

# A ilustração como possibilidade de ressignificar a personagem criança

*Illustration as a possibility of reframing child as literary character*

Margarida Pontes Timbó  
UFC

**Resumo:** Este trabalho busca mostrar, através da ilustração gráfica, como a criança – personagem que aparece nas primeiras narrativas do Romance de 30 – é ressignificada pelos diálogos possíveis entre a literatura e outras artes. O *corpus* de pesquisa baseia-se nas ilustrações dos romances *Menino de Engenho* de José Lins do Rego; *Cacau* de Jorge Amado e *Vidas Secas* de Graciliano Ramos. Procuramos discutir como as imagens visuais ressignificam a palavra escrita, tendo como parâmetro a criança inserida nas narrativas do Romance de 30 do Nordeste brasileiro. A metodologia, de caráter teórico-bibliográfico, ocorreu com base na visualização e na análise crítica de quatro ilustrações, associadas ao texto dos referidos romances.

**Palavras-chave:** Personagem criança. Imagem visual. Romance.

**Abstract:** *This article aims to show through graphic illustration how child – character that appears in the first narratives of the 1930s novels – is reframed by the possible dialogues between literature and other arts. The researched material is based on the illustrations of the novels Menino de Engenho by José Lins do Rego; Cacau by Jorge Amado and Vidas Secas by Graciliano Ramos. We seek to discuss how the visual images reframe the written word, using as parameter the child inserted in the narratives of the 1930s novels from Brazilian Northeast. The methodology, theoretical and bibliographic, proceeded grounded on visualization and critical analysis of four illustrations, associated to the text of the referred novels.*

**Keywords:** *Character child. Visual image. Novel.*

## Introdução

Neste trabalho discutiremos as imagens visuais que evocam a personagem criança e sua relação com a família, a partir de outra linguagem artística, isto é, a imagem visual. A viabilidade do estudo se dá devido a aproximação entre os campos de estudo da semiótica e da literatura.

Afinal, a semiótica “serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem” (PIGNATARI, 1987, p.17), construindo assim um diálogo possível com a arte literária.

Para tal intento, utilizamos como objeto de análise quatro ilustrações, que correspondem a outra forma de linguagem ligada aos romances *Menino de Engenho* de José Lins do Rego; *Cacau* de Jorge Amado e *Vidas Secas* de Graciliano Ramos<sup>1</sup>.

A leitura da ilustração atualiza a relevância e a contribuição destas obras para a literatura brasileira. Sendo assim, a apreciação da personagem criança cumpre um novo objetivo para a arte, haja vista que sua imagem pode ser ressignificada por outras linguagens artísticas.

## **O florescimento da ilustração a partir do Romance de 30 do Nordeste brasileiro**

A historiografia literária brasileira denominou de Romance de 30 as narrativas deste decênio que focalizaram atitudes sociais e políticas associadas ao projeto estético das obras literárias. Para Josué Montello, “[...] o Romance de 1930 seria simultaneamente um romance de testemunho e um romance de denúncia” (MONTELLO, 1983, p.28), feito através da palavra e de suas imagens. Logo, a produção escrita da referida década apreendeu um conjunto de obras literárias que procurava comunicar ao leitor os problemas sociais de determinado grupo que estava “esquecido” pelas artes brasileiras, abarcando o espaço e as dificuldades da região Nordeste.

Luís Bueno lembra-nos que a designação “‘romance de 30’ é bastante vaga” (BUENO, 2012, p.16). A nosso ver ela tornou-se quase um procedimento metodológico, baseado no tempo histórico e cultural em si, a fim de classificar os romances surgidos naquela época. Contudo, o que houve foi a predominância e o sucesso de autores nordestinos cujas obras apresentavam o projeto estético associado ao projeto ideológico.

Sendo assim, a personagem criança apareceu com destaque nas primeiras narrativas de 1930, cuja representação literária da infância e da família serviu de mote para o desenvolvimento de muitas histórias.

---

<sup>1</sup>Estas narrativas compõem o nosso estudo de doutorado em andamento. Na proposição de tese, analisamos as categorias de infância e família, a partir das ilustrações e imagens cinematográficas relativas aos referidos romances, incluindo ainda *A Bagaceira* de José Américo de Almeida e *O Quinze* de Rachel de Queiroz. As ilustrações apresentadas neste artigo foram reproduzidas através de fotografias das obras literárias e constam nas referências bibliográficas.

Então, as ilustrações da criança ou de episódios-chaves que aludem à infância permitem considerarmos o convívio entre imagem visual e palavra escrita. Este 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).

Clio Meurer (2010) informa-nos 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 salienta que pintores como René Magritte e Joan Miró mostravam pontos de vista diferentes sobre o uso da ilustração. O primeiro considerava a imagem visual pertinente, mas pouco relevante; o segundo atribuía-lhe bastante complexidade.

O escritor francês Gustave Flaubert, por exemplo, era contra à ideia de ilustrações acompanhando suas obras “porque achava que imagens pictóricas reduziam o universal ao singular” (MANGUEL, 2001, p.20). Para Flaubert, a “descrição literária mais bela é devorada pelo mais reles desenho”, portanto, ao ser definido pelo traçado do lápis, o personagem “perde seu caráter geral” (MANGUEL, 2001, p.20). Entretanto, acreditamos que a imagem visual correlacionada à palavra escrita é capaz de redefinir a importância da personagem ou de algum episódio para a narrativa, afinal o desenho ilustrado por outro artista cria novas possibilidades de compreensão para a obra de arte. Biondo, Costa e Brito entendem a ilustração como “uma forma de apresentação do pensamento humano”, que sofreu uma evolução rápida porque é capaz de atribuir novos sentidos, a fim “de esclarecer, de completar as informações, de exemplificar ou demonstrar as ideias contidas no texto” (BIONDO; COSTA; BRITO, 2008, p.4).

Dessa maneira, quase sempre, o texto literário pode manter correspondência com a imagem gráfica e vice-versa, porquanto ambos revelam as lacunas deixadas intencionalmente pela abertura semântica. Em *Para ler o livro ilustrado*, Sophie Van der Linden (2011) assevera que “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” (LINDEN, 2011, p.45).

No Brasil, o surgimento das ilustrações acompanhando os livros foi de certo modo um processo tardio. A partir de 1808 surgiu o processo gráfico de impressão de imagens,

especialmente com a instalação do decreto de Criação e Impressão Régia estabelecido pelo príncipe regente D. João VI (TEIXEIRA LEITE *apud* PEREIRA, 2009, p. 380).

Yone Soares de Lima (1985) esclarece-nos que o experimento capaz de relacionar a ilustração e a palavra escrita tornou-se recorrente nos textos literários brasileiros, sobretudo a partir da década de 20, com as obras de Monteiro Lobato. Por conseguinte, notamos uma considerável projeção entre ilustração e escrita durante a década de 30, tendo início com a inovação das capas dos romances, feitas por artistas como Tomás Santa Rosa, Candido Portinari, Poty Lazzarotto, Carybé, Aldemir Martins, dentre outros pintores e artistas plásticos que mantiveram contato próximo com os ficcionistas de 30 e estiveram incumbidos da ilustração dos romances. Cabe lembrarmos que a relação entre o escritor e o ilustrador é relevante 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.

Ademais, “a ilustração na capa de um livro tem sua própria dialética no sentido de identificar, promover ou embelezar o produto editorial” (LIMA, 1985, p.141). Sendo assim, através de sua capa, o livro é caracterizado como produção industrial e comercial porque quanto mais chamativo forem os desenhos, mais eles procuram dar uma ideia do conteúdo da obra, chamando a atenção do leitor, a fim de que este compre o produto livro. As capas dos livros podem ainda apontar “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).

Em depoimento para o Simpósio Graciliano Ramos – 75 anos do livro *Angústia*, (conferência disponível no site youtube), 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”<sup>2</sup>. Logo, Candido percebe que as capas dos romances, próprias da estética cubista ou surrealista, permitiram que “o Modernismo de 20 fosse difundido em 30”.

Se as capas das obras literárias trouxeram sofisticação e modernidade para o objeto livro do Romance de 30, podemos dizer que semelhante efeito se deu com as ilustrações internas nas

---

<sup>2</sup>Informação obtida no site: <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows> Acesso em 19/06/2015.

narrativas. A presença da figura correlacionada ao texto escrito também trouxe propriedades interessantes à obra literária.

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 a 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 a 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 significados. A comunicação entre a palavra escrita e a imagem visual pode ser ocasional ou mesmo “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 intérprete da obra de arte consegue criar as devidas conjecturas sobre o entrosamento entre a imagem visual e a palavra escrita. Além disso, compreende também as diferenças entre estas duas realizações estéticas, cujas linguagens divergem entre si, mas que possibilitam maiores efeitos na recepção, interpretação e compreensão da obra.

### **A ilustração como possibilidade de ressignificar a personagem criança**

Ao tomar como parâmetro a personagem criança, o movimento interartístico entre imagem visual e palavra escrita dependerá de como o leitor compreende o todo da obra e a figura de ficção. Neste sentido, as imagens visuais presentes nos textos literários também precisam ser problematizadas, pois elas ajudam a revelar uma faceta da história ou da personagem.

A percepção de uma determinada personagem, através da ilustração, subordina-se ao modo como o receptor contempla a imagem, seja ela a ilustração, a pintura ou a imagem cinematográfica. A leitura da imagem “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 visualidade da personagem, a partir de sua ilustração, constitui um fator determinante para estabelecer sua compreensão para além do tecido literário.

Ao pensarmos na criança, especialmente o garoto Carlinhos, protagonista de *Menino de Engenho*, bem como nas personagens Menino Mais Novo e Menino Mais Velho, de *Vidas Secas*, atentamos para o modo como estes seres ficcionais (representantes de determinadas infâncias e crianças) adquiriram profundidade ao longo do tempo, sobretudo, quando suas imagens são ressignificadas por diferentes linguagens artísticas.

Por exemplo, as ilustrações do protagonista Carlinhos – criadas pelo pintor Candido Portinari, em 1959, para a 3ª edição do referido romance de José Lins do Rego<sup>3</sup> – viabilizam reconhecermos a relação intersemiótica promovida pela literatura, a partir de uma iconografia da personagem criança.

A seguir, selecionamos para a análise acerca da ressignificação da personagem criança, uma das ilustrações do garoto Carlinhos, criada por Candido Portinari para *Menino de Engenho*:

Figura 1 – Menino em Canavial



Fonte: ilustração de Portinari para *Menino de Engenho*.

A figura 1 assinala a ressignificação da personagem criança, protagonista da referida obra de José Lins do Rego. Inserida no texto literário, a imagem cumpre o papel de embelezar, entreter

---

<sup>3</sup>As ilustrações da obra foram feitas a pedido do empresário e colecionador Raymundo de Castro Maya; a publicação da edição foi realizada pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. O exemplar que fotografamos para esta pesquisa consiste no nº 56, impresso para Francisco Matarazzo Sobrinho e encontra-se disponível para consulta na Biblioteca de Acervos Especiais da Universidade de Fortaleza – Unifor.

e, quem sabe, responder algumas das lacunas deixadas, propositadamente pelo livro. Pauletti e Botoso destacam que a ilustração procura “[...] 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). Em virtude disso, ao ser elaborada por um renomado pintor, a ilustração conquista valor artístico, pois revigora a figura de ficção, a qual oportuniza visualizarmos, um dos pontos de vista do ilustrador sobre o protagonista do romance. Além disso, a imagem visual tal qual a palavra possui temporalidade, ritmo, disposição, sequência e organização. Desta maneira, transforma-se em imagem narrativa porque a cena ou episódio podem relacionar-se com o personagem ou com o enredo da obra, portanto, “a imagem é capaz de narrar uma história tanto quanto as palavras” (PEREIRA, 2009, p. 387).

Nestas condições, ao tomarmos Candido Portinari como receptor da obra de José Lins do Rego, percebemos como a ilustração do protagonista infantil adquire expressão, rosto e fisionomia para os demais leitores de *Menino de Engenho*. 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 ela é recriada em outra linguagem artística:

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 nestas informações, o repertório de imagens da personagem, que pode ser traçado a partir do desenho das ilustrações, consiste na materialidade do retrato da figura de ficção para o leitor. A ilustração de Portinari para *Menino de Engenho* expressa uma percepção sobre o protagonista do romance, ao mesmo tempo em que infere acerca dos hiatos deixados pelo livro.

Na figura 1, o traçado firme do desenho aponta para a criança numa situação *sui generis*, ou seja, o menino encontra-se sozinho (provavelmente, no espaço do canavial), segurando na mão um tipo de punhal. Vemos que se trata de uma situação imprópria para ser vivenciada pela criança. O garoto descasca a cana caiana, na solidão e amargura dos seus pensamentos mais

íntimos. O cenário visual é bastante simples, o chamado “espaço negativo”, isto é, “a área vazia ao redor da personagem ou de objetos” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.87) 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 do menino, bem como no discurso do próprio personagem do romance.

Apesar de manter-se cercado pela família, sobretudo, pelo afeto da tia Maria, pelo companheirismo do tio Juca e primos, bem como os ensinamentos patriarcais do avô, inúmeras vezes, Carlinhos é apresentado como uma criança desalentada e solitária. O menino permanece fechado em seus traumas e introspecção, por vezes, estes 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). Esta criança representa a melancolia de uma infância repleta de eventos que inviabilizam sentimentos de felicidade para o garoto. Mesmo quando acompanhado pelos amigos, primos e parentes mais próximos, o pequeno ainda carrega, na memória, experiências traumáticas da infância.

Em “Menino em Canavial” notamos a criança inserida no engenho da cana-de-açúcar; a ilustração do cenário “pode comentar os personagens ou nos esclarecer sobre eles” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.140). Logo, a imagem induz o leitor para a dramática história de vida da criança, que transporta com autonomia o risco de manusear um punhal, o qual pode ferir e marcar profundamente sua vida. Além disso, como segura o objeto cortante, a imagem de Carlinhos pode fazer uma alusão ao assassinato trágico 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).

A designação da ilustração de Portinari recobra, sutilmente, o título do romance de José Lins do Rego, privilegia 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.

O espaço da cana-de-açúcar, enquanto lugar de infância, representa a vasta curiosidade da criança pelo engenho, como registrado neste trecho do romance:

[...] 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 mostra a admiração do menino pelos instrumentos que transformam a cana-de-açúcar em seus derivados. Rapidamente, a personagem criança acaba fascinada por toda a estrutura física do engenho. Então, a imagem criada por Portinari, de certa forma, também reporta a afinidade do garoto pelo engenho, revelando o recolhimento da criança, como espécie de “borrego enjeitado”.

O comportamento introspectivo e as ações, que foram vivenciadas pelo protagonista do romance, são ressignificadas nas ilustrações do pintor. Vale lembrar que o destaque para estas características psicológicas é maior do que atributos físicos do garoto. Em suma, ao “dar um rosto ao personagem” do menino, Portinari seleciona o isolamento de Carlinhos e sublinha seu encantamento pelo espaço do engenho. Observamos, embora discreta, a referência acerca da nostalgia daquela criança. A nosso ver, a solidão do menino protagonista foi sensivelmente apreendida pela ilustração.

Outro dado curioso que reconstitui a personagem criança, por meio da ilustração, aparece na 9ª edição do romance *Vidas Secas*, datada de 1963. O artista plástico Aldemir Martins apresenta, nesta edição do romance de Graciliano Ramos, uma imagem visual bastante sintomática, que se encontra inserida no capítulo “O Menino Mais Velho”. Posteriormente, a mesma imagem serviu de capa para outras edições da obra. Isto “[...] evidentemente reflete a importância atribuída ao episódio em pauta” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.70). A imagem visual a seguir, de autoria de Aldemir Martins, revela particularidades interessantes sobre o enredo e as personagens de *Vidas Secas*:

Figura 2: sem título



Fonte: ilustração de Aldemir Martins para *Vidas Secas*.

De início, percebemos na figura 2 que a parte superior da ilustração 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.

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). Deste modo, a leitura de imagens pode ser feita pelos mais variados ângulos interpretativos. Por conseguinte, a figura 2 permite-nos criar duas leituras: a primeira sugere a presença de uma figura feminina (possivelmente, Sinha Vitória) entregue ao chão e desespero daquela vida seca. A mulher é surpreendida por uma criança, provavelmente, O Menino Mais Velho. Nesta perspectiva, a ilustração pode aludir ao episódio do romance em que a personagem criança interpela a mãe acerca do significado da palavra “inferno”:

- Como é?  
Sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueiras.  
A senhora viu?  
Aí Sinha 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).

O fragmento do texto literário auxilia a leitura da imagem, entretanto, possibilita-nos outro olhar acerca desta figura. Mara Rosângela Ferraro-Nita (2010) traz um dado curioso na descrição da mulher na ilustração: “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). Neste sentido, pensamos que este “pacote de gente, desfigurado e maltrapilho” permite-nos traçar uma segunda leitura da imagem: o desenho do corpo maior na figura 2 pode insinuar que se trata do Menino Mais Velho e não exclusivamente a figuração de Sinhá Vitória na cena ilustrada. Logo, acreditamos que a ilustração pode inferir a existência de duas crianças no desenho. Portanto, parece sugerir uma ressignificação do desalento do Menino Mais Velho, quem sabe, no momento em que se refugia do lado de fora da casa. No lugar das “das catingueiras murchas” está o sol ardente, seguido pelo olhar atento do Menino Mais Novo.

Nesta leitura possível da figura 2, O Menino Mais Velho encontra-se de cabeça baixa, porventura, chorando, triste como um “borrego enjeitado”. O garoto menor encontra-se de pé e observa atentamente o desespero do irmão. Por outro lado, esta ilustração pode retomar o processo de emulação que há entre os meninos.

A ilustração recorda o relacionamento das personagens crianças no romance de Graciliano Ramos. Mesmo que não dialoguem no enredo da narrativa – muito menos na imagem criada por Martins – em ambas linguagens artísticas, as crianças não ignoram a existência uma da outra. A imagem sugere a aproximação entre os irmãos, e, ainda, como a infância destes personagens permanece perfurada pelo interdito. Logo, a ilustração parece sugerir que a criança maior atormenta-se diante de alguma coisa, um castigo físico ou a incapacidade de descobrir o que deseja. Seja birra ou 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.

Em *Vidas Secas*, o contato entre as personagens das crianças está implícito nas entrelinhas, assim como na ressignificação da personagem criança elaborada na ilustração de Aldemir 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 Sinhá 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 sinhá Terta. Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia permaneceria 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, porquanto ambos aparecem em correspondência. De tal modo, a sensibilidade da figura 2, produzida por Aldemir Martins, consegue salienta a convivência das personagens crianças de *Vidas Secas*, mas também indica o enfeitamento social e familiar por que passam estes meninos na narrativa.

Não obstante, chama a nossa atenção o modo como o ilustrador concede uma configuração física a estas personagens, muito mais até do que a elaboração do esboço do rosto infantil. Na figura 2, os cabelos jogados para frente escondem o rosto do Menino Mais Velho, porém mostra nitidamente sua tristeza e insatisfação. 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. Desta maneira, deduzimos que Martins também responde a uma necessidade do leitor em compreender melhor os vínculos daquelas crianças.

Através da 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. É uma condição inviável para Fabiano, um pouco para Sinhá Vitória, mas muito acentuada a ausência de fala para (e entre) as crianças. Vale lembrar até o fundamento em que se baseia a esposa de Fabiano para a morte do papagaio: “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). Diante disso, podemos inferir 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 2.

As ilustrações do romance *Cacau*, cujas imagens cubistas – criadas pelo pintor Tomás Santa Rosa Júnior para a 1ª edição da referida obra de Jorge Amado, datada de 1933 – tornam-se fundamentais para a configuração da infância do narrador-personagem, chamado Sergipano. Além disso, as ilustrações da obra também são relevantes para a história do pintor paraibano, haja vista que este foi o primeiro trabalho ilustrado por Santa Rosa, que ajudou a renovar a imagem gráfica do livro no Brasil.

A imagem visual abaixo trata-se de uma ilustração pequena e retangular, situada no topo da página do romance, além disso, abre o segundo capítulo denominado “Infância”, fundamental para o desenrolar da trama narrativa:

Figura 3: sem título



Fonte: ilustração de Santa Rosa para *Cacau*.

A figura 3 apresenta o fundo preto chapado e as linhas orgânicas brancas (lembram até os linóleos de Matisse), que expõem o método de abordagem de Santa Rosa. A cor negra que aparece na ilustração, quem sabe, remete à noite da cidade de Ilhéus, preponderante em *Cacau*, e, que provoca, através do alto contraste em preto e branco, o espírito de revolta ao texto de Jorge Amado.

Na imagem visual é possível identificarmos apenas um corpo humano que tocava um instrumento musical. Para a ilustração, algumas qualidades humanas tornam-se mais difíceis de serem comunicadas visualmente. Em contrapartida, “as poses, os gestos e as expressões faciais dos personagens podem revelar emoções e atitudes, como felicidade, medo e raiva” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.113). No caso da figura 3, observamos apenas o corpo inerte debruçado sobre o piano; a princípio, não sabemos do que se trata, desconhecemos ao certo suas

características psicológicas, suas angústias, a expressão do rosto, dentre outras aparências que possam compor a leitura do desenho que antecede o capítulo. Neste caso, o leitor deve estar se perguntando: qual a relação do desenho com a criança que foi o narrador-personagem Sergipano?

Localizada logo abaixo do título do capítulo, a imagem gráfica indica a maneira como o ilustrador ressignifica, através de materiais e técnicas específicas, um dos episódios-chaves da narrativa de *Cacau*, isto é, a morte do pai do narrador-personagem, que consiste num evento relevante para as decisões futuras do protagonista. Na figura 3, vemos um corpo humano disforme, cujo braço esquerdo e a cabeça encontram-se jogados sobre o piano, provavelmente seria o corpo falecido de um adulto, isto é, o pai de Sergipano, “figura doce e sensível, padrão que queria bem aos seus trabalhadores, que amava a arte e o mórbido. O braço tombado, pesado e inerte. A cabeça esparrama-se sobre as teclas, de efusivo contraste em preto e branco” (FERRARO-NITA, 2010, p.88). Então, o episódio lúgubre ilustrado determina o momento da orfandade paterna de Sergipano.

Percebemos que o desenho do cabelo se assemelha muito com os dedos que tocavam o instrumento musical. Em cima do piano encontra-se um vaso caído, que alude ao clima de desânimo da imagem. “As mechas dos cabelos, como se fossem dedos, parecem dedilhar uma marcha fúnebre” (FERRARO-NITA, 2010, p.88-89). No canto superior esquerdo da figura 3, observamos um casarão e uma fábrica que parecem flutuar na imagem, por isso sugerem a usurpação (da propriedade da família de Sergipano) pelo tio. O fragmento a seguir parece atestar isso:

A fábrica prosperou muito. Nunca consegui compreender por que o salário dos operários diminuiu. Papai, fraco por natureza, não tinha coragem de afastar titio da fábrica, e um dia, quando tocava ao piano um dos seus trechos prediletos, teve uma síncope e morreu (AMADO, 1982, p.17. Grifo nosso).

O excerto versa sobre o abstracionismo da imagem, que serve de veio narrativo para o capítulo, haja vista os fatos subentendidos pela ilustração: o florescimento da fábrica, a ganância do tio e a situação contraditória dos operários explorados, que podem ter levado a morte súbita do pai de Sergipano. Então, de criança abastada, o narrador-personagem passará para órfão enjeitado e adepto na luta pelos mais frágeis.

No exame da imagem visual, o leitor não consegue decifrar a face do desenho humano. Notamos um corpo adulto bem vestido, contudo, sem rosto. Nikolajeva e Scott afirmam que “na maioria das vezes, as imagens expandirão aquilo que o texto descreve, mas podem ir muito mais

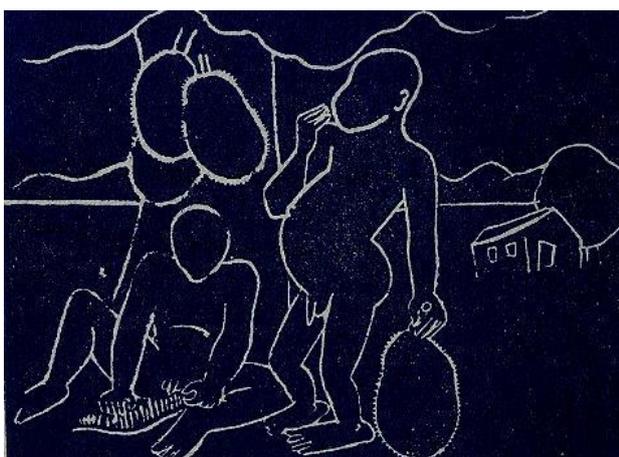
além, de modo que toda ambientação seja transmitida em termos mais visuais que verbais” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.86). Observamos que o cenário da figura 3 é bastante obscuro, por isso exige-nos reflexões de leitura, e, ainda, a busca pela sua compreensão a partir do texto literário:

Papai vivia inteiramente para nós e para o seu velho piano. Na fábrica conversava com os operários, ouvia as queixas, e sanava os seus males quanto possível. [...] Nós, eu e minha irmã, éramos como que bonecos para papai e mamãe (AMADO, 1982, p.16).

Diante do excerto, consideramos que a ilustração também pode evocar a relação interpessoal que mantém empatia entre pai e filho, bem como sugere a preferência do pai de Sergipano pela música. Então, acreditamos que o ilustrador prefere esconder a face humana do desenho jogado sobre o piano, para mostrar o incidente marcante na infância do protagonista, que caracteriza sua orfandade e particulariza sua luta. Logo, este episódio vivido durante a infância é ressignificado na ilustração de Santa Rosa, transmitindo para o leitor o tom mórbido que o falecimento do pai trouxe à vida do menino. No tecido literário, percebemos que a partir deste momento o protagonista se distingue como borrego enjeitado, por isso precisa lutar pelos mais fracos, distanciando-se do que restou de sua família.

Na ilustração do capítulo “Jaca”, Santa Rosa ainda utiliza-se do recurso de ocultar o rosto do personagem, assim como na figura 3. Na ilustração da figura 4, os meninos são apresentados apenas pelo contorno do corpo nu e pela protuberância da barriga esbugalhada, em virtude do ávido desejo e ingestão da fruta que nomeia o capítulo.

Figura 4 – sem título



Fonte: ilustração de Santa Rosa, para *Cacau*.

A imagem gráfica remete a “dois meninos nus e anônimos – haja vista que nos são negados quaisquer traços de seus rostos –, degustam o fruto dos pobres” (FERRARO-NITA, 2010, p.98). Logo, pensamos que esta talvez seja uma estratégia interpretativa ou estética do ilustrador para remeter-se a condição marginal submetida aos meninos, personagens de Jorge Amado. Tal leitura pode ser endossada pelo seguinte fragmento do romance:

[...] *Pobres crianças amarelas, que corriam entre o ouro dos cacauais, vestidas de farrapo, os olhos mortos, quase imbecis.* A maioria deles desde os cinco anos trabalhava na juntagem. Conservavam-se assim enfezados e pequenos até aos dez e doze anos. De repente apareciam homens truncudos e bronzeados. Deixavam de comer terra mas continuavam a comer jaca (AMADO, 1982, p.77. Grifo nosso).

O retrato dessa infância é exibido por meio de um registro de ironia e revolta. Tratam-se de pirralhos famintos, que buscam saciar-se exageradamente com a degustação da fruta. A gula, característica comum da infância, apresenta enfoque dramático, pois os meninos também comem para saciar a fome exagerada de afeto. “Os olhos mortos” não apresentam reflexo de nada, provavelmente, a ilustração de Santa Rosa ignora a face e o olhar dos garotos, identificando até mesmo o perímetro das cabeças com o formato da jaca.

Tanto na ficção amadiana quanto na imagem visual, os pequenos são expostos como “bichos” à margem da sociedade cacauera, não há família que os oriente, não há ternura que os acalente. Em vista disso, os meninos que aparecem na narrativa e na ilustração podem ser considerados, tal qual Sergipano, borregos enjeitados, haja vista também o abandono de ordem física e moral. Portanto, a ausência de identificação do desenho das crianças pode sugerir a proximidade da infância de Sergipano com a destes meninos, que viviam livres pelas fazendas de cacau.

## Considerações Finais

Com base na análise destas quatro figuras, ilustradas para *Menino de Engenho*, *Vidas Secas* e *Cacau*, este trabalho traçou ligeiro diálogo entre a imagem visual e a palavra escrita, tomando como mote a personagem criança.

Assim como as referidas narrativas conversam entre si, as ilustrações também procuram manter uma comunicação, pois depõem a favor da imagem da criança como um “borrego enjeitado”, predominante nas primeiras narrativas do Romance de 30 do Nordeste brasileiro.

## Referências

- AMADO, Jorge. *Cacav*: romance. (Ilustrações de Santa Rosa). 40. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- 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.
- 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 (orgs.). *Anais Simpósio Internacional de Educação*. Bauru, SP: USC, 2008. Disponível em: [http://www.usc.br/biblioteca/pdf/sie\\_2008\\_comu\\_arti\\_ilustracao\\_integracao\\_de\\_linguagens.pdf](http://www.usc.br/biblioteca/pdf/sie_2008_comu_arti_ilustracao_integracao_de_linguagens.pdf). Acesso em 04/06/2015.
- BUENO, Luís. “Divisão e unidade no romance de 30”. In: WERKEMA, Andréa Sirihal... [et al.] (organizadores.) *Literatura brasileira: 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- DOODY, Margareth. “Dar um rosto ao personagem”. IN: MORETTI, Franco (org.). *A Cultura do Romance*. Vol. 1. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- FERRARO-NITA, Mara Rosângela. *Jogos de espelhos: a ilustração e a prosa de ficção de Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego*. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2010.
- 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.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MEURER, Clio. “Miró, Magritte: sobre a ilustração literária como tradução intersemiótica”. In: *Semiosis e Transdisciplinaridade em Revista*. Disponível em: <http://www.semeiosis.com.br/miro-magritte/>. Acesso em: 09/06/2015.
- MONTELLO, Josué. “Revisão do Romance Nordeste de 30”. In: PORTELLA, Eduardo. *O romance de 30 no Nordeste*. Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- 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”. In: *Revista Iluminart*, volume 1, nº 6, ISSN 1984-8625, agosto de 2011. Disponível em: <http://ti.srt.ifsp.edu.br/revistailuminart/index.php/iluminart/article/view/111>. Acesso em: 04/06/2015.
- PEREIRA, Nilce M. “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.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. (Ilustrações de Aldemir Martins). 48. ed. São Paulo: Record, 1981.
- 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.

“Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos – 75 anos do livro *Angústia*”.  
In: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>. Acesso em:  
19/06/2015.

**Margarida Pontes Timbó**

---

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras/ Literatura Comparada, da Universidade Federal do Ceará (2012). Bolsista CAPES/DS. Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (2011) e estudante de.  
E-mail: [guidinhapontes@yahoo.com.br](mailto:guidinhapontes@yahoo.com.br)

*Recebido em 01 de março de 2015.*

*Aceito em 10 de abril de 2015.*