar.com.br/nomes/?q=Cordulina>>. Acesso em: 14 jul. 2015.

Os desenhos de Aldemir Martins para *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. *Letras In.verso e Re.verso*, [S. l.], 2013. Disponível em: <<http://letrasinversoreverso.blogspot.com.br/2013/03/os-desenhos-de-aldemir-martins-para.html>>. Acesso em 15 mar. 2015.

PATTO, Maria Helena Souza. O mundo coberto de penas Família e utopia em *Vidas Secas*. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 26, n.76, 2012. Dossiê Tradução Literária / Graciliano Ramos 120 anos. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47553/51282>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

PAULETTI, Hicléa Luzia Costa Ton; BOTOSO, Altamir. O papel da ilustração na construção de sentidos dos romances *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes e *Capitães da Areia*, de Jorge Amado. *Revista Iluminart*, São Paulo, v. 1, n. 6, agosto de 2011. Dis-

ponível em: <<http://ti.srt.ifsp.edu.br/revistailuminart/index.php/iluminart/article/view/111>>. Acesso em: 4 jun. 2015.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens*: seleta de textos publicados em periódicos e em livros. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia: Fundação Biblioteca Nacional, 2005.

PEREIRA, Lúcia Miguel. José Américo de Almeida: romance em mutação. In: _____. *A leitora e seus personagens*: seleta de textos publicados em periódicos e em livros. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia: Fundação Biblioteca Nacional, 2005.

PEREIRA, Nilce Maria. Literatura, ilustração e o livro ilustrado. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 379-393.

PEREIRA, Nilce Maria. *Traduzindo com imagens*: a imagem como reescritura, a ilustração como tradução. 2008. 165 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIVA, Luís. *A escrita de A bagaceira de José Américo de Almeida*. João Pessoa: UFBP, [20--].

PLANTAS tóxicas que causam morte súbita em bovinos de corte. [S. l.], 2007. Disponível em: <<http://www.beefpoint.com.br/radares-tecnicos/sanidade/plantas-toxicas-que-causam-morte-subita-em-bovinos-de-corte-37796/>>. Acesso em: 2 out. 2015.

PLATÃO (427? - 347? a.C.). *A República (ou Da Justiça)*. Tradução, textos complementares e notas Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2012.

PORTINARI, Candido. *Obra criança morta*. In: PROJETO *Portinari*. São Paulo, 2015a. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2735/detalhes>>. Acesso em: 16 jul. 2015.

PORTINARI, Candido. *Obra menino em canavial*. In: PROJETO *Portinari*. São Paulo, 2015b. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/821/detalhes>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PRATA, Ranulpho. *Dentro da vida*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1922.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Introdução de A bagaceira. In: ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira*. 43.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 23-91.

PROJETO Portinari. São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/821/detalhes>. Acesso em: 18 maio 2014.

QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 49. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. 97 p.

QUEIROZ, Rachel. *As Três Marias*. 25. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Tradução de Annie Dymetman. Rio de Janeiro: Record, 1990.

RAMOS, Fábio Pestana. A história trágico-marítima das crianças nas embarcações portuguesas do século XVI. In: PRIORE, Mary del. *História das Crianças no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2000. p.19-54.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*: obra póstuma. 7. ed. São Paulo: Record, 1979.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 13. ed. Rio, São Paulo: Record, 1980.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 48. ed. São Paulo: Record, 1981. 155 p.

RAMOS, Graciliano. A Heloísa de Medeiros Ramos. In: _____. *Cartas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986. p.200-202.

RAMOS, Graciliano. O estranho Portinari. In: _____. *Garranchos*. Thiago Mio Salla (Org.) Rio de Janeiro: Record, 2012. p.226-227.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. In: _____. *Conversas / Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Record, 2014. p.66-72.

RAMOS, Graciliano. Como fazer um romance. In: _____. *Conversas / Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Record, 2014. p.101-109.

REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. 61. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. Gravuras de Portinari. 3. ed. Rio de Janeiro: Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1959. Não paginado. il.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. *O drama ético na obra de Graciliano Ramos*: leituras a partir de Derrida. 2012. 262 f. Tese (Dou-

torado). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8TUL47/o_drama_tico_na_obra_de_graciliano_ramos.pdf?sequence=1>. Acesso em: 30 mar. 2015.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*. São Paulo: Cosac & Naify: Fapesp, 2006.

SALGADO, Plínio. *O estrangeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1926.

SANDRINI, Elisabete Gerlânia Caron. A saga severina das *Vidas Secas* de Graciliano Ramos: busca identitária em situação diaspórica. *Revista Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 50, p. 51-66, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://seer3.fapa.com.br/index.php/arquivos/article/view/104>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Rio de Janeiro: Vozes., 1973.

SANTANA, Maria Helena. A escrita biográfica ou a vida como uma história. In: REIS, Carlos (Coord.). *Figuras da ficção*. Coimbra: Faculdade de Letras, Centro de Literatura Portuguesa, 2006. p.139-153.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANTIAGO, Silviano. A bagaceira: fábula moralizante. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.103-127.

SANTOS, Maria Eliene Magalhães. *Traços de uma nação: Aldeмир Martins do Ceará ao Brasil (1951-1982)*. 2015. Disserta-

ção (Mestrado Acadêmico em História e Culturas) - Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

SAYEG-SIQUEIRA, João Hilton. Ramos de Oliveira na aridez de vidas secas. *Cultura Crítica: Revista Cultural da APROPUC*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 52-56, 2 sem. 2008. Disponível em: <http://apropuc.bksites.net/revistas/revista-cultura-critica>. Acesso em: 13 maio 2014.

SCHÉRER, René. *Infantis: Charles Fourier e a infância para além das crianças*. Tradução de Guilherme João de Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Uma revelação O quinze. In: QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. 49. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. p. xxviii-xxxii.

SCOVILLE, André Luiz Martins Lopez de. *Literatura da seca: ficção e história*. 2011. 240 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/26633/Andre%20Scoville%20-%20Tese%20Literatura%20das%20secas%20-%20versao%20final.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 24 jul. 2014.

SILVA, Leila Maria da. Anjos perdidos na poeira do sertão: as crianças retirantes e seus destinos em *O Quinze* de Rachel de Queiroz. *Revista Escrita no Plural: revista eletrônica do Curso de História da FACOS, Osório, v.1, n.1, out., 2011*. Disponível em: <<http://www.facos.edu.br/old/galeria/118102011051210.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2012.

SILVA, Liciane Rodrigues; TOMÁS, Maria Edinete. Representações da infância na obra *O Quinze*, de Rachel de Queiroz. *Revista Homem, Espaço e Tempo*, Sobral, ano 7, n. 2, dez., 2013. Disponível em: <http://www.uvanet.br/rhet/artigos_dezem>

bro_ 2013/07_representacoes_infancia.pdf>. [Acesso em: 13 maio 2015.](#)

SILVA, Simone. Brejeiros e sertanejos: os daqui e os de lá: uma análise do conceito de família a partir de *A Bagaceira*. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v.38, n.2, 2007. Disponível em: <http://www.rcs.ufc.br/edicoes/v38n2/rcs_v38n2a3.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2014.

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

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de história da cultura brasileira*. 14. ed. São Paulo: DIFEL, 1986.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Patrícia de Alcântara. *Marias de Rachel de Queiroz: percursos femininos em O quinze, As três Marias e Dôra, Doralina*. 2008. (Dissertação) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008. Disponível em: <https://pos.lettras.ufg.br/up/26/o/patriciaalcantara_completo.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2015.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *História da literatura: trajetória, fundamentos, problemas*. São Paulo: Realizações Editora, 2014.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: naturalismo*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1984.

TELES, Gilberto de Mendonça. A Crítica e o Romance de 30 no Nordeste. In: PORTELLA, Eduardo. *O romance de 30 no Nordeste*. Edições Universidade Federal do Ceará, 1983. p.183-185.

TRIGO, Luciano. *Engenho e memória: o nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

VICENTI, Albertina. Regionalismo literário e sentidos do sertão. *Revista Sociedade e Cultura*, v. 10, n. 2, p. 187-196, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/issue/view/498/showToc>>. Acesso em: 31 maio 2014.

VOLACO, Gustavo Capobianco. *Viver ou secar? A tensão em Vidas Secas*. 2010. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/23548/dissertac...pdf?sequence=1>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

XAVIER, Nubea Rodrigues. *Memórias de infância e de escola: uma perspectiva literária*. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Grande Dourados, Dourados, 2010. Disponível em: <<http://www.ufgd.edu.br/faed/mestrado-educacao/dissertacoes/nubearodriguesxavier>>. Acesso em: 14 mar. 2013.

WALTY, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e Imagem*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DE BORREGOS ENJEITADOS A BICHOS MIÚDOS: ILUSTRAÇÕES DA INFÂNCIA NO ROMANCE BRASILEIRO DE 30

Neste trabalho busca-se marcar a presença das noções de infância e de família em quatro narrativas do chamado Romance de 30 nordestino, a saber: *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida; *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz; *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos. O trabalho projeta-se através de uma leitura de imagens da criança, enfocando a relação da personagem (ou do narrador quando se reporta à infância) com a família. Essa pretende ser uma outra forma de inflexão acrescentando uma nova leitura quanto à interpretação das referidas obras, vislumbradas, o mais das vezes, pelos ângulos da literatura telúrica e da de cunho social, inclusive no que tange ao aparato paratextual também representado pelas ilustrações das capas dos romances, que abrangem diferentes períodos e publicações editoriais.

Margarida Pontes Timbó

Home Editora

CNPJ: 39.242.488/0002-80

www.homeeditora.com

contato@homeeditora.com

Av. Augusto Montenegro, 4120 - Parque Verde, Belém - PA, 66635-110

