

O QUINZE PELO OLHAR DE POTY LAZZAROTTO

Margarida Pontes Timbó⁵
Fernanda Maria Abreu Coutinho⁶

Resumo:

Este artigo apresenta uma reflexão sobre as ilustrações de Poty Lazzarotto para o romance *O Quinze* de Rachel de Queiroz. Neste sentido, o olhar do ilustrador guia a nossa análise, que tem como foco o plano narrativo da história da família dos personagens Chico Bento e Cordulina. A metodologia teórico-bibliográfica fundamentou-se em autores interessados pelo estudo da ilustração presente no texto literário, como por exemplo: Lima (1985), Linden (2011), Nikolajeva e Scott (2011),

⁵Estudante do Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado em Literatura Comparada – da Universidade Federal do Ceará. Bolsista Capes/DS.

⁶Professora do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará e orientadora deste trabalho.

Pereira (2009), Nunes (2015), dentre outros. A partir do cotejo entre palavra e imagem, discutimos como a ilustração é capaz de ressignificar o texto escrito. Portanto, a imagem visual consiste numa forma de reescrita que também conduz para uma narratividade e ajuda a ressignificar o literário.

Palavras-chave: Ilustração. Texto literário. Família.

Abstract:

This article presents a reflection about Poty Lazzarotto's illustrations to the novel *O Quinze*, by Rachel de Queiroz. Hence, the illustrator's perspective leads our analysis, which has as focus the narrative plan of Chico Bento and Cordulina's family. The theoretical-bibliographic methodology is based on authors interested in studying the illustration present in the literary text, for instance: Lima (1985), Linden (2011), Nikolajeva and Scott (2011), Pereira (2009), Nunes (2015), among others. From the collation between word and image, we discuss how illustration is capable of reframing the written text. Therefore, the visual image consists of a new form of rewriting that also conducts to a narrativity and helps to give a new meaning to the literary.

Keywords: Illustration. Literary Texts. Family.

Introdução

Este artigo analisa as ilustrações de Poty Lazzarotto para o romance *O Quinze* de Rachel de Queiroz. O trabalho busca compreender o olhar do ilustrador para a história da família dos personagens Chico Bento e Cordulina. Desta forma, discutimos como a ilustração é capaz de ressignificar o texto escrito.

O trabalho divide-se apenas em dois tópicos: no primeiro, apresentamos apontamentos teóricos sobre a importância da ilustração no texto literário; no segundo tópico, traçamos a leitura e análise das ilustrações de Poty, a fim de percebermos como a imagem visual problematiza o conteúdo literário.

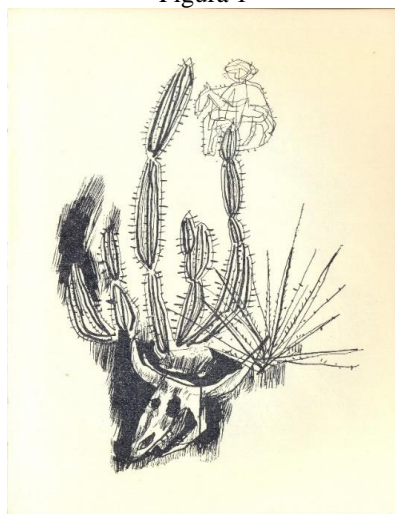
Ilustração: forma de reescrita do literário

“A reunião ou o encontro de um texto e de uma imagem é imprevisível” (MAGRITTE, 2001 *apud* MEURER, 2010, p.3). Esta assertiva remete ao posicionamento crítico do pintor René Magritte acerca da presença da ilustração no livro literário.

Magritte prefere caracterizar a relação palavra e imagem utilizando os termos “reunião” e “encontro”. Para tanto, estabelece um ponto de vista intrigante sobre o trabalho do ilustrador e a finalidade prática da ilustração. Trata-se do *recontre heureuse*, que em português equivale mais ou menos a expressão “encontro feliz” entre o texto e a imagem. Desta maneira, apenas certos encontros poderiam de fato ser considerados felizes ou capazes de desvendar laços subjetivos por meio da imagem.

Então, depreendemos que a ilustração associada ao texto do romance considera o convívio dos signos da imagem visual e da 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). Neste caso, a ilustração pode ser compreendida como crescimento e forma de reescrita do texto literário, como podemos exemplificar a partir da imagem a seguir:

Figura 1



Fonte: ilustração de PotyLazarotto para *O Quinze*.

De início, a imagem gráfica da figura 1 indica particularidades perceptíveis no enredo da narrativa *O Quinze*, da escritora cearense Rachel de Queiroz, por isso a figura pode servir como um tipo de linguagem ou reescrita do romance, criada pelo artista plástico Napoléon Potyguara Lazzarotto, mais conhecido como Poty.

Na figura 1, percebemos que o desenho dos mandacarus se corresponde com o cenário da seca; já a carcaça do gado desfalecido remete às mortes dos humanos e dos animais, bem como sugere reflexões acerca das dificuldades enfrentadas pelos sujeitos ficcionais, durante a estiagem.

O desenho do homem montado no cavalo pode muito bem endereçar-se à partida do personagem Chico Bento e família de sua terra natal. Por outro lado, o desenho pode ainda inferir para a história do bravo vaqueiro Vicente, que precisa lidar com os percalços causados pela estiagem e com o coração espinhoso de sua amada prima Conceição. Diante disso, podemos perceber que a imagem gráfica, criada pelo ilustrador Poty, refere-se aos eventos presentes no texto literário, concomitantemente, a ilustração reescreve alguns pontos cruciais da obra.

Em contrapartida, nem sempre a imagem visual, acompanhando o texto escrito, foi entendida como um ponto salutar para a obra de arte. 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 apenas 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. Como vimos, o primeiro considerava a imagem visual pertinente, mas pouco relevante; o segundo atribuía-lhe bastante complexidade.

Gustave Flaubert foi um dos artistas que se posicionou 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 referido escritor francês, ao ser definido pelo traçado do lápis, o personagem ilustrado “perde seu caráter geral” (MANGUEL, 2001, p.20). Assim, estes pontos de vista merecem uma reflexão.

No Brasil, a partir do século XX, os livros editados pela Livraria Editora José Olympio começaram a apresentar a conexão entre texto e imagem. A José Olympio era responsável pela novidade e “cuidadosa atenção ao projeto gráfico” (HALLEWELL, 1985, p.377), cuja colaboração do ilustrador Tomás Santa Rosa foi igualmente relevante para o sucesso do produto livro. Desta maneira, os desenhos e o projeto gráfico das capas dos romances apresentavam bastante sofisticação, bem como a tentativa de interligar palavra e imagem.

Yone Soares de Lima (1985) esclarece-nos que o experimento capaz de relacionar a ilustração e a palavra escrita tornou-se um procedimento 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 produção literária brasileira da 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 que fizeram capas ou ilustrações internas para os romances. Ademais, muitos destes artistas mantiveram contato próximo com alguns dos romancistas de 30. Para escritores como Rachel de Queiroz, José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos, o aparecimento de ilustrações em suas obras causava um efeito estético e um embelezamento ainda maior ao objeto livro, afinal foi grande o impacto ocasionado com as capas dos romances feitas por aqueles pintores renomados.

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 diretamente com o personagem ou com o enredo da obra ou mesmo transmitir uma mensagem complementar sobre o literário. Deste modo, “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, porquanto sua liberdade e capacidade de conceder relevo ao novo signo, manifestando-se como um elemento de narratividade.

Em *Para ler o livro ilustrado*, Sophie Van der Linden (2011) assevera:

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).

Este movimento criativo é mais pertinente ainda quando o próprio autor executa também o trabalho de ilustrador do seu texto. Entretanto, tal qual 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 deste novo intérprete, que com seu olhar artístico acaba reescrevendo o livro e a personagem por meio de imagens.

Linden (2011) ainda atesta quatro códigos intrínsecos para a relação entre texto e imagem, que 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 e de suas ilustrações exige a apreensão do escrito e daquilo que se revela ou é reescrito através das imagens.

Segundo Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011), o livro ilustrado possui caráter peculiar porque combina dois segmentos da comunicação: o visual e o verbal. As autoras inclusive salientam sobre as tentativas de se estabelecer tipologias do livro ilustrado. Logo, o “livro ilustrado” diferencia-se do “livro com ilustração”. Neste último, o texto existe de modo independente; enquanto naquele, o texto e a imagem são do mesmo modo relevantes. Nas ilustrações que nos servem de análise, texto e imagem articulam-se para ampliar os sentidos do literário, ressignificando personagens e a narrativa em si.

Todavia, 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 a partir do momento em que o signo pode ser compreendido como “uma representação direta de seu significado”, como, por exemplo, nas 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 correspondem a “signos icônicos complexos”, portanto, assim como as palavras, as imagens visuais também merecem uma leitura apurada, pois convertem-se numa tradução ou transformação 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).

Neste sentido, as imagens visuais presentes nos textos literários também precisam ser problematizadas, pois elas ajudam a revelar uma faceta da história ou do personagem. Linden (2011) comunica 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 que acontece com o livro ilustrado contemporâneo.

Ao discorrer acerca da mensagem publicitária, mais especificamente quando a imagem permanece estática, Roland 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 este tipo de leitor penetra bem mais no significado do texto, a partir de sua percepção e tentativa de leitura da imagem visual. 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 também pode trazer pontos reveladores sobre o personagem ou sobre o enredo, bem como acrescentar ou esconder facetas do literário.

Vale lembrar ainda que texto e imagens podem muito bem se contradizer, mas mesmo nestes casos não devem ser separados completamente. Em virtude disso, ao explorarmos ilustrações gráficas, que aparecem em um determinado romance, podemos penetrar em assuntos implícitos ao texto porque o livro com ilustrações proporciona 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):

A ilustração, que é uma forma de apresentação do pensamento humano, sempre esteve presente, segundo a história, nos textos escritos, e evoluiu substancialmente 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 (BIONDO; COSTA; BRITO, 2008, p.4)

Dessa maneira, quase sempre, o texto pode manter correspondência com a imagem gráfica e vice-versa, pois os dois 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, neste 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 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 desta maneira o leitor atua como espectador, atribuindo novos sentidos para o texto, também por meio da linguagem não verbal.

Barthes acredita que o processo redundante entre imagem visual e palavra escrita aconteça 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. Contudo, “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; NÖRTH, 2008, p.54).

Com base no exposto, acreditamos que a imagem visual amplia o sentido do texto e, se eventualmente, ela vir a apresentar alguma redundância admitimos que isso refere-se “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).

Entendemos assim 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 a ideia de que a figura tem definida sua função, ou seja, a de complementar a linguagem escrita” (LIMA, 1985, p.107). Logo, trata-se de uma ligação complexa, pois as imagens ilustradas podem ser autônomas ou depender da palavra escrita para produzir significados.

Desta 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.

Em síntese, defendemos que as imagens multiplicam mais do que repetem aquilo expresso no tecido literário, por isso a ilustração pode ser compreendida como forma de reescrita.

O Quinze pelo olhar de Poty Lazzarotto

A 12^a edição de *O Quinze*, “Comemorativa do Jubileu de Esmeralda do Romance”, datada de 1970, apresenta quatro ilustrações relevantes que remetem para o drama vivido pela família de Chico Bento e suas crianças.

As ilustrações encontram-se no prefácio artístico, que corresponde a episódios-chaves da narrativa, conseqüentemente, transpostos para o papel. Inclusive, esta é uma característica marcante da produção de Poty, ou seja, inserir seus desenhos no interior da obra literária⁷. Em outras palavras, localizamos o diálogo entre as duas formas de expressão, a partir de uma relação intertextual com o texto literário, pois a ilustração torna-se um aspecto paratextual da narrativa e a ela coextensivo. Segundo Fabricio VazNunes, 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).

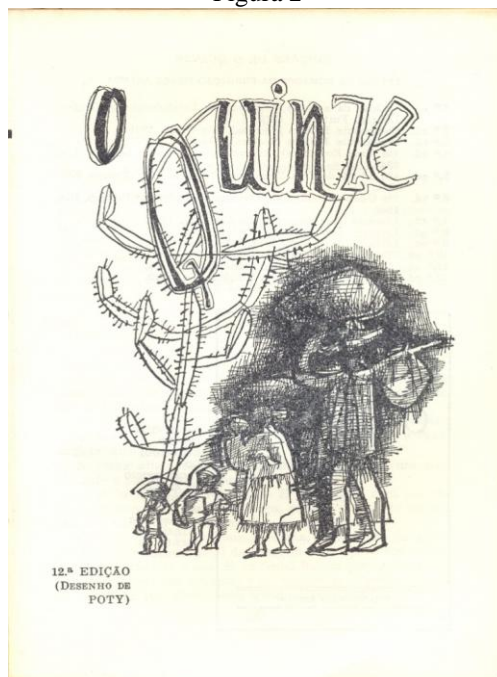
Sendo assim, as imagens colocam-se como formas de reescrita do romance, haja vista que dizem respeito à leitura da obra feita pelo ilustrador. Compreendemos que Poty mantém participação relevante naquela edição do texto de Rachel de Queiroz. Na verdade, todo ilustrador

[...] 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 argumentarmos que a imagem visual preserva um diálogo interartístico com a obra literária, conforme veremos na análise da imagem a seguir:

⁷O referido artista plástico ainda ilustrou diversas obras literárias como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *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. Vale lembrar que a recente tese de Fabricio Vaz Nunez, intitulada *Texto e imagem: a ilustração literária de PotyLazzarotto*, proporciona um aprofundamento detalhado sobre a obra do ilustrador.

Figura 2



Fonte: ilustração de Poty para *O Quinze*.

A imagem da figura 2 consiste na primeira ilustração do frontispício artístico da 12ª edição de *O Quinze*, publicada pela Editora Livraria José Olympio. Inicialmente, podemos observar o desenho de uma família: o pai, seguido pela mãe que transporta o filho menor nos braços, em seguida notamos a presença de duas crianças a pé. O desenho dos mandacarus sai dos corpos dos personagens, formando o título do romance. No entanto, o movimento pode ser compreendido pelo lado oposto, ou seja, o título da obra ajuda a formar o desenho dos corpos dos personagens, como se o ilustrador quisesse indicar, mais do que um “romance de seca”, a narrativa evoca a vida de uma família migrante. De acordo com Fernanda Coutinho: “em *O Quinze*, a seca se apresenta como uma tragédia climática que vai, pouco a pouco, enchendo de desgraça da vida dos personagens” (COUTINHO, 2014, p. 58). Então, uma parcela deste infortúnio também pode ser lida nas imagens gráficas de Poty.

A figura 2 denota uma interpretação específica sobre a retirada do grupo de Chico Bento. A imagem visual traz particularidades da litografia, técnica utilizada e renovada pelo ilustrador Poty. Segundo Nunes (2015):

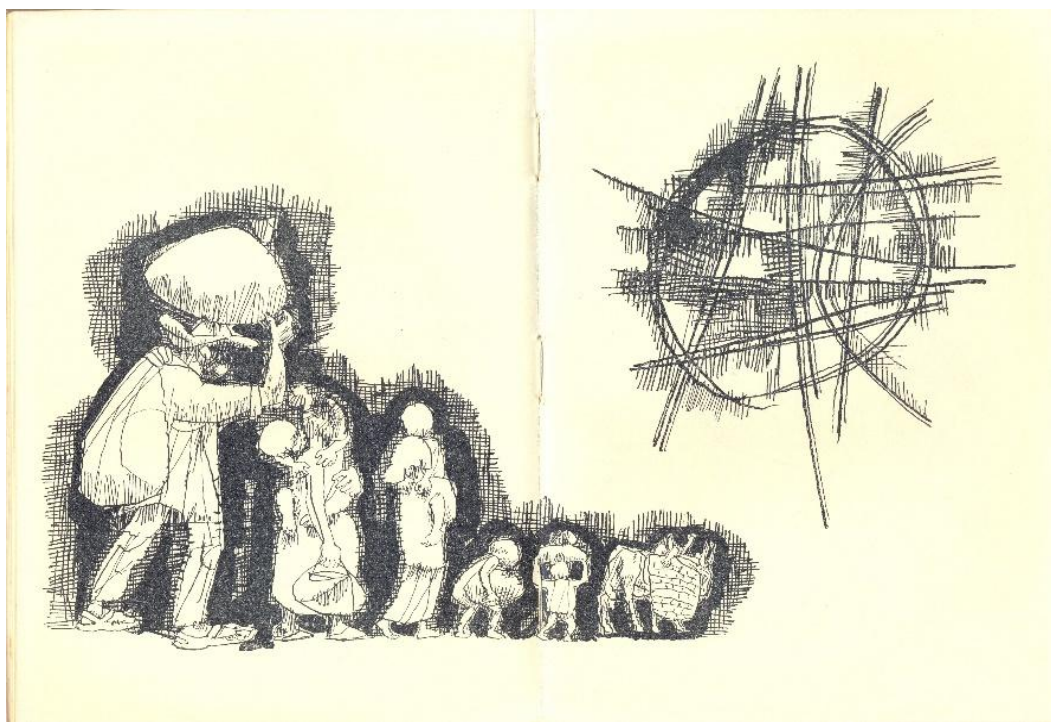
As figuras, claras, se destacam contra a hachura sobreposta às grossas linhas pretas que as envolvem, sem exatamente definir um espaço tridimensional, mas separando-as graficamente do vasto fundo luminoso. A luz e o vazio são

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 (NUNES, 2015, p.97).

Portanto, não há como observarmos a ilustração de Poty sem percebermos a carga dramática acentuada na compreensão da obra e na sua transposição para outra linguagem artística⁸. Além de funcionar como um elemento visual expressivo, os espaços branco e vazio recobram a emoção que permeia todo o texto literário.

A ilustração a seguir também expõe outras particularidades do plano narrativo do romance que conta a história da família de Chico Bento e Cordulina:

Figura 3



Fonte: ilustração de Poty para *O Quinze*.

Na imagem gráfica da ilustração, avistamos a família andarilha sendo guiada pelo sol, trata-se de oito pessoas, assim exibidas: primeiro desponta o pai com a

⁸ Inclusive, esta ilustração de Poty inspirou a capa feita por Joatan para a 49ª edição do romance, publicada pela Livraria Editora José Olympio.

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, notamos a presença de dois meninos a pé, e, posteriormente, podemos observar a cabeça e o braço de um terceiro menino, que se encontra dentro do balaio. Notamos que, de certo modo, a ilustração da figura 2 complementa a figura 1, afinal apresenta todos os membros da família que aparecem no romance.

Todavia, reparamos que ao invés de transpor a descrição do episódio conforme aparece no livro, Poty apresenta-nos pontos de vista particulares do fato, ressignificando os personagens e a caminhada. Assim sendo, a figura 2 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).

Neste sentido, imagens e palavras se complementam, embora aquelas possam ser consideradas um novo texto inspirado no literário.

A ilustração da figura 2 associa-se ao fragmento do romance descrito anteriormente, pois começa a engendrar a situação fatigante da família. A imagem visual recupera o início da caminhada para o grupo, de modo que o leitor consiga penetrar no flagelo das figuras humanas, tão desoladas, mas cada uma acompanhada das suas trouxas e dores pessoais.

A ilustração divide-se em 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 último sujeito que termina “a marcha”. Há um relacionamento implícito na figura da fila indiana, especialmente porque os adultos procuram amenizar as dificuldades da retirada para os pequenos, por isso transportam os meninos nos braços.

Constatamos que as ilustrações, como paratexto ao romance, prenunciam parte do enredo que movimenta a história da família:

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 imagem da figura 2 detecta este episódio-chave do romance. Ao mesmo tempo retrata os laços afetivos do grupo, afinal adulto e criança associam-se na imagem. O desenho do pai resguarda a parentela e a mãe acalenta uma das crianças.

Na ilustração de Poty, a maneira como o sol aparece chama a nossa atenção de maneira especial, pois se trata do maior desenho da figura 2. A estrela central do Sistema Solar parece sugar as forças daquela família, especialmente dos mais frágeis, isto é, as crianças: “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, a mãe intervém a fim de evitar um mal ainda maior para o rebento, que angustia-se 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. Nas duas ilustrações, a mãe já transporta o filho nos braços, talvez porque o olhar do ilustrador enfatiza a preocupação da mãe com o pequeno.

Ao analisar a figura 2, Nunes (2015) esclarece que “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 o popular jogo brasileiro, conhecido como “jogo da velha”. Assim, para suportar a intensidade da estrela solar, talvez sejam necessárias sorte e artimanha para que a família retirante consiga vencer aquele jogo da seca.

As imagens visuais ressignificadas no trabalho de Poty cedem espaço maior para o plano narrativo da família de Chico Bento e Cordulina, em virtude disso, acreditamos que o ilustrador direciona o leitor para o drama vivido pelos pais e seus filhos. Uma das ilustrações bastante sintomática é aquela que recupera o episódio-chave da morte do menino Josias. A seguir, reproduzimos a imagem para melhor fomentar a discussão:

Figura 4



Fonte: ilustração de Poty para *O Quinze*.

Na figura 4, vemos a mãe pesarosa com o corpo do filho sobre as pernas. Assim, pelo padecimento da mulher, averiguamos que aquela criança sofre de alguma moléstia.

Segundo Nunes, esta 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). Deste modo, salientamos o nosso olhar para o desenho da mãe e da criança que aparecem eloquentes na imagem recriada. A mão elevada à cabeça – como expressão de tristeza, desolação e desespero – revela a infelicidade de Cordulina diante da dor do menino. O corpo franzino da criança aparece no desenho sem reação ou possibilidade de diálogo com a mãe. Desta maneira, a ilustração integra-se à referência textual a respeito do triste acontecimento para a família e em especial para a mãe:

[...] 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 os joelhos, recobrou o choro (QUEIROZ, 1992, p.34-35).

O personagem Josias é caracterizado pelo narrador como a “criança moribunda”, constituída apenas por “osso” e “pele”, que mais se assemelha ao esqueleto de um defunto fétido. O mau cheiro da criança indica a condição deplorável daquela infância, desprovida de higiene, por fim, enjeitada socialmente. Diante disso, a imagem constitui-se num texto que ressignifica o literário e seus personagens porque traduz e ao mesmo tempo sugere outras percepções sobre o episódio.

Na imagem criada por Poty percebemos que a criança encontra-se com a face voltada para a mãe, a qual parece chorar desanimada. O menino da gravura está com o braço largado ao corpo, a outra mão encontra-se por cima da barriguinha inchada, sem camisa e descalço; verificamos que a criança já não responde aos apelos da mulher, afinal o menino foi-se “[...] acabando devagar, com a dureza e o tinido dum balão que vai espocar porque encheu demais” (QUEIROZ, 1992, p.35).

Assim também, ao desenhar Cordulina de cabeça baixa, como sinal de resignação, Poty esconde através dos cabelos o rosto da personagem, mas notabiliza a aflição da mãe de família ao constatar que o pequeno partirá daquele mundo, por isso uma das mãos acaricia o corpo sem vida da criança.

Outro dado interessante desta ilustração são as gravuras dos mandacarus, que despontam nesta imagem visual. Os mandacarus parecem flutuar, simultaneamente reportam-se à seca. O desenho dos pássaros movimentando-se em direções opostas também é bastante enigmático: eles seriam urubus (que desejam devorar o pouco que resta da 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,

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 (NUNES, 2015, p.101).

A partir da leitura da figura 4, 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 imagem da criança morta aparece com destaque em *O Quinze*. O falecimento do menino e o comportamento da mãe estampam a desintegração da família no romance e na ilustração.

De acordo com o nosso entendimento, através da imagem visual, Poty aproxima o leitor para o drama de Cordulina, deste modo, chama a atenção, novamente, para o plano narrativo da família. A mãe atormenta-se com a enfermidade e a morte do menino, quem sabe, sente-se responsável direta pela fatalidade com a criança. Segundo Silva e Tomás: “como os personagens infantis da narrativa de *O Quinze* pertencem a 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), mas sem compreender muito bem os acontecimentos, e, talvez por isso, estejam mais sujeitas aos infortúnios. Talvez a personagem feminina se reconhece culpada pela desgraça de seus filhos, por isso a presença das crianças são determinantes para o enredo da obra literária e para a imagem ressignificada.

Segundo Patrícia Alcântara de Souza a presença desta 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 materna diante da impossibilidade de cuidar direito dos seus rebentos, o que também pode ser compreendido na leitura da figura 4.

A nosso ver, como focaliza o drama da mãe após perder o filho, a ilustração de Poty remonta um dos quadros da série *Retirantes*, de Portinari (1944), mais especificamente, a tela *Criança Morta*. Nesta tela, o defunto mirim é segurado nos braços por uma mulher, a qual encontra-se em equivalência à Cordulina recriada por Poty (figura 4).

Na pintura de Portinari, a mãe cabisbaixa, acompanhada pela família, permanece em total desespero e tristeza por causa da morte do filho pequeno, conforme podemos observar na imagem que segue:

Figura 5



Fonte: pintura de Candido Portinari. *Criança Morta*.

Reconhecemos que a produção artística de Portinari volta-se para uma iconografia da seca. Talvez por isso a figura se comunique com a ilustração de Poty (figura 4) e com o texto de *O Quinze*, porque a pintura consegue traduzir a tristeza do choro compulsivo de todos, além de atentar para o drama da mãe, para além da fome e da miséria, na dor de perder um filho pequeno. Sendo assim, recuperamos a descrição da tela (figura 5) conforme o 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 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 decomposição⁹.

Ao realizarmos a leitura descritiva do quadro de Portinari não há como ignorarmos a referência direta ao sofrimento da personagem Cordulina e do menino Josias, figuras da ficção de *O Quinze*. Até parece que a cena do romance serviu de inspiração para a imagem narrativa de Portinari, assim como deve ter servido para a ilustração de Poty.

Logo, a catarse provocada pelas duas imagens e pela palavra escrita permite-nos conceber a amargura da mãe ao perder um filho, possivelmente mais devastadora até do que o flagelo da estiagem. Talvez por isso Nunes (2015) relacione uma possível aproximação entre a figura 4 e a escultura *Pietà*, ilustre obra de Michelangelo Buonarroti, datada entre os anos de 1498-99. Assim, o sentimento de perda de um filho torna-se universal, igualando a dor de toda mãe ao mesmo sofrimento da piedosa Maria ao perder seu filho amado.

Asseveramos, portanto, que Poty privilegia mãe e filho para, quem sabe, sensibilizar o leitor para uma dor universal e determinante no desenrolar da trama do texto literário de Rachel de Queiroz. Ao perder o menino Josias, a família de Chico Bento e Cordulina começa a desintegrar-se, a mãe precisa conviver com a saudade do filho, mas na verdade, “desde que o Josias morrera e o Pedrinho fugira, vivia cheia desses tremores de morte e abandono” (QUEIROZ, 1992, p.65), insegura com o futuro incerto de todos.

Neste caso, acreditamos que as ilustrações de Poty mostram a família migrante, cuja perspectiva de futuro é tão inconstante quanto o posicionamento dos personagens na fila indiana, conforme vimos nas ilustrações das figuras 3 e 4. No entanto, tudo indica que a sequência do grupo vai se acabando aos poucos, mas em ordem crescente: da criança para o adulto.

REFERÊNCIAS

⁹Informação obtida no site: <http://www.portinari.org.br/#!/acervo/obra/2735/detalhes>. Acesso em 16/07/2015.

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>. Acesso em 04/06/2015.

COUTINHO, Fernanda. “Seca e desolação: a infância em *O Quinze*”. In: BEZERRA, José Augusto; SCHWAMBORN, Ingrid; SOARES, Maria Elias [organizadores]. **Um novo olhar sobre O Quinze de Rachel de Queiroz**. Edição de Fortaleza 1930 (fac-símile). Fortaleza: Edições UFC, 2014.

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.

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 Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, 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

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. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Curitiba, 2015. Disponível em: <http://www.academia.edu/15196974/Texto_e_imagem_a_ilustra%C3%A7%C3%A3o_liter%C3%A1ria_de_Poty_Lazzarotto_-_vol._1>. Acesso em 20/08/2015.

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.

QUEIROZ, Rachel de. **O Quinze**. (ilustrações de Poty). 49.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

SANTAELLA, Lúcia; NÖRTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SILVA, Liciane Rodrigues; TOMÁS, Maria Edinete. “Representações da infância na obra O Quinze, de Rachel de Queiroz. In: **Revista Homem, Espaço e Tempo**. Ano VII, número 2, ISSN 1982-3800, Dezembro/2013. Disponível em: <http://www.uvanet.br/rhet/artigos_dezembro_2013/07_representacoes_infancia.pdf> Acesso em 13/05/2015>.

SOUZA, Patrícia Alcântara de. **Marias de Rachel de Queiroz: percursos femininos em O Quinze, As Três Marias e Dôra Doralina**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, Goiânia, 2008. Disponível em: <https://pos.letas.ufg.br/up/26/o/patriciaalcantara_completo.pdf>. Acesso em: 14/07/2015.