

LINGUAGEM DISCURSO E CULTURA

Organizadores:

Lucélia de Sousa Almeida

Mariana Aparecida de Oliveira Ribeiro

Luís Henrique Serra

VOL.

5

**Lucélia de Sousa Almeida
Mariana Aparecida de Oliveira Ribeiro
Luís Henrique Serra
(Organizadores)**

Linguagem, discurso e cultura

Vol. 5

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Lucélia de Sousa Almeida; Mariana Aparecida de Oliveira Ribeiro; Luís Henrique Serra [Orgs.]

Linguagem, discurso e cultura. Vol. 5. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. 333p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-0257-0 [Digital]

1. Texto. 2. Discurso. 3. Literatura. 4. Cultura. I. Título.

CDD – 370/410

Capa: Petricor Design

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2022

KAFKA SOMBRIO: REFLEXÕES ACERCA DA RELAÇÃO LITERATURA E VIDEOGAME NUMA PERSPECTIVA COMPARATISTA	199
Antonia Karine do Nascimento Rosendo Dílson César Devides	
VINTE PALAVRAS GIRANDO AO REDOR DO SOL: CONSIDERAÇÕES SOBRE GRACILIANO RAMOS E ALDEMIR MARTINS	221
Fábio José Santos de Oliveira	
AS RELAÇÕES ENTRE TEXTO E IMAGEM EM DUAS CRÔNICAS DE DOMÍCIO DA GAMA	241
Arley Beatriz Lopes Vieira Franco Baptista Sandanello	
O SUICÍDIO LITERÁRIO COMO LABORATÓRIO DE OBSERVAÇÃO SOCIAL: CONSTRUINDO AS BASES TEÓRICAS DE ANÁLISE DA OBRA CROCODILO DE JAVIER CONTRERAS.	259
Wheriston Silva Neris Mayara Aparecida Batista de Souza	
CORDÃO DE OURO, ARSÊNICO E UMA ESCRAVA: UMA LEITURA COMPARATIVISTA DE CONTOS MARANHENSES	289
Gardênia Sousa Silva Queiros Cristiane Navarrete Tolomei	
LEITURA LITERÁRIA E A FORMAÇÃO DO LEITOR	309
Lucélia de Sousa Almeida Francisca Joziane de Matos Silva	
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	323

VINTE PALAVRAS GIRANDO AO REDOR DO SOL:
CONSIDERAÇÕES SOBRE GRACILIANO RAMOS E
ALDEMIR MARTINS

Fábio José Santos de Oliveira¹

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca.”

João Cabral de Melo Neto, “Graciliano Ramos:”, *Serial*

Quando publicou *Vidas secas* (1938), “o mais brasileiro dos [seus] livros, na opinião de Álvaro Lins (2000, p. 151), Graciliano Ramos (1892-1953) já tinha dado a público *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936). A essa altura, portanto, o escritor apresentava um conjunto de obras bem discutido entre a intelectualidade e os artistas brasileiros. Mas *Vidas secas* é um livro com gênese, até certo ponto, distinta da dos demais. Como o próprio Graciliano Ramos reconhece em crônica de 1939, o romance de 1938 surge depois “algumas linhas sôbre [sic] a morte duma cachorra, um bicho que saiu inteligente demais [...]” (RAMOS, 1967, p. 207). Continua o autor na mesma crônica:

Dediquei em seguida várias páginas aos donos do animal. Essas coisas foram vendidas, em retalho, a jornais e revistas. E como José Olímpio [sic] me pedisse um livro para o comêço [sic] do ano passado, arranjei outras narrações, que tanto podem ser contos como capítulos de romance. Assim nasceram Fabiano, a mulher, os dois

¹ Professor adjunto da Universidade Federal de Sergipe (UFS), docente do Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal (PPGLB) e coordenador do Grupo de Pesquisa em Literatura e Visualidade (LiteVis – CNPq/UFS). Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-2932-4968>. Academia.edu: <https://ufs-br.academia.edu/Fabiodeoliveira>.

filhos e a cachorra Baleia, as últimas criaturas que pus em circulação (1967, p. 207).²

Esses dados sobre a composição do livro explicam, inclusive, o caráter algo fragmentário da obra, já que é composta por treze capítulos razoavelmente independentes, ainda que coesos e bem interligados. O drama da cachorra abre espaço para um enredo cujas personagens representam a gente simples dos rincões do Nordeste brasileiro; não raro retirantes, naquela época, de uma terra seca e ignorada pelos poderes públicos. O romance era, em tudo, o exemplo de uma “[...] literatura efetiva, mal vestida e de segunda classe, [que] mora no interior ou vegeta [...] no subúrbio e viaja a bonde [...]” (RAMOS, 1967, p. 104)³. Ou então: “Os escritores atuais foram estudar o subúrbio, a fábrica [sic], o engenho, a prisão da roça, o colégio do professor cambembe” (RAMOS, 1967, p. 94)⁴. Em outras palavras, a narrativa de *Vidas secas* ainda fazia eco ao clima de revisão literária proporcionado na década de 1930, cujos resultados visíveis foram a produção e a publicação de inúmeras obras, ditas regionalistas, com matéria social flagrante.

O sucesso de *Vidas secas*, quando de sua primeira edição, assegurou reedições constantes da obra. A nona edição, produzida pela Livraria Martins Editora, seria acrescida de ilustrações do artista Aldemir Martins (1922-2006), nordestino como Graciliano Ramos e, como este, testemunha ocular dos problemas sociais de sua época. Nisso, Martins acompanha movimento comum entre outros artistas brasileiros, algo visível desde a década de 1940:

Em relação ao tema, na análise das obras dos principais artistas focalizados no período ‘máximo’ (meados de 40 até meados dos anos 50), o homem é, de fato, o tema fundamental [dos] artistas. Assim, o

² Cf. “Alguns tipos sem importância”, crônica de agosto de 1939, acrescida posteriormente ao volume *Linhas tortas* (1962).

³ Cf. “Os donos da literatura”, crônica de setembro de 1937, também acrescida a *Linhas tortas*.

⁴ Cf. “O romance de Jorge Amado”, crônica de 17 de fevereiro de 1935, também acrescida a *Linhas tortas*.

homem como ser social e seu entorno são o assunto das obras (AMARAL, 1987, p. 175).

Por sinal, entre 1949 e 1951, Martins chega a participar de cursos realizados pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Nessa oportunidade, o artista teve aulas de história da arte com Pietro Maria Bardi (1900-1999) e de gravura com Poty Lazzarotto (1924-1998). É a partir disso que se torna frequente entre seus trabalhos o tema dos cangaceiros, rendeiras e paus-de-arara. A temática social soma-se à perspectiva da ilustração de jornais, revistas e livros, iniciada ainda no Ceará, na década de 1940. Além disso, essa perspectiva também se casa perfeitamente com o contexto artístico da época, visto que “a presença de artistas interessados em sua mais ampla participação social leva-nos também à ilustração de livros [...]” (AMARAL, 1987, p. 179). O *modus operandi* de Martins, portanto, não escapa à movimentação artística de sua época, à semelhança de Graciliano no que concerne à literatura.

Neste ensaio, temos o interesse de abordar essas quatro ilustrações que Alberto Martins produziu para *Vidas secas*, em 1963; imagens, ainda hoje, muito associadas visualmente à obra de Graciliano Ramos.

A primeira ilustração de Martins para *Vidas secas* que gostaríamos de tratar é aquela em que aparece o par Fabiano e a cachorra Baleia (cf. Fig. 1). Pela truxa às costas do vaqueiro, indicia-se na imagem um percurso migratório. Há dois capítulos no romance de Ramos que registram êxodos da família de Fabiano e poderiam, por isso, relacionar-se mais propriamente com o conteúdo da ilustração. São eles: o primeiro, intitulado “Mudança”, e o último, cujo título é “Fuga”. Como a cachorra Baleia também faz parte da ilustração e, no êxodo familiar final, ela já se encontra morta, vemos o conteúdo da imagem de Martins relacionada mais diretamente com o início de *Vidas secas*.

Figura 1: Aldemir Martins. Sem título (1963).⁵



Aliás, ao confrontarmos o texto verbal e a imagem visual, vamos nos dando conta de pequenas distinções entre os trabalhos artísticos em cotejo. Primeiramente, o capítulo “Mudança” retrata a migração de toda uma família de retirantes: “Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos” (RAMOS, 2000, p. 9); a ilustração, por sua vez, concentra-se apenas em Fabiano e na cachorra Baleia. É evidente que o enfoque apenas nessas duas personagens corresponde a um simples recorte de Martins. É a família o enfoque do êxodo no romance, mas Martins prefere registrar, nesse momento, apenas o retirante Fabiano e sua cadela.

Na ilustração, Fabiano conserva um corpo ereto, pernas rijas e passos amplos; distintos, portanto, de quem, por “cansaço e fome”,

⁵ Cf. RAMOS, 2000, p. 31.

arrasta como pode a caminhada. No romance, só há um momento em que o vaqueiro é caracterizado de modo parecido ao registro da ilustração: “[Fabiano] marchava direito, a barriga para fora, as costas apumadas, olhando a serra distante” (RAMOS, 2000, p. 71). Estamos aqui no capítulo “Festa”, quando a família sai das brenhas onde mora e segue para participar de uma novena na cidade. Só que esse aprumo do corpo soa ao vaqueiro como desusado e constrangedor, porque “de ordinário [ele] olhava o chão, evitando as pedras, os tocos, os buracos e as cobras” (RAMOS, 2000, p. 71). É por isso que, pouco depois e não mais suportando a situação forçada, “[Fabiano retoma] a posição natural: [anda] cambaio, a cabeça inclinada” (RAMOS, 2000, p. 72).

De mais a mais, vemos ainda durante o êxodo do capítulo “Mudança” a seguinte descrição do vaqueiro: “[...] Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro” (RAMOS, 2000, p. 9). Sendo assim, além de um Fabiano mais firme na caminhada, Martins prefere também um retrato mais enxuto quanto aos penduricalhos do vaqueiro. Mas não é só isso, o retirante da imagem parece guardar um ar de satisfação alheio ao romance, e o afirmamos por causa da meia lua no rosto do vaqueiro, marcando no seu semblante um leve sorriso. Sem contar ainda o cigarro no canto da boca do vaqueiro, elemento frequentemente referido na narrativa de Graciliano, mas ausente no capítulo “Mudança”.

Já o espaço em que as figuras estão localizadas se resume a uma terra desértica cortada em sulcos (as linhas contínuas e/ou em pontos), preenchida apenas pelas rochas do primeiro plano. No romance, o espaço não é descrito apenas com areia e pedras, mas também com “juazeiros” e “catingas [se estendendo] de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas” (RAMOS, 2000, p. 9-10). Mesmo nos momentos em que o cenário é destacado somente por seus “caminhos cheios de espinho e seixos” (RAMOS, 2000, p. 10), o que encontramos no livro, em termos imagéticos, é bem mais do que os cascalhos de uma terra

esvaziada, considerando que também espinheiros costumam figurar no ambiente da narrativa literária.

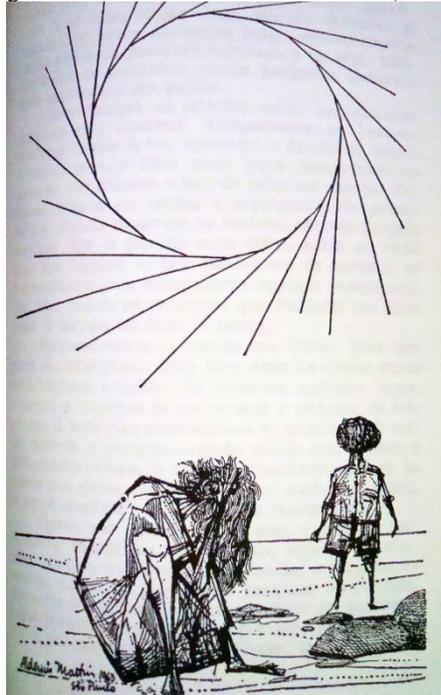
Na ilustração e quanto ao aproveitamento da folha em branco, boa parte do cenário é completada por duas dezenas de retas que se unem como raios e formam nisso o círculo central de um sol. E mais, essas mesmas retas se esticam até a linha do horizonte ou as bordas da página, projetando-se centrífugas e em ângulos agudos, o que traduz, com eficiência visual, um ambiente de seca. Se a figura de Fabiano se estende de baixo a alto (porque mais próxima da base da folha), a do sol se estira de alto a baixo. Há um equilíbrio visual a partir dessas duas figuras: Fabiano domina as margens esquerda e inferior, enquanto o sol domina as margens superior e direita da folha.

A figura de Baleia dialoga com a linha do horizonte, e o corpo dela, magro, esticado e de finos membros, aproxima-se visualmente do padrão esquelético e expressivo de Fabiano. Por sinal, a imagem de Baleia, nessa ilustração de Martins, corresponde a um determinado momento do primeiro capítulo: “[...] a cachorra Baleia tomou a frente do grupo. Arqueada, as costelas à mostra, corria ofegando, a língua fora da boca” (RAMOS, 2000, p. 11). O registro escolhido por Martins foi exatamente esse: corpo em riste, boca aberta, língua esticada e à mostra. Mas esse dado aproximativo conta nova distinção: nesse momento, Fabiano leva sobre os ombros o menino mais velho e segue, como os demais membros da família, uma “viagem [...] mais lenta [e] arrastada” (RAMOS, 2000, p. 10). Este é um elemento a destacar-se, porque, mesmo aqui, os pontos de contato não são estritos, de modo que podemos avaliar a imagem de Martins como produto de um processo razoavelmente livre em termos de criação.

Outra das imagens de Martins que, aparentemente, tem como fonte mais provável os acontecimentos do capítulo “Mudança”, é a que retrata Sinha Vitória e um dos filhos (cf. Fig. 2). Na imagem, vemos um menino franzino em segundo plano e, no primeiro, uma mulher em farrapos, com traços fortes e até certo ponto semelhantes à da imagem anterior, mas com um destaque, ainda

maior, do campo expressivo. Como na outra ilustração, há alguns elementos a serem considerados aqui.

Figura 2: Aldemir Martins. Sem título (1963).⁶



O espaço é delimitado de forma parecida ao da ilustração anterior: em pontilhados ou linhas contínuas, o que, no conjunto, denota variações no terreno e a aridez de uma terra seca. Como antes, esse terreno é de uma secura isenta de qualquer vegetação. Na narrativa, esse vazio espacial corresponderia à “areia do rio, onde haviam descansado, à beira de uma poça” (RAMOS, 2000, p. 11), momento com o qual a imagem de Martins parece dialogar. A bem dizer, a ilustração divide-se em dois planos horizontais. A parte superior deles é dominada por um sol igual ao da primeira imagem: em retas de ângulos agudos que delimitam a circunferência central do astro, o qual, aliás, cobre praticamente

⁶ Cf. RAMOS, 2000, p. 57.

metade da ilustração. No plano inferior, marcam a cena a figura de sinha Vitória e, um pouco mais atrás, a de um dos meninos.

O rosto da criança na imagem é obscurecido, e dele mal se veem os olhos. Esse procedimento visual ecoa, a bem dizer, a ausência onomástica do romance referente aos meninos, visto que os filhos do casal são tratados apenas por “menino mais velho” e “menino mais novo”:

O vazio dos nomes passa então a fortificar a ideia da fragilidade dos garotos, mostrando-os tanto mais passivos, tanto mais sujeitos à submissão dos vários elementos que os destinam à obscuridade, num cenário de ofuscações que os mergulha na dureza concreta, solapando pensamentos, inclusive nomes (OLIVEIRA, 2019, p. 49).

E isso se intensifica se consideramos que até a cachorra é nomeada (Baleia)⁷, sendo ela própria “como uma pessoa da família, sabida como gente [...]” (RAMOS, 2000, p. 34). Se a ausência de nomes pode ser lida como um sinal do apagamento social dessas personagens; na ilustração, o apagamento é conotado, de alguma forma, pelo obscurecimento do rosto do menino.

Também a imagem de Sinha Vitória corresponde a esse vazio facial, mas, dessa feita, porque não vemos seu rosto: ela se encontra encolhida, curvada, quase em círculo. Sua figura se resume nos cabelos em desalinho, nos membros finos e esqueléticos como os do esposo na imagem anterior, no corpo arqueado e nas mãos para o alto denotando desespero. Tudo isso nos remete ao seguinte fragmento de *Vidas secas*: “Sinha Vitória, queimando o assento no chão, as mãos cruzadas segurando os joelhos ossudos, pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam [...]” (RAMOS,

⁷Sobre o nome da cachorra Baleia, sobra ainda um detalhe, que não conta em nossa interpretação, mas que é útil referirmos: “Colhemos informações de que são usados nomes de peixes nos cachorros na zona do açúcar em Pernambuco, para evitar hidrofobia. Acreditam os trabalhadores que os cachorros tendo nomes de peixes não sentirão a versão [sic] à água, sintoma da doença [...]” (CAMPOS, 1977, p. 18). Renato Carneiro Campos complementa essa informação justamente com um fragmento sobre Baleia e o livro de Graciliano Ramos.

2000, p. 11). E é justamente esse trecho que nos possibilita relacionar a ilustração ao primeiro capítulo do livro. A imagem, no seu todo, denota um instante de fraqueza e agonia. Os braços finos e à semelhança de galhos, o corpo quase em farrapos, o sol que domina a folha e a cena, o menino cuja face é borrada e os membros são talos finos como os da mãe... A nosso ver, todo esse conjunto marca-se menos pelo realismo da leitura do trecho de Graciliano, que pela expressão que a fatura encerra no espaço e nas personagens.

Diferentemente das demais, a terceira ilustração (cf. Fig. 3) não diz respeito a uma ação concreta da narrativa. Ela reproduz, na verdade, determinadas maquinações de Fabiano; “[...] movimentos [seus] internos, isto é, [...] movimentos que se realizam [em sua] consciência”, parafraseando Auerbach (2009, p. 477). É a imaginação de Fabiano, movida por instâncias de raiva profunda, o que vemos ilustrado na imagem. E esta se relaciona mais propriamente com dois capítulos de *Vidas secas*: “Cadeia” e, principalmente, “O soldado amarelo”. No primeiro dos dois, o vaqueiro é ofendido pelo soldado, reage à ofensa, é punido por este e, por conta disso, murmura uma possível vingança contra o agressor: “Se pudesse, atacaria os soldados amarelos que espancam as criatura inofensivas. [...] Carregaria a espingarda e daria um tiro de pé de pau no soldado amarelo” (RAMOS, 2000, p. 36-38). No segundo dos dois capítulos, Fabiano se vê cara a cara com “o [mesmo] soldado amarelo que, um ano antes, o levava à cadeia, onde ele [Fabiano] agüentara [sic] uma surra e passara a noite” (RAMOS, 2000, p. 99). O encontro imprevisto e o isolamento de ambos nessa oportunidade fazem Fabiano cogitar sobre pôr ou não em prática seu desejo de vingança: “A ideia de ter sido insultado, preso, moído por uma criatura mofina era insuportável. Mirava-se naquela covardia, via-se mais lastimoso e miserável que o outro” (RAMOS, 2000, p. 105). Ou até pior: “[Fabiano] imaginou [o soldado amarelo] assim, caído, as pernas abertas, os bugalhos apavorados, um fio de sangue empastando-lhe os cabelos, formando um riacho entre os seixos da vereda [...]. Devia ter ferido naquela tarde o soldado amarelo, devia tê-lo cortado a facão”

(RAMOS, 2000, p. 107-111). E é exatamente esta última citação que dialoga mais detidamente com a imagem.

Figura 3: Aldemir Martins. Sem título (1963).⁸



Na ilustração, anula-se o ambiente. Toda a cena se concentra no ataque (possível) de Fabiano ao soldado. Braços em arco, punhal (ou facão) à mão e, à frente do vaqueiro, um corpo estendido por terra, ferido de morte e manchado de sangue. O traço segue lógica semelhante à das imagens anteriores, com a ressalva de que se aumenta aqui a expressão: o corpo atacado é quase uma massa informe, como se esta não só estivesse ensopada de sangue (a ampla mancha de tinta, central), mas também se desfizesse figurativamente. Mesmo os traços que delineiam a figura de Fabiano fogem-lhe do corpo: soltos, sob aparência de esboço, como em tracejo rápido e intenso. Um pouco disso víamos nas outras duas imagens, mas agora o procedimento se acentua. A nosso ver, essa pequena distinção se justificaria tanto por esta imagem representar a consciência em transe de Fabiano, quanto pela insinuação de assassinio assegurada pela cena.

⁸ Cf. RAMOS, 2000, p. 79.

Esse tom expressivo se evidencia ainda mais quando comparamos essas três ilustrações com aquela preparada por Santa Rosa (1909-1956)⁹ para a capa da primeira edição do romance, em 1938 (cf. Fig. 4). Nesta imagem, o assunto tratado advém do capítulo “O mundo coberto de penas”, que, coincidentemente ou não, era o título que Graciliano Ramos pretendia dar ao livro até às vésperas da impressão do livro: “E assim arrumei *Vidas secas*, que pensei chamar “O mundo coberto de penas”, título de um dos capítulos do livro” (apud BARBOSA, 1958, p. 71). O desenho de Santa Rosa é de uma atenção “realista”: traços precisos, valorização do volume e, de certo modo, cuidado com a perspectiva. Vigora na imagem um Fabiano de perfil, sentado no chão, de costas para a luz e tendo entre as mãos uma espingarda. Pelo livro, isso se explica:

Havia um bater doido de asas por cima da poça de água preta, a garrancheira do mulungu estava completamente invisível. [...] Fabiano sentou-se desanimado na ribanceira do bebedouro, carregou lentamente a espingarda com chumbo miúdo e não socou a bucha, para a carga espalhar-se e alcançar muito inimigos [...]. A cólera dele se voltava de novo contra as aves (RAMOS, 2000, p. 109-112).

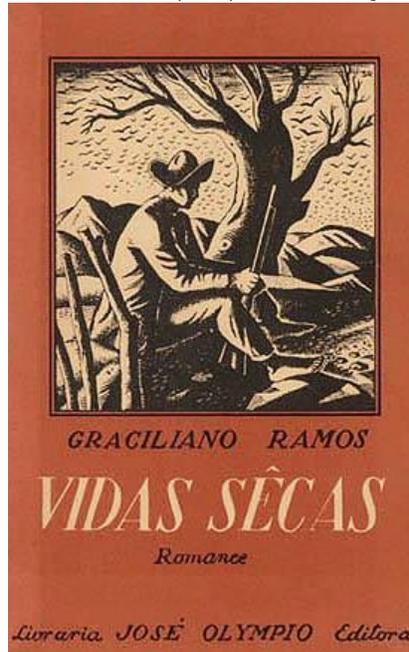
Também nesse capítulo há momentos de cólera, de hesitação e de alvoroço, mas essas perspectivas não transparecem na obra de Santa Rosa. Este, como Martins, interpreta pictoricamente a matéria narrativa. Vejamos que Santa Rosa insere na imagem aves que não preenchem “uma garrancheira de mulungu”, como é o caso no livro. As arribações de sua ilustração se aproximam em bando e numa projeção visual que parte do segundo ao primeiro plano, como numa infestação de aves. No romance, Fabiano ataca, ataca e ataca aves que parecem inextermíveis. Na imagem, elas ainda

⁹ Tomás Santa Rosa foi um pintor paraibano de grande importância no cenário artístico brasileiro da primeira metade do século XX. Esteve muito próximo de Candido Portinari, partilhando com este a temática social, além de certas perspectivas pictóricas, as quais, no caso de algumas obras, tornam muito próximas a obra de um e a de outro. Também foi ilustrador de livros, sendo, nesse ramo, um pioneiro no Brasil.

não se encontram no ambiente do vaqueiro: aproximam-se em grande número, projetando um domínio do espaço. Santa Rosa, assim, abdica de uma maior correspondência com a informação diegética, para dialogar com uma informação profunda do livro: a de que “[Fabiano e os seus] iam ser comidos pelas arribações” (RAMOS, 2000, p. 113). Sendo mais claros, as arribações beberiam o restante da água dos poços, o gado morreria em virtude da escassez de água e a estiagem iminente se tornaria, então, insuportável. Na ilustração, o voo das aves é, portanto, simbólico: representa a seca que vem inevitavelmente; enquanto Fabiano, sem forças e não tendo como reagir, permanece inerte ao lado de uma garrancheira. Como já insinuamos, Santa Rosa dispensa a éfrase de algum momento do livro, em prol de um prolongamento de informações que dialoga, de modo perspicaz, com a proposta simbólica do capítulo retratado.

Juntando as pontas, vemos que a fatura de Santa Rosa é distinta da de Martins, haja vista que, na imagem de 1938, o arranjo dos componentes segue um mesmo padrão em todo o conjunto: nenhuma figura se impõe em tamanho (como o sol se impõe em Martins), tampouco algum elemento se abstrai mais que outros (como no corpo esfaqueado de Martins). Não obstante, também vemos que ambos os artistas procuram ler o livro a ilustrar-se (no caso, *Vidas secas*), valorizando uma autonomia pessoal em termos de montagem e realização pictórica.

Figura 4: Capa de *Vidas Secas* (1938), com ilustração de Santa Rosa.



Temos consciência de que, para um leitor mais apressado e relutante, nossa leitura poderia soar excessiva, como se estivéssemos exigindo de Alberto Martins (e de Santa Rosa, por extensão) uma fidelidade narrativa na feitura das imagens. Essa perspectiva não passa por nossa análise em nenhum momento. Está claro que temos lido as imagens de Martins em cotejo cerrado com a narrativa de Graciliano Ramos, mas, se o fizemos, foi porque seguimos a promessa mesma do livro: serem as imagens ilustrações do romance de Graciliano. Seguindo as classificações de Leo Hoek (2006, p. 185) e Clauss Clüver (1997, p. 46), o livro não corresponderia apenas a um “discurso multimedial” (com enfoque no suporte), mas também a uma “relação transmedial” (com enfoque na passagem). Assim, diante de ambos os trabalhos artísticos (verbal e visual), é preciso lê-los numa visada diacrônica e sincrônica. Diacrônica, em se considerando a percurso de uma a

outra obra; sincrônica, em se considerando o convívio de ambas as artes no mesmo suporte, que é o livro.

As imagens de Martins mostram-se como uma leitura própria e artística do livro de Ramos. Não podemos ignorar que, “quanto mais o discurso secundário se aproxima do discurso primário, mais ele corre o risco de ser considerado uma simples tradução intersemiótica, e não uma transposição intersemiótica autônoma” (HOEK, 2006, p. 178).¹⁰ Nesse sentido, podemos afirmar que as ilustrações de 1963 procuram alcançar e manter essa autonomia. Portanto, a encomenda feita a Martins para ilustrar o livro de Graciliano não resulta no artista plástico em subordinação das imagens à matéria literária (e o mesmo, nesse caso, poderíamos afirmar quanto a Santa Rosa). Não podemos ignorar, inclusive e como vimos no início, que também Graciliano Ramos montou *Vidas secas* a partir de uma encomenda de José Olympio, sem prejuízo, contudo, ao trabalho finalizado. Nisso, vemos autores maduros em sua própria arte.

Para encerrarmos nossa discussão, gostaríamos de tratar sobre a última das ilustrações de Martins para *Vidas secas*, cujo tema é Baleia (cf. Fig. 5). Diferentemente das outras ilustrações, que abordam sempre duas personagens do livro, esta traz apenas a cachorra. Aqui, o registro da figura é um pouco menos expressivo que nas demais ilustrações, tendendo quase a uma preocupação realista (quase, repetimos, mas não de todo). Até o cenário de seca se atenua com o acréscimo, em primeiro plano, de uns garranchos e de uma plantinha. Não há, pelo que pudemos perceber, um trecho do livro com o qual a imagem asseguraria um registro efrástico. O mais próximo seria este: “Baleia, o ouvido atento, o traseiro em repouso e as pernas da frente erguidas, vigiava, aguardando a parte que lhe iria tocar [...]” (RAMOS, 2000, p. 14). Mas mesmo este não corresponde, com precisão, à leitura de Martins. O artista

¹⁰ Considere-se que, para Hoek, a “tradução” designa um processo de aparente fidedignidade entre o texto fonte e o texto secundário (derivado). Por sua vez, a “transposição” indicaria, sempre para ele, um processo de maior autonomia por parte do “tradutor”.

parece preferir dialogar com a simpatia pelo animal visível no livro, já que toda a cena é montada com diminuição da bruteza possível de ser abordada e, inclusive, com diminuição da aridez ambiente (*vide* as plantinhas do primeiro plano e certa estilização do sol, em se comparando com os registros anteriores). No romance, não faltam momentos negativos para a cachorra: a magrém devida à fome: “[...] Baleia mostrava as costelas através do pêlo escasso” (RAMOS, 2000, p. 59); os pontapés aqui ou ali, que a faziam se afastar “humilhada e com sentimentos revolucionários” (2000, p. 39); a doença que lhe atacara o pêlo em vários pontos e lhe deixara as costelas “num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas” (2000, p. 85); sua carcaça exposta, depois de morta, “fria, inteiriçada, com os olhos comidos pelos urubus” (2000, p. 109). No arranjo escolhido por Martins, nada disso aparece.

Figura 5: Aldemir Martins. Sem título (1963).¹¹



¹¹ Cf. RAMOS, 2000, p. 103.

Com a ilustração de Baleia, podemos observar que todas as quatro imagens de Martins representam cenas ao ar livre, e aqui conta o impacto do ambiente na caracterização e na trajetória das personagens.¹² Além disso, em três das quatro vigora a figura do sol, em duas quais ela, inclusive, sobressai-se. Essa recorrência do sol nas ilustrações de Martins para *Vidas secas* nos traz à lembrança uns versos feitos por João Cabral Melo Neto (1920-1999) em homenagem a Graciliano Ramos.¹³ Esses versos de Cabral não formam uma leitura teórica ou analítica que referendem, em termos acadêmicos, nossa comparação, mas, mesmo assim ou talvez por isso, manifestam uma síntese precisa e iluminadora quanto ao autor alagoano. E algo disso também vemos relacionável às ilustrações de Martins.

João Cabral divide o poema em quatro frentes, todas com um eu lírico representando a voz de Graciliano: 1) “Falo somente com que falo [...]” (MELO NETO, 1997, p. 302); 2) “Falo somente do que falo [...]” (1997, p. 303); 3) “Falo somente por quem falo [...]” (1997, p. 303); 4) “Falo somente para quem falo [...]” (1997, p. 303). As “vinte palavras/ girando ao redor do sol” (1997, p. 302) da primeira frente apontam justamente para a concisão característica a Graciliano Ramos:

Entre os escritores ditos regionalistas, Graciliano Ramos é um dos poucos a estabelecer com consistência uma reflexão detida sobre o poder da linguagem verbal e seu alcance. E essa perspectiva é encontrada mesmo em *Vidas secas*, um livro cuja temática poderia se fazer supor apenas de um debate dos sufocos sociais (OLIVEIRA, 2019, p. 185).

No poema de Cabral, é o sol o elemento que limpa o que é sobra de linguagem. Em Martins, o sol se constitui por apenas duas ou três dezenas de retas, o bastante para figurá-lo em cena e para

¹² Para aprofundamento da relação das personagens com o entorno, indicamos *As trilhas do torrão comum* (2019).

¹³ Cf. “Graciliano Ramos:”, em *Serial* (1959-1961).

demarcar um espaço limpo e agreste, o “seco e [...] suas paisagens/ Nordestes, debaixo de um sol/ [...] do mais quente vinagre/ [...] quando o sol é estridente,/ a contrapelo, imperioso” (1997, p. 303). Espaço de personagens em regime de carência (material e simbólica) e para quem “[...] só cabe cultivar/ o que é sinônimo da míngua” (1997, p. 303), do plantio ao vocabulário.

Não pretendemos afirmar que as analogias levantadas funcionem necessariamente para todas as outras produções de Martins, o que não seria verdade, uma vez que o artista tem uma obra multifacetada e, em alguns momentos, até diversa de um princípio de concisão ou de uma expressividade em negativo. Mas, retomando, esse sol que “limpa”, do “mais quente vinagre”, da “míngua” e da “estridência”, faz-nos pensar tanto em *Vidas secas* quanto nessas ilustrações de 1963, porque se refere àquilo que é estrutural na composição e não apenas conteudístico.

Por fim, reiteramos que os que se debruçam sobre uma obra literária com a intenção de ilustrá-la não encarnam o dever de decalcá-la em termos dos seus componentes descritivos e diegéticos. Esses artistas nutrem, entre a obra fonte e a obra a criar-se, um grau de escolha que lhes preserva autonomia artística, sem a qual poderiam anular-se criativamente. No caso de Aldemir Martins, a éfrase e a igualdade diegética não necessariamente se confirmam. Ele não só lê e expõe o assunto tratado originalmente por Graciliano Ramos, mas também se impõe diante da matéria e dela retira uma interpretação recriadora; quando menos, dialoga com aquilo que é mais profundo à narrativa de Ramos (o poder de concisão, a valorização da “aridez” e o debate humanístico no trato expressivo do tema). E não podemos esquecer a recorrência do sol nas ilustrações preparadas para *Vidas secas*, o mesmo sol que, para João Cabral Melo Neto, era um elemento corrente e inevitável também para Graciliano Ramos em suas características (e figurativas) vinte palavras girando-lhe ao redor.

REFERÊNCIAS

ALDEMIR Martins: brasilidade à flor da pele. **Revista Arte**, Fortaleza/CE, n. 3, p. 26-30, jul., 2018.

AMARAL, A. Aracy. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. 2. Ed. São Paulo: Nobel, 1987.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARBOSA, Francisco de Assis. Graciliano Ramos, aos cinquenta anos. *In*: BARBOSA, Francisco de Assis. **Achados do vento**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.

CAMPOS, Renato Carneiro. **Ideologia dos poetas populares do Nordeste**. Prefácio Gilberto Freyre. 2. ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco/FUNARTE, 1977.

CLÜVER, Clauss. Estudos interartes: conceito, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, vol. 2, n. 2, p. 37-55, 1997.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Tradução Márcia Arbex e Fernando Sabino. *In*: ARBEX, Márcia. **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários/ UFMG, 2006. p. 167-189.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Aldemir Martins, 2021. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2273/aldemir-martins>>. Acesso em: 11 fev. 2023.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Santa Rosa, 2022. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5506/santa-rosa>>. Acesso em: 11 fev. 2023.

ESTÚDIO Aldemir Martins. Disponível em: <<http://www.estudioaldemirmartins.com/home/aldemir-martins-premios.html>>.

Acesso em: 11 fev. 2023.

LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. *In*: RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 80. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 127-155.

MELO NETO, João Cabral de. **Serial e antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

OLIVEIRA, Fábio de. **As trilhas do torrão comum**: um estudo comparado entre Graciliano Ramos e Candido Portinari. São Luís: EDUFMA, 2019.

RAMOS, Graciliano. **Linhas tortas**. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1967.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 80. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

EDNÓLIA DA SILVA FARIAS

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Bacabal (PPGLB), da Universidade Federal do Maranhão (UFMA); Membro do Grupo de Pesquisa Literatura, Negritude e Diversidade (GEPELIND). Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Maranhão; Especialista em Educação, Pobreza e Desigualdade Social pela UFMA; Graduada em Letras-Português pela Universidade Estadual do Maranhão (2002). Tem desenvolvido estudos sobre negritude, maternidade e ensino de Sociologia em escolas públicas.

EVANY DA CONCEIÇÃO DO NASCIMENTO

Graduada em Letras – habilitação em Língua Portuguesa e Língua Inglesa e respectivas literaturas (UEMA); Integrante do Grupo de Pesquisa em Literatura, Negritude e Diversidade (GEPELIND); Especialista em Literatura brasileira pela Faculdade de Educação São Luís. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Bacabal (PPGLB), da Universidade Federal do Maranhão. E-mail: evanny@gmail.com.

FÁBIO JOSÉ SANTOS DE OLIVEIRA

Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP) e Université Paris 8, é pós-doutor pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) e pós-doutor pela Sorbonne Université. Ele tem, publicados, alguns livros de contos, poesia e crítica literária. Atualmente, Fábio de Oliveira é professor adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de Sergipe (campus Prof. Alberto Carvalho), é professor do Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal (PPGLB/UFMA), na linha de “Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber”, e é professor do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS), na linha “Literatura e Recepção”. Fábio de Oliveira coordena, também, o Grupo de Pesquisa em Literatura e Visualidade – LiteVis (CNPq/UFS), através do qual desenvolve pesquisas sobre a relação entre a Literatura e as artes do campo da visualidade.

A presente coletânea é uma continuação de um projeto criado pelo colegiado do PPGLB que teve início em 2020, com a primeira publicação dessa coletânea, que visou reunir diferentes estudos linguísticos e literários em torno do título “Linguagem, discurso e cultura”. Desse modo, via publicação, a comunidade tem acesso às teorias, às metodologias e às práticas executadas no interior da universidade, especificamente do campus de Bacabal, no mestrado em Letras.

