

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

FLÁVIA MARIA REIS DE MACEDO

Materialidades, Imaginários e Transcendências:

Uma proposta de “arqueologia” nos livros de Literatura Infantil e Juvenil em diálogos com
outras artes da cultura brasileira

Versão Corrigida

SÃO PAULO

2022

FLAVIA MARIA REIS DE MACEDO

Materialidades, Imaginários e Transcendências: Uma proposta de “arqueologia” nos livros de Literatura Infantil e Juvenil em diálogos com outras artes da cultura brasileira

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Professor Doutor José Nicolau Gregorin Filho

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R375m Reis de Macedo, Flávia Maria
Materialidades, Imaginários e Transcendências: Uma proposta de "arqueologia" nos livros de Literatura Infantil e Juvenil em diálogos com outras artes da cultura brasileira / Flávia Maria Reis de Macedo; orientador José Nicolau Gregorin Filho - São Paulo, 2022.
251 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura e arte pictórica. 2. Arte para crianças e jovens. 3. Transtextualização. I. Gregorin Filho, José Nicolau, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)


Nome do (a) aluno (a): FLÁVIA MARIA REIS DE MACEDO

Data da defesa: 26/08/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): JOSÉ NICOLAU GREGORIN FILHO

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP.**

São Paulo, 27 de Setembro de 2022.



Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho
PPG em ECLLP
No. USP 4868023

(Assinatura do (a) orientador (a))

MACEDO, Flávia Maria Reis. **Materialidades, Imaginários e Transcendências: Uma proposta de “arqueologia” da Literatura Infantil e Juvenil em diálogos com outras artes da cultura brasileira.** Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Aprovado em: _____

Presidente da Comissão Julgadora: Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho

Orientador

Titulares:

Membro

Membro

Membro

Suplentes:

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador *Dr. José Nicolau Gregorin Filho*, que, no princípio, me tirou da zona de conforto, provocando inúmeros questionamentos sobre o papel da literatura infantil e juvenil na sociedade. Com sua ajuda, acenderam-se tochas de fogo na escolta dessa estrada de terra barrenta que é a pesquisa. Durante os anos de doutorado, muitas coisas difíceis aconteceram no Brasil e no mundo, e as boas conversas com esse mentor, que se tornou um grande amigo, ajudaram a dar sentido, tornando tudo mais suportável. Quanto aprendizado levarei, professor *Nicolau... De La Plata!*

À *CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior* pelo apoio com a bolsa de estudos da pós-graduação e à Faculdade de Filosofia Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo;

À professora *Dra. Maria dos Prazeres dos Santos Mendes* pelo incentivo a prosseguir a jornada acadêmica, bem como aos professores *Dra. Maria Zilda da Cunha* e *Dr. Ricardo Ianacce* pelos diálogos esclarecedores que agregaram em nosso Exame de Qualificação;

À professora *Dra. Lilia Moritz Schwarcz* pelas aulas na disciplina de Antropologia que compuseram parte dos créditos para o doutoramento, exercendo papel importantíssimo que influenciou a minha forma de ler as artes.

À *Ana Maria Machado* e *José Castello* pelos encontros literários sobre a escrita para crianças e jovens, e ao *Ziraldo*, mesmo não conseguindo contato direto, guardo sua obra com apreço e admiração;

Ao professor *José Cláudio Alves de Oliveira*, do Núcleo de Pesquisa de *Ex-votos* da Universidade Federal da Bahia, pela ajuda na pesquisa das esculturas dos milagres;

Ao querido *Mano de Baé*, Ceramista de Tracunhaém - Pernambuco, pelas conversas e aprendizados sobre a comunidade dos oleiros e as artes do barro e pela indicação de *O Reinado da Lua*, livro sobre a vida dos artistas populares da presente pesquisa;

Ao *Bruno Berlendis* e à querida e tão gentil *Albenice Palmejane da Berlendis & Vertecchia Editores* pela ajuda e colaboração com as informações e envio de materiais sobre os objetos dessa pesquisa;

À *Daliana Cascudo*, do *Instituto Câmara Cascudo*, pelo apoio com material de seu pai, nas produções e nas pesquisas dos ex-votos e cultura popular.

Aos escritores *Marco Haurélio* pela ajuda com os estudos da literatura de cordel; *Marcelo Jucá* pelas trocas sobre a Mitologia dos Orixás; e *Bruno Henrique Coelho* pelas conversas sobre o binômio literatura e cultura e pela leitura prévia e atenciosa deste trabalho.

Aos amigos da equipe *gregorinesca* de orientandos: *Jolie Antunes*, companheira de congressos e viagens acadêmicas; *Diogo Nascimento*, *Marina Almeida*, *Antônio Castro*, *Rogério Bernardo e Sérgio Manoel* pelas reuniões *online* durante a pesquisa; e a *Edison Rodrigues (in memoriam)*, que faleceu em 2021, vítima da Covid-19.

Aos *Grupo de Pesquisa de Produções Literárias para Crianças e Jovens da FFLCH/USP*: *Paulo César Filho*, *Oscar Nestarez*, *Natália Xavier* – amigos lendários – e ainda *Cristina Casagrande*, *Joana Ribeiro*, *Ligia Menna*, *Priscilla Naninni*, *Regina Ruiz*, e *Sandra Trabucco Valenzuela* – amigas *vaga-lumes*, e ao *Grupo de Pesquisa Encontros com a Literatura Infantil e Juvenil - ENLIJ*, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UERJ, em especial à querida professora Dra. *Regina Michelli*.

Ao *Rafael Rocca*, leitor *Beta*, que procedeu atenciosamente à revisão deste trabalho.

À *Letícia Kleim*, fada madrinha, que acompanhou com interesse todo o processo, tornando-se excelente ouvinte das minhas reflexões e inquietudes.

À minha família, e principalmente, três amores – *Miguel*, *Artur* e *Marília*, que me regaram de afetos, copos d'água e beijinhos trazidos durante as (in)findáveis horas em que estive nesta mesa de estudos, na gentil companhia do *Gulliver* e do *Platão*, felinos guardiões.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
I. DEBAIXO DO BARRO	27
1.1 A dona da criação: Berlendis & Vertecchia Editores de Livros Infantis e Juvenis em diálogo com outras artes	28
1.2 Imagem, Imaginação e Imaginário: apontamentos	34
1.3 Uma Tríade de Livros: apresentações e materialidades	38
1.3.1 Breves notas sobre texto visual	48
1.4 Concepções de Culturas	53
1.4.1 Culturas populares e eruditas nas artes	56
1.5 O Mito do Sertão	59
1.5.1 Conselheiros, Milagreiros e Cangaceiros	64
II. AS FORMAS DO BARRO	69
2.1 O Mito do Barro	70
2.1.1 Mestre Vitalino: O Prometeu brasileiro	73
2.2 <i>A Peleja</i> , de Ana Maria Machado: cordel, desafio e metalinguagem	77
2.2.1 Palavras e imagens: mitos e histórias	84
2.2.1.1 A arte de Zé Caboclo	84
2.2.1.2 Mamulengo, equilibrista, cavalo-marinho e seus artistas populares	90
2.2.1.3 Santana pela arte de Antônia Leão	100
2.2.1.4 Mestre Galdino e o hibridismo na arte	105
2.2.1.4.1 <i>São Francisco Cangaceiro</i>	106
2.2.1.4.2 <i>O Monstro</i>	113
2.2.1.4.3 <i>Lampião-sereia</i>	118
2.2.1.5 Os bois: de Manuel Eudócio a um artista desconhecido	125
2.2.1.6 Oxum: pela arte de Otávio Francisco	131
2.2.1.7 São Jorge e outras formas de barro: de Mestre Vitalino	136
2.2.1.7.1 Palhaço, procissão de zabumba e casamento	140
III. O BARRO E SEUS MILAGRES	146
3.1 O Mito dos Milagres	147
3.1.1 As cabeças do artista Antonio Maia	153
3.2 <i>Ave Jorge</i> , de Ziraldo, e o livro do pássaro-pensamento	161

3.2.1 Relações dialógicas entre textos verbal e visual	166
3.2.2 Aspectos históricos e sociais nas ligações entre palavra-imagem	173
IV. AS METAMORFOSES DO BARRO	180
4.1 O Mito dos Reis	181
4.1.1 A Arte de Arthur Bispo do Rosário	189
4.2 <i>Dentro de Mim Ninguém Entra</i> , de José Castello: literatura juvenil no apocalipse	197
4.2.1 Diálogos entre texto verbal e visual: a abertura de “sete selos”	201
4.2.1.1 Primeiro selo: A Cama de Romeu e Julieta	204
4.2.1.2 Segundo selo: A Bomba	208
4.2.1.3 Terceiro selo: O Guindaste	210
4.2.1.4 Quarto selo: A Gaiola	213
4.2.1.5 Quinto selo: A Roda da Fortuna	217
4.2.1.6 Sexto selo: Diana Caçadora	221
4.2.1.7 Sétimo selo: O Manto	224
CONSIDERAÇÕES FINAIS	228
BIBLIOGRAFIA	233
ANEXO I – COLEÇÃO DE ARTES PARA CRIANÇAS E JOVENS DO CATÁLOGO DA BERLENDIS & VERTECCHIA EDITORES	242
ANEXO II – DOCUMENTO DA UNESCO DE APOIO AO PROJETO ARTES PARA CRIANÇAS DA EDITORA BERLENDIS & VERTECCHIA	250
ANEXO III – DOCUMENTOS DA SECRETARIA DO ESTADO E DA CULTURA EXPRESSANDO APOIO AO PROJETO ARTE PARA CRIANÇAS	251

RESUMO

Fundamentado nos Estudos Comparados de Literatura, na Crítica Literária e em outras Ciências Humanas e Sociais, como a Antropologia e a Sociologia, a presente pesquisa tem como objetivo investigar os procedimentos utilizados para possíveis diálogos entre textos verbais e visuais nos livros de literatura infantil e juvenil brasileira. Buscam-se a análise e a contextualização histórica e cultural desse tipo de literatura no que se refere aos componentes míticos subjacentes a essas obras, revelando nuances dos imaginários historicamente produzidos na e pela cultura do povo brasileiro. Partimos do pressuposto de que esses estudos são importantes para instaurar uma reflexão crítica sobre o papel do livro de literatura infantil e juvenil como produto cultural capaz de colocar no mesmo suporte duas artes: a erudita (literária) e a popular (esculturas, pinturas, montagens, bordados, *assemblages* etc.). Para tanto, fazem parte dos *corpora* utilizados os produtos artísticos feitos pela Berlendis & Vertecchia Editores dirigidos às crianças e aos jovens contendo narrativas criadas a partir de diálogos entre escritores com outras formas de arte: o primeiro livro, *A Peleja* (1986), de Ana Maria Machado, com ilustrações reproduzidas das artes escultóricas de barro de artistas populares; o segundo, *Ave Jorge* (1986), de Ziraldo, com reproduções das pinturas ex-votivas ou *milagres* produzidas por Antonio Maia, ambos integrando a *Coleção de Artes para Crianças e Jovens*; e, por fim, o terceiro livro do catálogo da mesma editora, este fora da mencionada coleção: *Dentro de Mim Ninguém Entra* (2016), escrito por José Castello com reproduções visuais de trabalhos de Arthur Bispo do Rosário, cuja edição atualizou o conceito da materialidade do livro de arte para jovens, diferenciando a interação entre literatura e artes visuais. Nesse estudo, procura-se, num tratamento “arqueológico” dessas artes, materialidades portadoras de mitos produzidos na e pela humanidade capazes de transcender tempos e espaços.

Palavras-chave: literatura, artes, imaginário, cultura brasileira, texto verbo/visual.

ABSTRACT

Based on Comparative Literature, Literary Criticism, and other Human Sciences, such as Anthropology and Sociology, the present research aims to investigate procedures used to construct possible dialogues between verbal and visual texts as present in Brazilian children's and youth literature. The analysis and historical and cultural contextualization of this type of literature seeks, in terms of mythical components underlying these works, to reveal nuances of imaginaries historically produced in and by the culture of the Brazilian people. We assume that the present study is important in that it establishes a critical reflection on the role of children's and youth literature books as a cultural product capable of put into dialogue two arts in a same support: the erudite (literary) and popular arts (sculptures, paintings, montages, embroidery, assemblages, etc.). To this end, the *corpora* considered here include artistic products made by the Berlendis & Vertecchia Editores aimed at children and young people and containing narratives created from dialogues between writers and other forms of art. The first book, *A Peleja* (1986), by Ana Maria Machado, has illustrations reproduced from clay sculptural arts by popular artists; the second, *Ave Jorge* (1986), by Ziraldo, has reproductions of ex-votive paintings, or miracles, produced by Antonio Maia, both part of the Children and Youth Arts Collection; and, finally, the third book in the catalog, by the same editor, and not a part of the aforementioned collection, *Dentro de Mim Ninguém Entra* (2016), written by José Castello has visual reproductions of works by Arthur Bispo do Rosário; the edition updated the concept of materiality of what art books mean for young people by differentiating the interaction between literature and visual arts. In this study, we seek, in an “archaeological” approach to these arts, to analyze materiality that bears myths produced by humanity that are capable of transcending time and space.

Keywords: literature, arts, imaginary, Brazilian culture, verbal/visual text.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

I – DEBAIXO DO BARRO

Figura 1 – Donatella Berlendis, Chico Buarque e Silvia Buarque (1978). Reprodução fotográfica.

Figura 2 – Antonio Maia, *Ex-votos*. Óleo sobre tela. 47 x 62 cm. 1999.

Figura 3 – Capa do livro *A Peleja*, de Ana Maria Machado e artistas populares. Berlendis & Vertecchia Editores. Reprodução escaneada do livro, 1986.

Figura 4 – Capa de *Ave Jorge*, de Ziraldo e Antonio Maia. Berlendis & Vertecchia Editores. Reprodução escaneada do livro, 1986.

Figura 5 – Exemplo das páginas internas de *A Peleja*, de Ana Maria Machado e artistas populares, p. 20-21.

Figura 6 – Exemplo das páginas internas de *A Peleja*, de Ana Maria Machado e artistas populares, p. 40-41.

Figura 7 – Exemplo das páginas internas de *Ave Jorge*, de Ziraldo e Antônio Maia, p. 40-41.

Figura 8 – Exemplo das páginas internas de *Ave Jorge*, de Ziraldo e Antônio Maia, p. 42-43.

Figura 9 – Capa do Livro *Dentro de Mim Ninguém Entra*, José Castello e Bispo do Rosário. Berlendis & Vertecchia, 2016.

Figura 10 – Exemplo de página interna de *Dentro de Mim Ninguém Entra*, José Castello e Bispo do Rosário. Berlendis & Vertecchia, p. 44 - 45.

Figura 11 – Exemplo de página interna de *Dentro de Mim Ninguém Entra*, José Castello e Bispo do Rosário. Berlendis & Vertecchia, p. 88 -89.

Figura 12 – Carl Otto Czeschka, *Die Nibelungen*. Reprodução fotográfica. 1909.

Figura 13 – Cartaz do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. 1964.

II – AS FORMAS DO BARRO

Figura 1 – *Prometeu*. Roma, Museu do Vaticano. Século VI.

Figura 2 - Mestre Vitalino, *Agricultor Trabalhando na Roça*. Cerâmica policromada. Anos 1960.

Figura 3 - Mestre Vitalino, *Retirantes*. Cerâmica policromada. 1960.

Figura 4 – Capa do livro da coleção “Arte Para Criança. Arte Popular”. *A Peleja*, Ana Maria Machado. Berlendis & Vertechia, 2008.

Figura 5 – *Apolo e Mársias*. Sarcófago, escultura em mármore. 105 x 220 cm. Museu do Louvre. 1853.

Figura 6 – Zé Caboclo, *Banda de Pífanos*. Barro policromado. Sem data. Reprodução fotográfica.

Figura 7 – Zé Caboclo, *Time de futebol*. Barro policromado. Sem data. Reprodução fotográfica.

Figura 8 – Zé Caboclo, *Comedores de Banana*. Barro policromado. Sem data. Reprodução fotográfica.

Figura 9 – Mestre Solon, *Mamulengos*. Materiais diversos. Sem data. Reprodução fotográfica.

Figura 10 – Nhô Caboclo, *Equilibrista*. Materiais diversos. Sem data

Figura 11 – Nhô Caboclo, *Balsa*. Materiais diversos. Sem data.

Figura 12 – Capitão Pereira, *Cavalo Marinho*. Materiais diversos. Sem data.

Figura 13 – Antônio Rodrigues, *Conselho de Animais*. Barro cozido. Década de 1970.

Figura 14 – Antonia Leão, *Sant’ana*. Barro cozido. Sem data. Reprodução fotográfica.

Figura 15 – Atribuído a Giovanni Francesco Romanelli, *A Educação da Virgem Maria*. Óleo sobre tela, 1630. Gallery of South Australia.

Figura 16 – Manoel Galdino. *São Francisco cangaceiro*. Barro pintado. Década de 1970. Reprodução fotográfica.

Figura 17 – *São Francisco de Assis*. Mosteiro de Subiaco. Afresco. Século XIII.

Figura 18 - Giotto, *São Francisco de Assis e Santa Clara*. Afresco, 1279.

Figura 19 - Botto, *Maria Bonita e Lampião*. Colorida por Davi Lima. Sem data.

Figura 20 – Manuel Galdino. *Monstro*. Barro cozido. Alto do Moura, Caruaru, PE. Década de 1970. Reprodução fotográfica.

Figura 21 – Manuel Galdino. *Deuses da arte*. Barro cozido. Museu Casa do Pontal. Sem data. Reprodução fotográfica.

Figura 22 – Manuel Galdino. *Lampião Sereia*. Barro cozido. Alto do Moura, Caruaru, PE. Década de 1960. Reprodução fotográfica.

Figura 23 – Manuscrito inglês, *Sereia*. Sec. XV.

Figura 24 - Pietro Aquilla, *Monstra maris Siculi frustra dulcedine cantus*. Entre 1675 e 1690.

Figura 25 – Walter Crane. Estudo em aquarela para ilustração de “A Pequena Sereia”. Entre 1870 e 1880. Victoria & Albert Museum, Londres.

Figura 26 – *Sereia*. Convento de Santo Antônio e Igreja de São Francisco. João Pessoa, Paraíba. 1717.

Figura 27 – Manuel Eudócio. *Boi*. Barro policromado. Sem data. Reprodução fotográfica.

Figura 28 – Autoria desconhecida. *Talha*. Madeira policromada. Sem data. Reprodução fotográfica.

Figura 29 – Otávio Francisco Santos. *Oxum*. Madeira policromada. Museu do Pontal, RJ. Década de 1970. Reprodução fotográfica.

Figura 30 – Otávio Bahia. *Orixás*. Madeira policromada. Cachoeira, Bahia. Década de 1970.

Figura 31 – Mestre Vitalino. *Onças atacando*. Caruaru, PE. Década de 1960. Reprodução fotográfica.

Figuras 32, 33 e 34 - Rafael. *São Jorge e o dragão*. 1506. Óleo sobre madeira. Washington, National Gallery. Seguem duas outras figuras de artistas desconhecidos. Montagem.

Figura 35 – Mestre Vitalino. *Palhaço*. Barro policromado. Sem data. Reprodução fotográfica.

Figura 36 – Mestre Vitalino. *Banda (Procissão de Zabumba)*. Barro policromado. Alto do Moura, PE. Sem data.

Figura 37 – Mestre Vitalino. *Noivos a cavalo*. Barro policromado. Alto do Moura, PE. Década de 1950. Reprodução fotográfica.

III – O BARRO E SEUS MILAGRES

Figura 1 – Pintura. *Ex-Voto*. Angra dos Reis, RJ. 1951.

Figura 2 – Cabeça antropomorfa, oval, média, em cedro, monocromática, com circunferência total de 0,28 m; circunferência do pescoço de 0,19 m; altura total de 0,14 m; altura do pescoço de 0,15 m; profundidade de 0,10 m. O acervo encontra-se numa sala da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, mantido pelo Núcleo de Pesquisa de Ex-Votos. Sem data.

Figura 3 – Ex-voto antropomorfo, em cedro, monocromático, com circunferência total de 0,41 m; circunferência do pescoço 0,26 m; altura total de 0,21 m; altura do pescoço 0,65 m; profundidade de 0,13 m. O acervo encontra-se numa sala da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, mantido pelo Núcleo de Pesquisa de Ex-Votos. Sem data.

Figura 4 – Cabeça antropomorfa, oval, grande, em umburana, envernizada, com circunferência total de 0,54 m; circunferência do pescoço de 0,30 m; altura total de 0,30 m; altura do pescoço 0,9 m; profundidade de 0,18 m. O acervo encontra-se numa sala da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, mantido pelo Núcleo de Pesquisa de Ex-Votos. Sem data.

Figura 5 – Antônio Maia, *Caminhantes*. Acrílico sobre tela. 1968.

Figura 6 – Foto da obra de Antônio Maia, *Resoluto, Ex-Voto*. Óleo sobre Tela. 46 x 64 cm. 1972. Genebra.

Figura 7 – Antônio Maia, *Totem*. 60 cm x 60 cm. Acrílico sobre tela. 1978.

Figura 8 – Antônio Maia, *O Vigilante*. Acrílico sobre tela. 50 x 73 cm. Rio de Janeiro. 1984. Acervo Prova do Artista.

Figura 9 - Antônio Maia, *A roda da fortuna*. Acrílico sobre tela. Rio de Janeiro. 1993.

Figura 10 – Antônio Maia, *Sentinelas*. Acrílico sobre tela. 46 x 61. Rio de Janeiro. 1992.

Figura 11 – Capa de *Ave Jorge* e folha de rosto autografada por Antonio Maia. 1987.

Figura 12 –Dupla das páginas 50 e 51 de *Ave Jorge*, reprodução fotográfica.

Figura 13 - Antonio Maia, *Rumo Certo*. Tinta Acrílica sobre tela. 46 x 61 cm. Rio de Janeiro, Coleção do Artista. 1973.

Figura 14 – Antonio Maia, *Alerta*. Tinta Acrílica sobre tela. 33 x 44 cm. RJ, Coleção do Artista. 1979.

Figura 15 – Antonio Maia. *Oferente*. Tinta acrílica sobre tela. 41 x 33 cm. RJ, Coleção do Artista. 1974.

Figura 16 – Antonio Maia, *Esperando o Milagre*. Acrílico sobre tela. 100 x 100 cm. Acervo desconhecido. 1985.

Figura 17 - Antonio Maia, *Nordeste*. Tinta acrílica sobre tela. 46 x 61 cm. RJ, coleção do artista. 1985.

Figura 18 – Antonio Maia, *Monumento*. Tinta acrílica. 100 x 73 cm. RJ, coleção do artista. 1985.

IV – AS METAMORFOSES DO BARRO

Figura 1 – Bispo do Rosário, *Manto de apresentação*. Face externa, frente, bordado sobre tecido (cobertor) com superposição de cordas de cortina.

Figura 2 – Bispo do Rosário, *Grande veleiro*. Madeira, tecido, papelão, cordames, metal, isopor, lâmina e plástico. 145 x 60 x 100 cm sobre carrinho de madeira com rodas, 70 x 33 x 20 cm. Sem data.

Figura 3 – Fotografia de Walter Firmo.

Figuras 4 e 5 – À esquerda: Marcel Duchamp, *A fonte*. Mictório de louça. Tate Modern. 23,5 x 18 cm. 1917. À direita: Bispo do Rosário. *Vaso Sanitário*. Caixa de madeira contendo urinol de plástico. 41 x 29 x 32 cm. Sem data. Montagem fotográfica. mBRAC.

Figuras 6 e 7 – À esquerda: Marcel Duchamp, *Roda de Bicicleta*. 1,3 m x 64 cm x 42 cm. Museu de Israel, 1913. À direita: Bispo do Rosário, *Roda da Fortuna*. 9 x 29 cm, altura 66,5 cm. Sem data. Montagem fotográfica. mBRAC.

Figuras 8 e 9 – À esquerda: Marcel Duchamp, *Rotary Demisphaere* (Semiesfera rotativa). À direita: Bispo do Rosário, *Cavalete*. Sem data. Montagem fotográfica. mBRAC.

Figuras 10 e 11 – À esquerda: Marcel Duchamp, *Caixa verde*. 1934. À direita: Bispo do Rosário, *Caixa dos escolhidos*. Sem data. Montagem fotográfica. mBRAC.

Figura 12 – Bispo do Rosário. *Talheres*. *Assemblage* com 49 colheres de sopa, dez colheres de chá, quatro colheres de café, cinco colheres de sobremesa, dez garfos e seis facas em metais diversos. Suporte de madeira e papelão. 197 x 70 cm.

Figura 13 – Bispo do Rosário. *Carrossel*. Madeira, tecido, cordas e cavalinhos em Orfa. Diâmetro do toldo: 60 cm, altura: 55 cm.

Figura 14 – Bispo do Rosário. *Macumba*. *Assemblage* com diversos objetos de rituais religiosos (colares, estátuas de gesso etc.). Suporte de madeira e papelão. 193 x 71 cm.

Figura 15 – Capa e quarta capa da obra *Dentro de Mim Ninguém Entra* de José Castello e Bispo do Rosário. Reprodução escaneada da obra.

Figura 16 – Bispo do Rosário, *Casa de Romeu e Julieta*. Madeira, tecido, metal, linha e espuma. 125 x 220 x 80 cm. mBRAC.

Figura 17 – Frederic Leighton, *A Reconciliação dos Montecchios e Capuletos diante da morte de Romeu e Julieta*. Óleo sobre tela. 1855.

Figura 18 – Bispo do Rosário, *Cama de Romeu e Julieta*.

Figura 19 – Bispo do Rosário, *Pai Onipresente*. Isopor, metal e plástico. 33 x 63 cm. mBRAC.

Figura 20 – Bispo do Rosário, *Guindaste*. Madeira, cal, plástico, tecido, metal e linha. 36 x 36 x 28. mBRAC.

Figura 21 – Bispo do Rosário, *Gaiola*. Gaiola de metal com ninho de palha e bebedouro de plástico com etiqueta de metal onde se lê “2030: Gaiola de passarinho”. Base de 19x24 cm, lateral de 10 cm.

Figura 22 – Bispo do Rosário, *Roda da Fortuna*. Madeira, metal, plástico e PVA. 67 x 29 x 51 cm. mBRAC.

Figura 23 – *Roda da Fortuna*. Carta de Tarô de Marselha.

Figura 24 – Bispo do Rosário, *Diana Caçadora*. Plástico, PVA, linha, tecido e metal. 43 x 24 x 3 cm. mBRAC.

Figura 25 – Bispo do Rosário, *Manto de apresentação*. Tecido, linha, papel e metal. 118,5 x 141,2 cm. mBRAC.

INTRODUÇÃO

A arte é uma produção; logo, supõe trabalho. Movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos.

Alfredo Bosi

O mundo se revela por meio de linguagens. Somente elas são capazes de construir narrativas das mais diversas formas e significados. Histórias sagradas e profanas, crenças e rituais. Narrativas sobre origens, modos de fazer, estruturas sociais, ritmos e fenômenos humanos. Trazem à tona mistérios, cosmogonias, culturas, construindo histórias na vida das pessoas através dos tempos, e produzindo arte.

A literatura, bem como todas as artes, é carregada de sentidos: absorve e ressignifica os mitos, não como histórias irreais, mas como modelos imaginativos, uma rede de símbolos que sugere maneiras particulares de interpretarmos o mundo e lhe darmos significados. Liga-se à imaginação simbólica, que auxilia a humanização dos seres humanos (DURAND, 2002, p. 22), desafiando a ordem do real e construindo imaginários. Assim, a recuperação do mito, o *tempo primordial*, indispensável para assegurar a renovação e a ressignificação da vida e da sociedade, é obtida através da atualização do *princípio*, pois o caos é anterior à criação.

Nessa esteira da recuperação e atualização das fontes iniciais, somos levados, antes de tudo, à gênese dos presentes estudos, que se origina em nossas pesquisas de mestrado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, quando o objetivo foi estudar o processo de criação artística de um livro específico tirado da coleção *Arte para Crianças e Jovens*, da Berlendis & Vertecchia Editores, onde discorreremos sobre uma narrativa literária da escritora Lygia Bojunga a partir de diálogos com ilustrações das artes plásticas de Tomie Ohtake. Pesquisamos os procedimentos de escrita como forma de

transcrição do texto de Bojunga e a alteração de sua escrita literária para um novo livro: *O Meu Amigo Pintor* (1986)¹.

Nessa ocasião, entramos em contato com outras catorze obras do projeto *Arte para Crianças e Jovens*, da mesma editora, com o objetivo reunir texto e imagens em diálogo artístico com renomados escritores e célebres artistas plásticos nascidos ou radicados no Brasil. Com isso, a editora se colocava no mercado de livros, oferecendo um novo produto cultural, reunindo duas diferentes linguagens (verbal e visual) num único suporte – o livro de artes destinado ao público infantil e juvenil.

Analisando todos os outros livros da coleção, dois deles se destacaram: o primeiro, *A Peleja* (1986), contém uma narrativa verbal de Ana Maria Machado em diálogo com produções escultóricas feitas por artistas populares; o outro, *Ave Jorge* (1986), escrito por Ziraldo, está em diálogo com pinturas de cabeças “ex-votivas” de Antonio Maia que se relacionam às peças escultóricas produzidas, também chamadas de “milagres”.

Enquanto os demais livros estabeleciam relação entre grandes autores e grandes pintores, para nós esses dois volumes se diferenciavam por duas razões:

A primeira é que os textos literários, aos quais nos afeiçoamos, utilizam formato e recursos líricos e poéticos, sendo o texto verbal de *A Peleja* espelhado nos cordéis, nos desafios das cantorias, advindos das antigas gestas medievais; e *Ave Jorge* se apresenta como um grande poema contando a jornada de um *pássaro-pensamento* em sua viagem pelo mundo, protagonista que representava a própria Imaginação. As duas narrativas nos chamaram atenção pela simplicidade, espontaneidade e graça com as quais se conectaram às imagens selecionadas como ilustrações.

A segunda razão se deu pelo fato de que as ilustrações eram representações fotográficas de obras de artistas que trabalhavam com artes cunhadas do imaginário e da cultura popular. Ou seja, as imagens que compunham as narrativas visuais desses dois livros não eram produzidas por renomados acadêmicos, frequentadores das escolas de Belas Artes, como se via nos demais livros da coleção. Eram artistas “desconhecidos” para nós: escultores, em sua maioria vindos das olarias do nordeste do Brasil, ou, no caso de arte pictórica de Antonio Maia,

¹ REIS DE MACEDO, Flávia Maria. *Criar e recriar, viver e escrever: o encontro de Lygia Bojunga e Tomie Ohtake nos livros de arte para crianças e jovens - de 7 cartas e 2 sonhos a O meu amigo pintor*. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

um autodidata sergipano, sem formação erudita, que expressava em suas telas as cabeças “ex-votivas”, de madeira ou de cerâmica, que representavam pagamento de “promessas” ligadas à religiosidade do povo, uma prova de “milagres” alcançados.

No entanto, essas artes populares receberam reconhecimento de estudiosos acadêmicos e eruditos, que as levaram para grandes exposições nacionais e internacionais e acabaram por ser escolhidas para o projeto *Arte para Crianças e Jovens* da editora Berlendis.

Definido o pré-projeto de estudos, iniciamos as etapas da pesquisa verificando o “estado da arte” daquilo que utilizamos como temática para o doutoramento. O Exame de Qualificação foi realizado poucos dias antes da chegada de um novo capítulo nesta história: a pandemia de Covid-19, provocada pelo vírus SARS Cov-2 e suas mutações, causando caos e espanto em todo o mundo devido aos seus trágicos efeitos e a morte de milhões de pessoas.

Nesse tempo, fez-se necessário o isolamento social, o afastamento do campus universitário, das bibliotecas, livrarias; enfrentamos inúmeros desafios, dificuldades, medos, lutos, perda de familiares e amigos. Apesar de tudo isso, mantivemo-nos no terreno da pesquisa e sentimos a necessidade de traçar outros rumos, buscando novos sentidos para a literatura na tentativa de resistir.

Nosso território de abordagem, que outrora se voltava apenas ao processo de criação artística da escrita e à genética dos textos verbais, em razão de nossa carreira literária voltada à produção de livros para crianças e jovens, agora estava, mais do que nunca, centrada no âmbito do olhar para a literatura e a sociedade. Interessamo-nos em aprofundar o estudo dos mitos e de suas repercussões junto ao imaginário e à cultura brasileiros, aspectos sem os quais a literatura jamais existiria. Compreender nossa forma de trazer conteúdos para narrativas literárias, seus diálogos com outras artes e suas origens se tornou mais relevante. Afinal de contas, qual o papel dessas artes literárias? E mais: se a literatura se comunica com outras artes (línguas) para adquirir existência no livro infantil e juvenil, quais seriam os procedimentos? Como se operam os mitos, o imaginário e a cultura nessas obras?

Durante esse período de isolamento, com olhares mais aguçados sobre produções artísticas, deparamo-nos com a leitura de um novo projeto editorial da Berlendis e Vertecchia Editores, publicado trinta anos depois de *A Peleja* e de *Ave Jorge*. O livro promovia o encontro da literatura do escritor José Castello com a arte de Arthur Bispo do Rosário: era a obra *Dentro de Mim Ninguém Entra* (2016), irônico título para quem tentava se proteger de um vírus letal.

Muito embora a obra não pertencesse à *Coleção Arte para Crianças e Jovens*, ainda assim se espelhava no mesmo conceito de encontros interartísticos, pois o autor José Castello, célebre escritor, produziu um texto narrativo em prosa para dialogar com as obras de Bispo do Rosário – artista pobre, sergipano, que criou sua arte a partir de “restos e sobras de materiais” (sucatas, plásticos, panos etc.), boa parte produzida dentro do ambiente de uma colônia manicomial.

Em nossos estudos, entendemos que esse trabalho trouxe diferenciada e relevante atualização para o catálogo da Berlendis. Constatamos que, com o passar do tempo, uma *metamorfose* ocorrera no que concerne à produção editorial do livro de arte para crianças e jovens. Assim, outros questionamentos surgiram: como se dava esse encontro da escrita de José Castello com a arte de Bispo do Rosário? Como ocorrem as relações que envolvem mito, imaginário e cultura nas obras do artista? Como se dá a interligação do texto verbal e visual? E ainda: no que esse livro se diferencia dos outros dois objetos da *Coleção Arte para Crianças e Jovens*?

Considerando a arte como um fenômeno que a um só tempo envolve economia, cultura e estética, ficamos diante dessa tríade de livros, todos com artes visuais feitas por artistas do povo, os quais trabalhavam com elementos colhidos no arquivo de seus imaginários, fruto da cultura na qual estavam inseridos. E mais: a produção desses livros envolvia uma *trindade*: escritor-editor-artistas plásticos, sendo o editor o grande condutor desse encontro entre duas artes.

Dessa forma, estabelecemos como principal objetivo desta tese: realizar a investigação dos procedimentos dialógicos entre os textos verbais literários e as ilustrações presentes nas obras *A Peleja* (1986), *Ave Jorge* (1986) e *Dentro de Mim Ninguém Entra* (2016), procurando analisar a contextualização histórica e cultural que envolvem as imagens do texto visual produzidas pelos artistas, bem como os componentes míticos que deram impulso às suas criações, assim como as construções dos textos verbais. Pretendemos demonstrar um olhar atualizado para um dos papéis dados à literatura infantil e juvenil brasileira nesses suportes específicos: livros que permitem o trânsito entre as fronteiras de duas linguagens artísticas e o acesso direto aos imaginários e à cultura brasileira.

Nelly Novaes Coelho, em sua obra *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil*, menciona que essa nossa literatura está, consciente ou inconscientemente, em busca de sua

verdadeira identidade, em busca de afirmação, através da língua, linguagens, diferenças regionais (COELHO, 2010, p. 289). Veremos por meio desses três objetos específicos que, de meados do século XX até o presente século XXI, a literatura infantil e juvenil segue no apoio à construção da identidade e da cultura.

Partimos do pressuposto de que tratamos de um gênero que está à margem da literatura tradicional e canônica, mas que, ainda assim, tem peso, destaque e erudição; afinal, neste caso, os textos verbais são escritos por autores premiados e de projeção nacional e internacional: Ana Maria Machado (1941), Ziraldo (1932) e José Castello (1951). A Berlendis e Vertecchia articulou o encontro desses nomes com os artistas populares, trazendo para a literatura infantil e juvenil produções artísticas feitas a partir do barro, do entalhe de madeira, das imagens de cabeças que representam os *milagres* do povo, e ainda composições advindas de “sobras”, sucatas, papel, pano, linhas desfiadas de uniformes de um manicômio, massa e mais barro.

“Quando duas culturas diferentes se defrontam, não como predador e presa, mas como diferentes formas de existir, uma é para a outra como uma revelação” (BOSI, 1999, p. 17). Essa é a razão de estarmos aqui: o livro de literatura infantil e juvenil é instrumento capaz de colocar duas distintas formas de arte - a erudita e a popular - uma diante da outra, em posição de *equidade*, transformando tal encontro em um novo produto cultural. Aliás, essas literaturas somente existiram em razão daquelas produções artísticas.

O universo da arte popular é fecundo e está em permanente movimento. Atravessa os recantos da imaginação e em seu rastro resolve e traz à tona antigas tradições quase esquecidas, inventa temas nunca antes pensados, colhe novidades no repertório da vida cotidiana, transforma com frescor o patrimônio de muitas gerações (MASCELANI, 2009, p. 13).

Quando o assunto é cultura e identidade brasileira, mitos e imaginários, necessário se faz lançar mão dos estudos de disciplinas complementares na área das humanidades, disciplinas essas que, desde a década de 60, começaram a contribuir com a Linguística e, posteriormente, começaram a auxiliar a análise da literatura, pois há muitas variáveis na busca pela definição desses termos. Por essa razão, recorreremos à Antropologia, à Sociologia e à Filosofia como apoio. Partiremos da premissa de que existem dois pilares iniciais para extrair nossas concepções de cultura – a relatividade e a pluralidade:

[...] toda cultura pode ser entendida como uma manifestação específica ou um caso do fenômeno humano, e uma vez que jamais se descobriu um método infalível para “classificar” culturas diferentes e ordená-las em seus tipos naturais, presumimos que cada cultura, como tal, é equivalente a qualquer outra. Essa pressuposição é denominada *relatividade cultural* [...] a compreensão de uma cultura envolve a relação entre variedades do fenômeno humano; ela visa a criação de uma realidade intelectual entre elas, uma compreensão que inclua ambas (WAGNER, 2017, p. 27).

Assim, pensar a literatura infantil e juvenil como um dos produtos do universo cultural brasileiro nos levou a fazer, antes de tudo, um autoquestionamento sobre nossas tendências e limitações, pois “escavaremos” o terreno das *culturas populares*, estudando algumas de suas linguagens artísticas. No entanto, nossa forma de ver as coisas tem, inevitavelmente, as lentes da área de Letras, na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, em São Paulo, capital. É, como afirmou José Antônio Pasta Júnior, em seu artigo *Cordel, intelectuais e o Divino Espírito Santo*, constante no livro *Cultura Brasileira: temas e situações*, de Alfredo Bosi:

O discurso dos intelectuais sobre as manifestações culturais populares – qualquer que seja o matiz teórico/ideológico ou enfoque que apresenta – é sempre colocado como suspeita. Frequentemente é, de viva voz, arguido de oportunismo e ilegitimidade. Escrever sobre as chamadas artes do povo seria algo como duplicar, por uma última cruel ironia, a espoliação a que já são submetidas as classes trabalhadoras (BOSI, 1999, p. 59).

Nesse sentido, achamos importante, desde já, enfatizar nossa posição de “investigadores-aprendizes”, em respeito às artes produzidas pelos artistas populares, reveladas como ilustrações nos livros que aqui estudaremos como formas de *representação*. Alguns de seus autores são pessoas de uma humilde comunidade de oleiros, da região nordestina, gente “do povo”- qualificativo que, em geral, indica mais do que a origem socioeconômica de um grupo e remete a um conjunto de valores que identifica o modo nativo de criar e transformar o que se tem no entorno, de iluminar os valores da nacionalidade, de sintetizar aspectos do pensamento coletivo (MASCELANI, 2009, p. 13).

Nossa pesquisa implicou em uma análise desses diálogos interartes e a verificação de seus efeitos, pois vemos a literatura infantil e juvenil como um organismo vivo capaz de dar à arte literária um novo caráter experimental. Dessa forma, instrumentalizados pela Literatura Comparada, que busca estabelecimento de redes de relações entre literaturas, culturas, discursos e linguagens (CARVALHAL, 2001, p. 1), aprofundamo-nos nesse estudo.

A literatura infantil e juvenil é um veículo capaz de absorver, traçar composições, aliar-se ao mito para lhe dar uma espécie de domínio mágico, resgatando suas origens e produzindo novo significado. É como o poder da antiga alquimia que almejava transformar simples metais em ouro; no entanto, em nossa pesquisa, os materiais da fonte usados para a produção das literaturas nascem do *barro*.

Por essa razão, lançamos nossa proposta de “arqueologia” nos livros de literatura infantil e juvenil, demarcando o sítio a ser pesquisado e visando “escavar” as materialidades para desvendar os componentes míticos constantes nesses “artefatos” – os livros contendo produções artísticas verbo-visuais da cultura brasileira, com o olhar voltado para a contextualização histórica, social e cultural. Construimos nossa metodologia pensando nesse “sítio arqueológico” de *barro*, onde encontramos, a partir dele, formas, “milagres” e “metamorfoses”, pois parte das ilustrações dos artistas populares, como dissemos, são peças escultóricas feitas em sua maioria dessa composição: *terra + água*. Assim, organizamos a nossa pesquisa pelos seguintes capítulos:

No primeiro, *I. Debaixo do Barro*, discorreremos sobre a (1.1) *A dona da criação: Berlendis & Vertecchia Editores de livros infantis e juvenis em diálogos com outras artes*, para falar sobre como surgiu o projeto editorial *Artes para Criança e Jovens* e sua contextualização; a seguir, (1.2) *Imagem, Imaginação e Imaginário: apontamentos*, quando propusemos uma breve análise teórica sobre tais conceitos que consideramos importantes para nossos estudos; em seguida, (1.3) *Uma Tríade de Livros: apresentações e materialidades*, no qual demonstraremos a constituição dos *corpora* e de suas propostas interartísticas, seguido de (1.3.1) *Breves notas sobre texto visual*, no qual falaremos sobre a função teórica que envolve a narrativa visual, bem como sobre sua leitura. Discorreremos ainda sobre (1.4) *Concepções de Culturas*, importantes para a literatura infantil e juvenil, bem como (1.4.1) *Culturas populares e eruditas nas artes*, onde pautaremos algumas diferenças e convergências importantes para o encontro entre as artes dos livros da presente pesquisa; por fim, (1.5) *O Mito do Sertão*, traçando alguns apontamentos sobre a cultura nordestina e seus imaginários e (1.5.1) *Conselheiros, milagreiros e cangaceiros*, em que analisaremos algumas figuras importantes na constituição do imaginário e da cultura popular.

No segundo capítulo, *II. As Formas do Barro*, discorreremos sobre (2.1) *O Mito do Barro* e algumas fontes primevas que envolvem a mitologia da criação humana pelo barro e (2.1.1) *Mestre Vitalino: o Prometeu brasileiro*, sobre o primeiro e um dos principais escultores

das artes nacionais a partir do barro, fundador da comunidade de oleiros do Alto do Moura, PE; (2.2) *A Peleja, de Ana Maria Machado: cordel, desafio e metalinguagem*, no qual apresentaremos uma análise literária da narrativa, seguido de (2.2.1) *Palavras e imagens: mitos e histórias*, no qual analisaremos dezenove imagens formadoras do texto visual em diálogo com o texto verbal, passando pelas histórias e mitos envolvendo as produções de todos os artistas populares do livro: Zé Caboclo, Mestre Solon, Nhô Caboclo, Capitão Pereira, Antônio Rodrigues, Antonia Leão, Mestre Galdino, Manuel Eudócio, Otávio Francisco dos Santos (Otávio Bahia), um artista desconhecido e Mestre Vitalino.

No terceiro capítulo, *III. O Barro e Seus Milagres*, abriremos com (3.1) *O Mito dos Milagres*, no qual falaremos das origens das peças escultóricas ex-votivas que simbolizavam e materializavam os pedidos e promessas segundo a religiosidade popular, bem como (3.1.1) *As cabeças de Antonio Maia*, no qual trataremos um pouco da trajetória do artista e sua relação com a arte popular presente em suas composições pictóricas; a seguir, em (3.2) *Ave Jorge*, de Ziraldo e o livro *do pássaro-pensamento* contendo uma análise literária do livro, seguido das (3.2.1) *Relações dialógicas entre texto verbal e visual*, em que selecionamos algumas imagens/ilustrações para analisar aspectos do diálogo verbo-visual seguido dos (3.2.2) *Aspectos históricos-sociais existentes na relação palavra-imagem*.

Por fim, no quarto e último capítulo, *IV. As Metamorfoses do Barro*, analisaremos (4.1) *O Mito dos Reis*, falando sobre a biografia e o contexto histórico e social em que estava inserido o artista Bispo do Rosário, bem como (4.2) *A arte de Arthur Bispo do Rosário*, em que trataremos de algumas de suas composições, traçando algumas comparações com movimentos artísticos envolvendo o *ready-made* e o surrealismo; a seguir, no subcapítulo (4.3) *Dentro de Mim Ninguém Entra*, de José Castello: *literatura juvenil no apocalipse*, procederemos a uma análise literária do livro, e após, no item (4.2.1) *Diálogos entre verbal e visual: abertura dos “sete selos”*, selecionamos sete ilustrações para analisar e discorrer sobre simbolismos, mitos presentes e a sua interrelação com o texto verbal. Após, teceremos considerações finais.

Nós, os leitores, vamos à ficção para tentar compreender, para conhecer algo mais acerca de nossas contradições, nossas misérias e nossas grandezas, ou seja, acerca do mais profundamente humano. É por essa razão, creio eu, que a narrativa de ficção continua existindo como um *produto de cultura*, porque vem para nos dizer sobre nós de um modo que as ciências ou as estatísticas ainda não podem fazer. Uma narrativa é uma viagem que nos remete ao território de outro ou de outros, uma maneira, então, de expandir os limites de nossa experiência, tendo acesso a um fragmento de mundo que não é nosso (ANDRUETTO, 2012, p. 54).

Por todas essas razões, a presente pesquisa se torna valiosa para nós, escritores, lavradores da palavra e das histórias dirigidas às crianças e jovens, considerando nossa imersão no fazer, no imaginar e no produzir literaturas para esse público, além de nossa responsabilidade, bem como nossa liberdade para criar. Se considerarmos a tendência de apropriação, recodificação e transformação das manifestações culturais brasileiras produzidas pela literatura infantil e juvenil, e outros tantos elementos envolvidos, os quais ampliam nossa consciência, podemos dizer que nos aproximaremos com esses estudos de algo como “*conhece-te a ti mesmo*”. Assim, guiaremos nossas reflexões sobre algumas dessas formas singulares de *encontros das artes*: tal como uma antiga peça de barro encontrada numa escavação, saber sua origem e garantir-lhes, quem sabe?, outro sopro de vida.

I. DEBAIXO DO BARRO

*Debaixo do barro do chão da pista onde se dança
Suspira uma substância sustentada por um sopro divino
Que sobe pelos pés da gente e de repente se lança
Pela sanfona afora até o coração do menino*

*Debaixo do barro do chão da pista onde se dança
É como se Deus irradiasse uma forte energia
Que sobe pelo chão e se transforma
Em ondas de baião, xaxado e xote que balança
A trança do cabelo da menina, e quanta alegria*

*De onde é que vem o baião?
Vem debaixo do barro do chão
De onde é que vêm o xote e o xaxado?
Vem debaixo do barro do chão*

*De onde é que vêm a esperança, a substância
Espalhando o verde dos teus olhos pela plantação?
Vem debaixo do barro do chão*

Gilberto Gil

1.1 A dona da criação: Berlendis & Vertecchia Editores de livros infantis e juvenis em diálogo com outras artes

Figura 1 – Donatella Berlendis, Chico Buarque e Silvia Buarque (1978). Reprodução fotográfica.



Fonte: Berlendis & Vertecchia Editores.

Era uma vez Donatella. Mulher com a palavra *dona* no nome, descrita por familiares e amigos como uma pessoa inquieta e de inegável gênio forte. Viveu em Gênova, Itália, durante a 2ª Guerra Mundial (1939-1945), uma das cidades mais destruídas do país; por isso, enfrentou privações, fome e pesadelos no tempo em que corria para o abrigo antiaéreo, ao som de sirenes, barulhos de aviões e bombardeios. Donatella Berlendis (1938-2002) talvez tenha internalizado certos valores e necessidades da infância que lhe faltaram em virtude da guerra, vindo a empreender, muitos anos depois, a construção de um legado artístico de obras literárias infantis e juvenis em terras brasileiras.

Como muitos italianos no período do pós-guerra, imigrou para o Brasil, em 1950, com seus pais, para morar no bairro do Brás, cidade de São Paulo. Donatella tinha uma personalidade

ativa e desassossegada, cursou Faculdade de Física e Matemática na Universidade de São Paulo (1960-1963), atuou como tradutora de italiano para a ANSA – Agência de Notícia. Após esse período, começa a trabalhar como jornalista e redatora em jornais e revistas da época, tais como *O Diário de São Paulo*, *Editora Abril* e *Visão*. O cenário político da época era dominado por um regime militar, instaurado em 1964, período de repressão, censura, prisões e exílios.

Entre as décadas de 1960 e 1970, o Estado abre o mercado para estimular produções culturais. Além da televisão já estabelecida, que desempenhava o papel principal como forma de entretenimento das massas, o governo passa a promover a internacionalização de capital e a industrialização. O ramo da publicidade e o setor livreiro ganharam fôlego e crescimento, pois vislumbravam maior integração no mercado provocada pela competitividade estimulada com a entrada de diversas editoras² (FERREIRA, 2009, p. 101-102).

Não foi por acaso que o governo militar favoreceu a industrialização e o mercado de bens culturais: cultura envolve relações de poder, de modo que esses meios de comunicação difundiam ideias e possibilitavam a criação de certos estados emocionais coletivos, garantindo a possibilidade de aprimoramento, mais uma forma do Estado de garantir o seu controle (ORTIZ, 2001, p. 115-16).

Segundo José Nicolau Gregorin Filho, nas décadas de 1970 e de 1980, destaca-se o crescimento da literatura para crianças e jovens. O cenário de lutas pela liberdade de expressão e as temáticas literárias passaram a tratar de sérios tabus, de problemas da realidade e de conflitos do jovem e seu papel na sociedade, trazendo para os textos diálogos sobre o universo do cotidiano, como formas de reflexão e não com “imposição” de valores, como ocorreu nas décadas anteriores (GREGORIN FILHO, 2011, p. 39).

Esse empenho do mercado editorial atingiu a distribuição e as vendas de títulos direcionados às escolas que eram acompanhados de instruções didáticas, questionários de interpretação do texto e fichas de leitura pela mão da Lei de Diretrizes e Bases (Lei nº 4.024/61), instituída dez anos antes, em 20 de novembro de 1961, apoiando a leitura como ferramenta para

² Editoras como Ática, Ibepe, Moderna, Atual, Nova FTD, Saraiva e Cortez, por exemplo, ingressam no país nesse período, passando a produzir livros com mais facilidade e garantindo maior alcance do público, incluindo os públicos infantil e juvenil, fato que estimulava mais autores e artistas gráficos a pensar em projetos para esses leitores.

promover o enriquecimento do vocabulário e a compreensão do significado das palavras (GREGORIN, 2011, p. 38).

Tanto o governo como a iniciativa privada se mobilizaram para promover e agilizar investimentos na produção e edição de obras infantis e juvenis. Ainda que houvesse censura e monopólio de coerção por parte do Estado, o mercado editorial infantil e juvenil sofreu menos o impacto regulador, pois o governo militar julgava que as produções dessa categoria eram *aparentemente* inofensivas, já que se destinavam às crianças e aos jovens (FERREIRA, 2009, p. 101).

É nesse contexto que, em 1970, Donatella Berlendis inicia seus estudos em Artes Gráficas como autodidata. Quatro anos depois, em 1974, funda o Studio Gráfico Programação Visual e Editorial, prestando serviços ao mercado cultural e publicitário de São Paulo, do Rio de Janeiro e de Brasília, sempre tendo a qualidade gráfica como referencial e vindo a receber prêmios pela excelência estética de suas produções.

Diante da exacerbação mercadológica, as editoras almejavam manter a fidelidade do público imprimindo livros em grande escala – muitas vezes, os livros chegavam aos leitores mirins com falhas, grampeados, com folhas de papel ruim, sem uma boa apresentação artística, revelando a baixa qualidade de edição.

Essa demanda por obras infantis baratas oferecidas por meio de livrarias e escolas aos jovens incomodava Donatella. Devido a esse inconformismo, em 1978, passa a se dedicar à pesquisa sobre editoração. Em uma de suas viagens à França entra em contato com duas obras infantis e considera o tratamento desses livros e a apresentação e o cuidado dignos não de um leitor qualquer, mas sim de um leitor-criança: *Petit-Bleu et Petit Jaune*, de Leo Lionni (1970) e *Les aventures d'une, petite bulle rouge - Le école des loisirs*, de Lela Mari (1968), com ilustrações e design gráfico que elevavam o valor estético do livro infantil.

Nesse período, houve uma explosão de criatividade dos artistas de literatura infantil e juvenil; esse fenômeno conferiu a muitos escritores da época o atributo de inovadores dentro e fora do território nacional. Houve conquistas em premiações internacionais, tal como o Prêmio Hans Christian Andersen, dado a Lygia Bojunga em 1982.

Nesse sentido, Nelly Novaes Coelho tece a seguinte reflexão:

[...] sintonizados com a nova palavra de ordem: experimentalismos com a linguagem e com a estruturação narrativa e com o visualismo do texto; substituição da literatura confiante/segura por uma literatura inquieta e questionadora, que põe em causa as relações convencionais existentes entre a criança e o mundo em que ela vive, questionando também os valores em que nossa sociedade está assentada (COELHO, 2010, p. 283).

Nesse cenário de “experimentalismos” e de uma tentativa de inovação citados por Nelly, Donatella Berlendis começa a fazer parte da história da editoração de livros brasileiros de literatura infantil e juvenil, oferecendo uma produção que somava três componentes: as artes literárias, as artes visuais e as artes gráficas, criando livros que atingiram um patamar de qualidade raramente visto no Brasil nesse período.

Seu pontapé inicial envolve tratativas com Chico Buarque para produzir *Chapeuzinho Amarelo* (1979), com design gráfico e ilustrações feitos pela própria Donatella. E, em seguida, a obra *Vila Boa de Goiás* (1979), com poesias de Cora Coralina, período em que a autora ainda era viva e pouco reconhecida. Donatella produziu o livro com prancha ilustrativa colada artesanalmente.

Em 1980, publicou *Era Uma Vez Três*, com imagens das artes de Alfredo Volpi e texto de Ana Maria Machado. A obra recebeu premiação da Associação Paulista dos Críticos de Arte em 1981, abrindo, posteriormente, uma rede de possibilidades de encontros artísticos entre artistas plásticos e escritores.

O segundo livro da coleção, estudado em nossa pesquisa de mestrado³, revela a união do trabalho de Lygia Bojunga e de Tomie Ohtake. *7 Cartas e 2 Sonhos* (1983) recebeu o selo do programa Salas de Leitura do Ministério da Educação e Cultura. Após a publicação do livro, o projeto *Arte para Crianças e Jovens* recebe premiação da Unesco pela excelência de sua metodologia de arte e de educação, obtendo patrocínio para levar ao mercado editorial brasileiro novos livros. Esse fato explica o lançamento de outros sete títulos entre os anos de 1986 e 1987.

Dessa forma, a editora armou pares entre artistas plásticos e escritores e publicou *A pejeja* (1986), texto de Ana Maria Machado e artistas populares; *O Capeta Carybé* (1986), de

³ REIS DE MACEDO, Flávia Maria. *Criar e recriar, viver e escrever: o encontro de Lygia Bojunga e Tomie Ohtake nos livros de arte para crianças e jovens - de 7 cartas e 2 sonhos a O meu amigo pintor*. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Jorge Amado e Carybé; *Era uma vez uma menina* (1986), de Walmir Ayala e Milton da Costa; *O ano no Galinheiro* (1986), de Miguel Jorge e Pierre Chalita; *O forasteiro* (1986), de Walmir Ayala e Siron Franco; *Ave Jorge* (1986) de Ziraldo e Antônio Maia; *O Pintor que Pintou o Sete* (1987), de Fernando Sabino e Carlos Scliar; *Gota d'água* (1995), de Alberto Godín e Tomie Ohtake; *Adão e Eva* (1986), de Machado de Assis e Luiz Paulo Baravelli; *No Mundo das Nuvens* (1996), de Alberto Godín e Arcangelo Ianelli; *Um Brasil de Outro Mundo* (2000), de Silvia La Regina e Antonio Henrique Amaral; *Navio de Cores* (2003), de Moacyr Scliar e Lasar Segall; e *O Artista e o Tempo* (2004), de Luis Fernando Verissimo e Glauco Rodrigues⁴.

Nesses livros, podemos dizer que os critérios de aproximação dos “pares” formados entre escritores e artistas plásticos se devem a aspectos particulares e específicos de cada projeto. No entanto, em relação aos livros de nossa pesquisa, sobre os quais discorreremos adiante, adiantamos que:

No caso de *A Peleja*, sabe-se que Ana Maria Machado, que já havia participado da coleção junto a Alfredo Volpi e acompanhava o projeto de Donatella, sugeriu a ideia de escrever algo a partir da cultura popular. A autora era professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo lecionado um curso sobre literatura de cordel e, por essas e outras razões pessoais, era muito ligada a assuntos que envolvem as chamadas “artes do povo”, de maneira que se sentiu confiante para estabelecer um diálogo textual com as representações das esculturas dos artistas populares.

Quanto a *Ave Jorge*, sabe-se que Ziraldo já tinha diversos livros publicados nessa época, além de ser próximo de Donatella Berlendis. A editora fez uma nova proposta, pois enxergou a possibilidade de convergência entre a estilística textual da poesia de Ziraldo e as pinturas das cabeças ex-votivas de Antonio Maia. Ambos estabeleceram um convívio até criarem uma concepção conjunta de trabalho interartístico.

⁴ Na lista dos trinta artistas que integraram a coleção *Arte para Crianças e Jovens*, vinte e seis são homens. Lygia Bojunga e Tomie Ohtake (que estudamos em nosso Mestrado), Ana Maria Machado – que agora trazemos em nossa pesquisa - e Silvia La Regina, são as mulheres que participaram do projeto. Similar é o rol dos artistas populares participantes do livro *A Peleja*, que discorreremos ao longo do capítulo 2 e seguintes, pois, dos dez escultores populares, apenas uma é mulher, Antonia Leão. Não é nosso objetivo aprofundar questões socio-histórico-culturais que ofuscaram o desempenho das produções realizadas por mulheres no cenário artístico mundial; no entanto, tornou-se inevitável, em meados do século XXI, ignorar esse fato sem fazer, ao menos, uma menção. Ainda que todas essas “seleções artísticas” tenham sido feitas pelas mãos de uma mulher, Donatella Berlendis, que trabalhou com as possibilidades e recursos dispostos pela dinâmica cultural de seu tempo.

A obra *Dentro de Mim Ninguém Entra*, de José Castello e Bispo do Rosário, embora não pertença à coleção de *Artes para Crianças e Jovens*, está presente no catálogo atual da editora Berlendis. Sabe-se que o escritor atuou como jornalista e fez uma entrevista com o Bispo na Colônia Júlio Moreira; além disso, escreveu um ensaio bibliográfico sobre o artista. Acabou, por essa razão, estabelecendo uma aproximação com sua arte, clarificando as razões desse “encontro”.

Para a editora, do ponto de vista pedagógico, o objetivo da coleção *Arte para Crianças e Jovens* era colaborar com a formação de um ser criativo e reflexivo. A arte permeia nossas vidas, colabora para o desenvolvimento e o respeito à diversidade cultural e aciona reflexões sobre o indivíduo e a sociedade. O acesso direto às obras de arte pictóricas e a visita a museus para ver os grandes quadros e pinturas não são acessíveis no Brasil. Entretanto, numa tentativa de suprir essa “carência”, a Berlendis & Vertecchia Editores entendeu que a promoção de encontros interartísticos seria uma forma de colaborar com leitor que se aproximaria dessas artes.

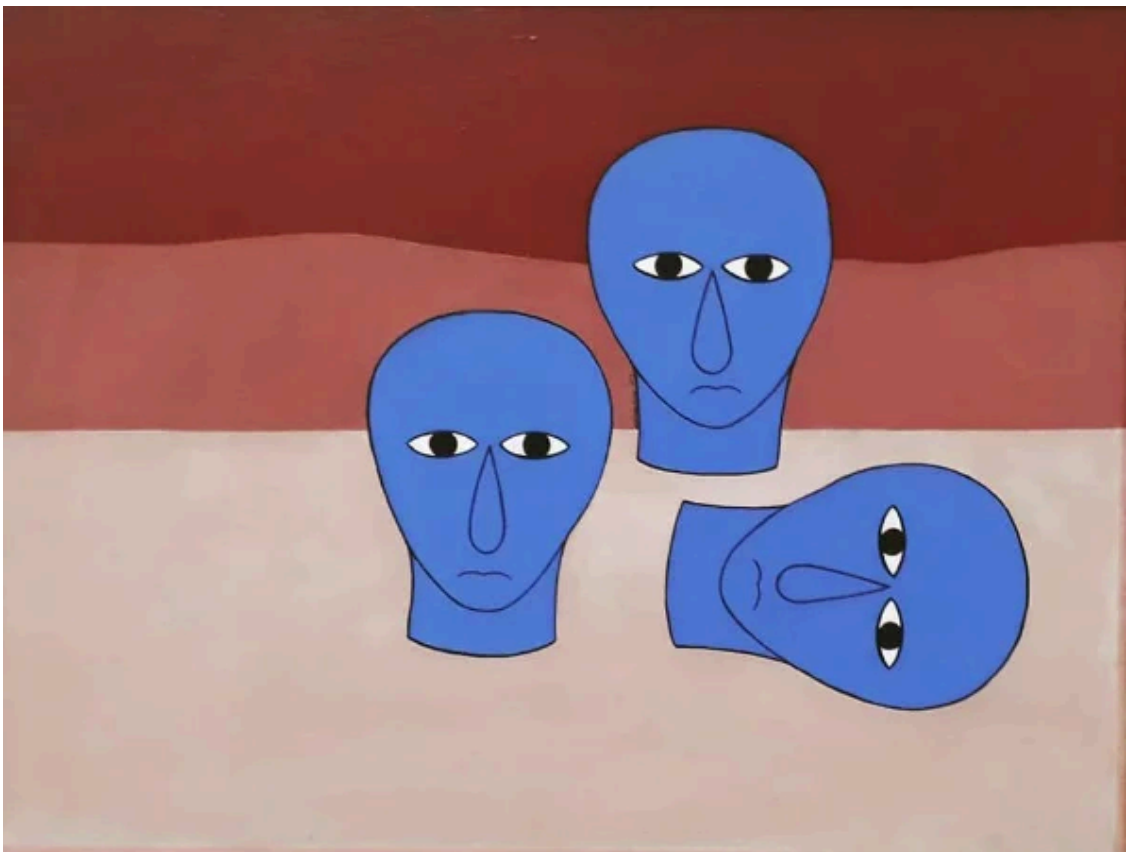
Sobram histórias sobre a trajetória de Donatella Berlendis, que faleceu em São Paulo em dezembro de 2002, vítima de câncer de pulmão, mesmo sem nunca ter fumado em sua vida. São fatos importantes que permeiam projetos culturais, como a criação do Museu da Infância no ano de 1982, em Taubaté, numa das antigas casas de Monteiro Lobato. É dessa forma que a Berlendis e Vertecchia Editores exerce um papel de protagonismo na função criadora das obras analisadas no presente trabalho, marcando assim a história da literatura infantil e juvenil brasileira.

1.2 Imagem, Imaginação e Imaginário: apontamentos

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos.

Alberto Manguel

Figura 2 – Antonio Maia, *Ex-votos*. Óleo sobre tela. 47 x 62 cm. 1999.



Fonte: Disponível em: <<http://www.galeriazededome.com.br/antonio-maia>>. Acesso em 20/03/22.

A “cabeça”, disse Timeu a Platão, “é a imagem do mundo” (CIRLOT, 2005, p. 129-130). É um símbolo da substância das (re)criações do ser humano, guarda imagens, imaginação e as “gavetas” do imaginário. Qualquer concepção artística é produzida no seu interior.

A arte comporta sistemas simbólicos e culturais próprios para ler a realidade e suas imagens produzem experiências que são dispostas de acordo com a especificidade de suas linguagens. A literatura, assim como todas as artes, absorve um conjunto de símbolos, signos, significantes e significados, mitos e arquétipos que desafiam as ordens do real, construindo imaginários.

Se pensarmos na palavra *imagem*, do latim *imago*⁵, cuja raiz é o verbo *imitor*, “imitar, reproduzir, representar”, somos transportados à antiga Grécia para ver sua correspondência a *eidos*, raiz etimológica de *idea* ou *eidea*, conceito desenvolvido por Platão (426/427 a.C.) em *A República* (1993, p. 317). Aliás, Platão foi o primeiro de que se tem conhecimento, na linha ocidental, a admitir uma via de acesso às verdades *indemonstráveis*, da ordem da alma, dos mistérios, da morte, na qual a dialética não consegue penetrar: o plano das ideias, do imaginar (DURAND, 2014, p. 16-17).

O mundo da imagem tem diversos domínios: as imagens da mente, chamadas de *representações mentais* – sempre livres para projetar, fantasiar, imaginar formas e configurações extracorpóreas; a construção de metáforas, palavras descritivas – chamadas de *imagens verbais*; e as projeções e espelhamentos que geram as *imagens ópticas*. Há ainda as imagens que apreendemos no mundo que enxergamos, chamadas de *representações visuais* (SANTAELLA, 2012, p. 16), estas últimas podendo ser inscritas manualmente sobre uma superfície, como as páginas de um livro.

As imagens, assim como as histórias, nos informam. Aristóteles sugeriu que todo o processo de pensamento requeria imagens. “Ora, no que concerne à alma pensante, as imagens tomam o lugar das percepções, diretas; e, quando a *alma* afirma ou nega que essas imagens são boas ou más, ela igualmente as evita ou as persegue. Portanto, a *alma* nunca pensa sem uma imagem mental. Sem dúvida, para o cego, outras formas de percepção, sobretudo por meio de som e tato, suprem a imagem mental a ser decifrada. Mas, para aqueles que podem ver que a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de linguagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência (MANGUEL, 2003, p. 21).

⁵ FARIA, Ernesto. *Dicionário de Latim-português*, 3ª Edição, Ministério da Educação, 1962, p. 467. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001612.pdf>>. Acesso em 02/02/2022.

As imagens mentais podem produzir a ação de imaginar (imagem + ação = imaginação), que, por sua vez, não se reduz ao *pensar*. Imaginar é mais amplo, pode significar *criar*, dado que precisa ser considerado quando estamos conceituando *imaginação* (WUNENBURGUER, 2003, p. 12). Ao produzi-las mentalmente, criam uma instância que lhe é própria e autônoma. A imagem mental pode ser apreendida não somente como construção sensório-intelectual, mas também como um evento de linguagem. Imaginar “não é apenas a faculdade de formar imagens da realidade, ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de ‘sobre humanidade’” (BACHELARD, 1985, p. XVI).

Gaston Bachelard (1884-1962), em sua obra *O Direito de Sonhar*, categoriza a imaginação como formal e material derivada de duas instâncias psíquicas: a *formal* – aquela fundamentada numa abstração *do puro ver*, pelo que se rotula a imagem como um tipo de consciência, uma imaginação reprodutora; e a imaginação material, ou seja, aquela que recupera o mundo como provocação concreta, acaba por se converter em alegorias e guarda como seu significado a imaginação criadora, que afronta a resistência e as forças do concreto (1985, p. XVI).

O imaginário se funda em um mundo de representações complexas pelo sistema de imagens e de imaginação (dinâmica criativa), formado por um conjunto de ideias, mitos e ideologias que atuam sobre a vida individual e coletiva de cada sociedade (WUNENBURGUER, 2003, p. 12). Esse sistema é estruturado por meio de modelos de representações, motivações simbólicas, transformações, estilos, matrizes diversificadas, produções culturais, entre outros; no entanto, não se reduz à cultura. É como uma *onipresença* das imagens na vida mental instalada em cada indivíduo e em sua civilização.

O imaginário pode transmitir uma ideia equivocada de oposição ao que é real como sendo algo intangível, de ordem ficcional, sendo desvalorizado pelo pensamento ocidental abastecido pela racionalidade. Todavia, Gilbert Durand (1921-2012), ao se debruçar sobre o assunto e influenciado por Gaston Bachelard (1884-1962), elucida que o real é, na verdade, acionado pelo imaginário: para ele, “a ciência do imaginário é fantástica e transcendental, e identifica o mito como primeiro substrato da vida mental, percorrendo um trajeto antropológico, que se estende até o plano cultural, transformando o mundo real” (2002, p. 432). Imaginário,

portanto, se refere a uma produção de caráter histórico que nada mais é senão um conjunto de símbolos dotados de expressão e de conteúdo utilizados pelas sociedades para que as ideologias e as culturas a elas subjacentes sejam transferidas de geração em geração (GREGORIN, 2011, p. 54).

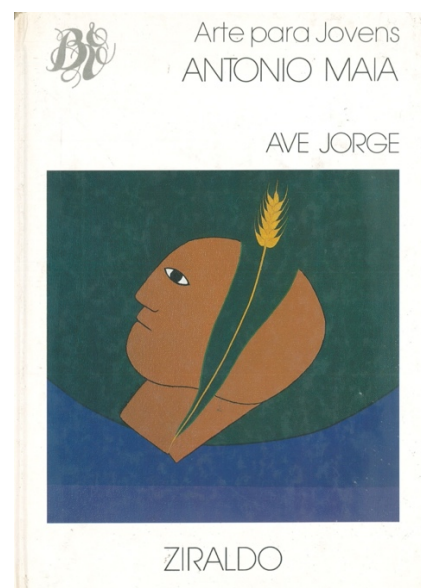
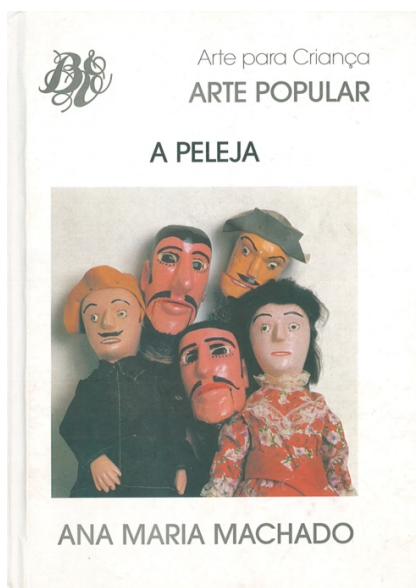
Em suma, as *imagens* são reproduções, imitações, objetos, cenas; a *imaginação* se constitui por ideias, invenções, criações, “um porvir”, e o *imaginário* é um “gaveteiro” (ou arquivo) onde se guardam os símbolos, mitos, ideologias e histórias. Traçamos, assim, esses apontamentos na tentativa de clarificar a presença desses componentes em nossos estudos. As imagens que compõe o texto visual utilizadas para a construção de textos verbais formam um novo evento de linguagem, oferecendo uma experiência distinta por meio da literatura infantil e juvenil.

1.3 Uma Tríade de Livros: apresentações e materialidades

*Que coisa é o livro? Que contém na sua
frágil arquitetura transparente?
São palavras, apenas, ou é a nua
exposição de uma alma confidente?
De que lenho brotou? Que nobre instinto
da prensa fez surgir esta obra de arte...*

Carlos Drummond de Andrade

Figuras 3 e 4 – Capas dos livros *A Peleja*, de Ana Maria Machado e artistas populares, e *Ave Jorge*, de Ziraldo e Antonio Maia (1986). Reproduções das edições (de 1986) usadas nesta pesquisa.



Fonte: a autora.

As primeiras edições dos livros *A Peleja* (1986), de Ana Maria Machado e artistas populares, e *Ave Jorge* (1986), de Ziraldo e Antonio Maia, que integraram a coleção *Arte para Crianças e Jovens* produzida pela Berlendis & Vertecchia Editores, foram editadas com o

auxílio do Fundo Internacional para a Promoção da Cultura – UNESCO⁶; de modo que, os elementos paratextuais, tais como o formato e a tipografia, beneficiaram todas as edições desse projeto, elevando a qualidade dos livros do ponto de vista material.

A Berlendis levou ao mercado livros com capa dura, na cor predominantemente branca, contendo uma imagem icônica das artes contempladas em cada projeto, com o objetivo de chamar a atenção do público e viabilizar um possível pacto de leitura. Além disso, os livros têm boa qualidade de impressão, o miolo é costurado internamente e as guardas de cor e textura são diferenciadas.

As obras foram levadas a projetos governamentais, tais como o PNLD – Programa Nacional do Livro Didático – SP, deixando claro um de seus objetivos relacionado ao apoio pedagógico às escolas brasileiras, do qual a literatura infantil e juvenil não se desvincula. Encontramos o seguinte texto, redigido pelos editores, como justificativa para a coleção:

Ao ver o título da coleção o leitor pode se colocar a pergunta: por que a arte para jovens ou para criança? A arte é uma só e independe do espectador. É claro que a arte é uma só, mas os métodos para conhecê-la podem ser diversos. Dificilmente uma criança ou um jovem irá se interessar pelos textos de críticos que em geral têm uma linguagem um pouco complexa para iniciantes. E foi justamente por isso que a Berlendis & Vertecchia Editores iniciou, em 1980, a Coleção Arte para Criança. Com essas coleções que unem pintura e literatura, a editora elabora paralelamente todo um projeto de arte-educação, destinado às escolas, para ampliar esse possível primeiro contato dos jovens com as artes plásticas, expondo também a sua mini galeria. E nesse caso, sim, existe uma linguagem mais apropriada para cada faixa etária (Editores de *Ave Jorge*, 1997, p. 60-61).

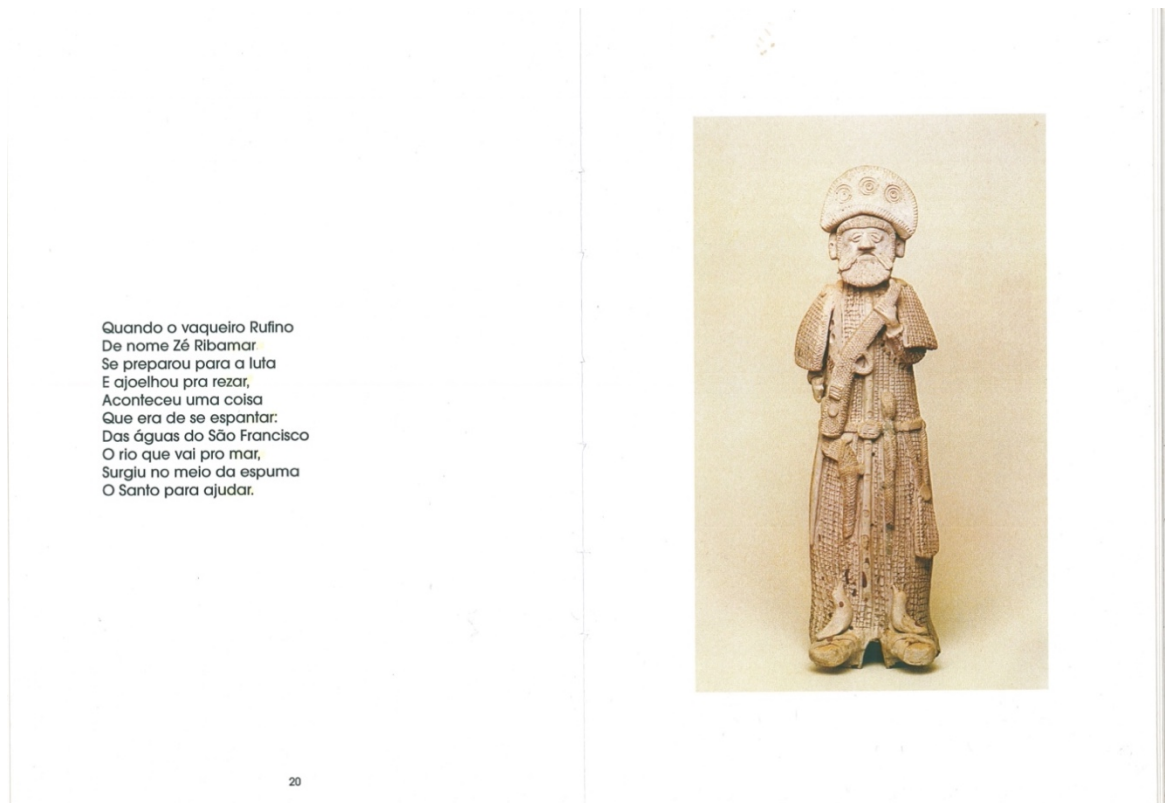
Com o tempo, algumas edições deixaram de ter capa dura a fim de viabilizar o custo de impressão mirando adoções escolares em maior escala, deixando de utilizar a cor branca a fim de auxiliar a conservação e a limpeza do livro. Mesmo com inúmeras reedições, contendo reproduções fotográficas de trabalhos artísticos originais⁷, não houve intercorrências funcionais que alterassem a estrutura, uma vez que os suportes não foram alterados. As imagens das capas, as folhas de rosto e as páginas do miolo se mantiveram como um conjunto coerente aos padrões adotados no projeto gráfico e de diagramação estabelecidos por seus editores.

⁶ Ver Anexos II e II: Documentos da Unesco.

⁷ As imagens de *Ave Jorge* foram feitas pelos fotógrafos Cláudio Cohn e Jefferson Silva e *A peleja* foi produzido pelo Studio 54, coleção de Jacques Van de Beuque.

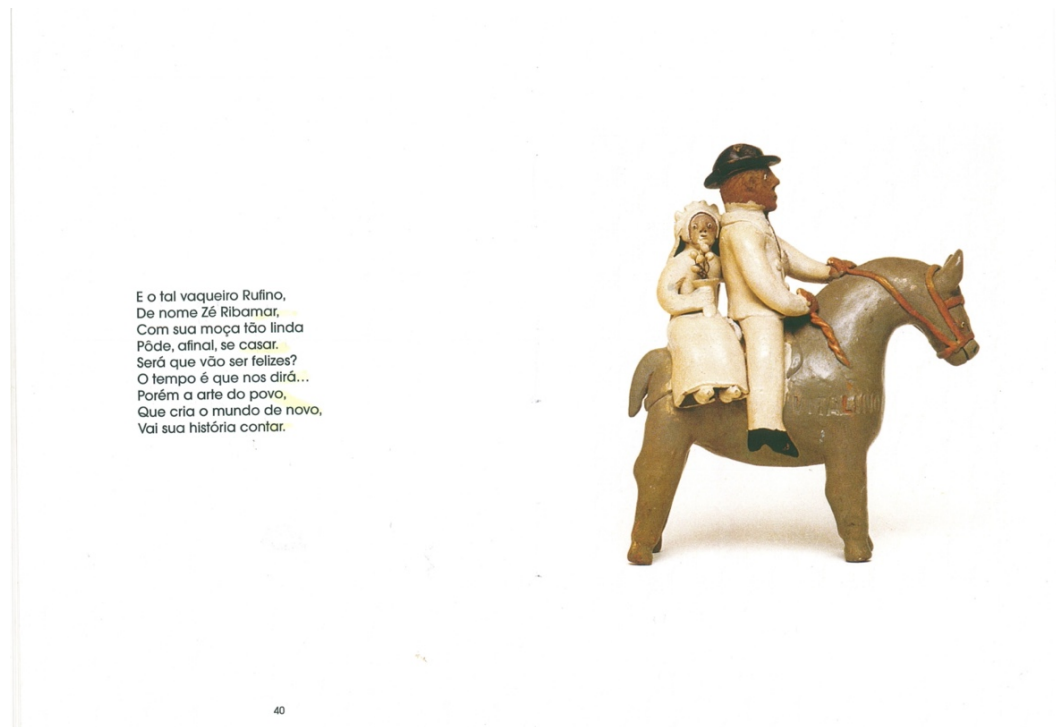
Em *A Peleja e Ave Jorge*, a disposição do texto e das imagens foi feita da seguinte forma: do lado esquerdo da página está o texto literário e do lado direito há uma única imagem que compõe o texto visual. As imagens constantes das páginas do lado direito são coloridas e diagramadas em boa definição, como num catálogo de artes, conforme os exemplos a seguir.

Figura 5 – Exemplo das páginas internas de *A Peleja*, de Ana Maria Machado e artistas populares, p. 20-21.



Fonte: MACHADO, 2005, p. 20-21.

Figura 6 – Exemplo das páginas internas de *A Peleja*, de Ana Maria Machado e artistas populares, p. 40- 41.



Fonte: MACHADO, 2005, p. 40-41.

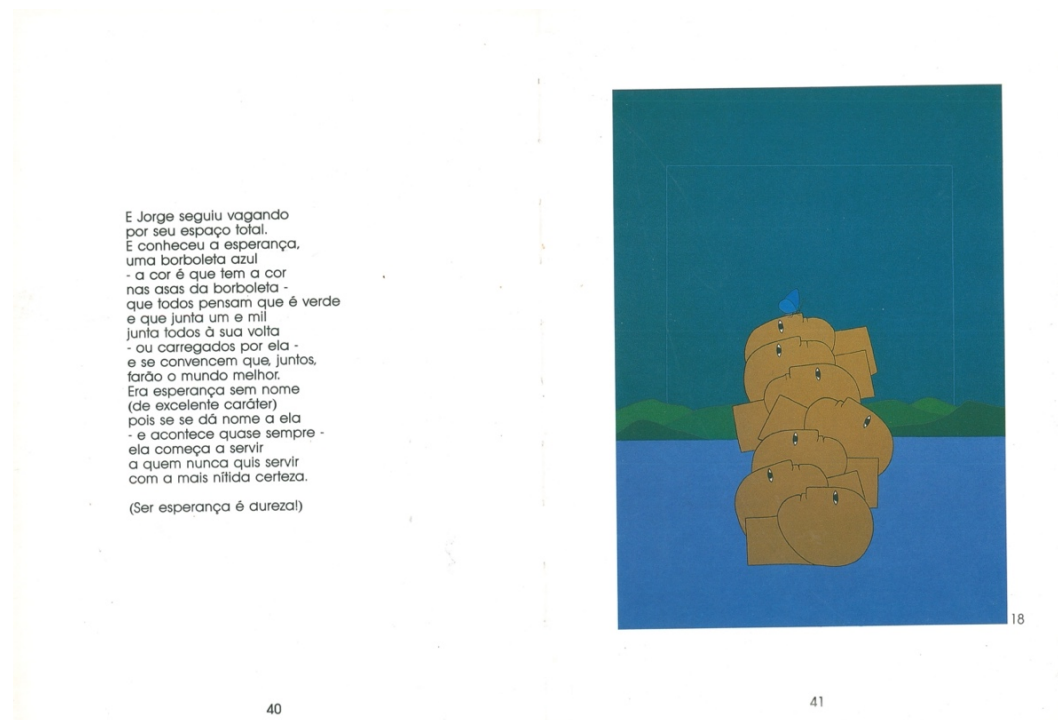
No caso de *A Peleja*, por exemplo, o livro carrega ao final referências iconográficas, além de dois paratextos: um escrito por uma crítica literária e outro escrito por um crítico de arte. O primeiro é redigido por uma das mais conceituadas estudiosas de literatura infantil e juvenil do Brasil, a professora Nelly Novaes Coelho, e tece o seguinte comentário sobre o projeto *Arte para Crianças e Jovens* e sobre a obra específica:

Nesta coleção *Arte para Crianças* não poderia faltar uma das manifestações mais espontâneas da arte brasileira: A cultura material popular, ou melhor, a escultura primitiva que, principalmente no Nordeste, encontra sua grande expressão. As peças aqui selecionadas resultam em ser uma amostra das mais significativas da natureza dessa arte que mostra, como poucas, as verdadeiras relações que o povo rústico mantém com a natureza, com o Mistério da Vida e com o Mundo onde lhe cabe viver o dia a dia. Realismo e fantasia, nelas, se fundem de maneira essencial e pitoresca (COELHO em *A Peleja*, 2005, p. 43).

Nelly Novaes ainda pontua sobre a organicidade do projeto que estrutura o livro e sobre a oportunidade para identificação dos jovens com a arte popular, que, conforme aduz, “fazem do livro uma pequena obra prima do gênero” (COELHO em *A peleja*, 2005, p. 43). Além da estudiosa, a Berlendis Editores convidou o crítico de arte Ovídio Tavares Júnior para situar o leitor na conceituação de arte popular, delineando as diferenças quanto à utilidade e à ornamentalidade, responsáveis por identificar os costumes e as tradições da cultura: “Mas – toda arte não é feita pelo povo? Afinal de contas, todo artista não é também gente do povo? [...] Através dos objetos da arte popular pode-se traçar um perfeito retrato de um meio social...” (TAVARES JÚNIOR em *A Peleja*, 2005, p. 44).

Sobre a questão das “culturas” e das artes populares, discorreremos a seguir, no subcapítulo 1.4.1. Entretanto, faz-se necessário mencionar, desde já, que a interpretação de Nelly Novaes Coelho, feita nos anos 80, ao aplicar um olhar para as artes populares classificando-a como sendo de caráter “pitoresco”, “primitivo”, feitas por um “povo rústico”; produz adjetivações que não alcançam as produções contidas em *A Peleja*, oferecendo uma visão que consideramos reducionista e turva em relação às singularidades e grandezas das esculturas e de seus artistas, que fazem parte do enorme sistema cultural do país. É possível, portanto, construir uma outra perspectiva para olhar para essas artes tidas como “populares”, levando em conta suas particularidades, seus contextos de produção, a individualidade de cada um de seus artistas criadores, sem cristalizá-las como fruto de algo “aparentemente menor” ou “inferior” em relação às culturas eruditas.

Figura 7 – Exemplo das páginas internas de *Ave Jorge*, de Ziraldo e Antônio Maia, p. 40 - 41.



Fonte: ZIRALDO, 1997, p. 40-41.

Figura 8 – Exemplo das páginas internas de *Ave Jorge*, de Ziraldo e Antônio Maia, p. 42 - 43.



Fonte: ZIRALDO, 1997, p. 42-43.

Em *Ave Jorge*, de Ziraldo e Maia, que recebeu edições de capa com o título *Arte para Crianças* e, posteriormente, *Arte para Jovens*, possui paratexto formulado pelos próprios editores, explicando os objetivos da série: “aproximar a criança e o jovem da arte, a literária e a plástica. Ampliar experiências e informações. Enriquecer vivências, através de experimentações, reflexão e emoção” (ZIRALDO, 1997, p. 60).

Quase trinta anos separam as duas primeiras edições de *A Peleja* e *Ave Jorge* do livro *Dentro de Mim Ninguém Entra* (2016), de José Castello e Bispo do Rosário, produzido pela mesma editora. Muito embora o livro não pertença à *Coleção de Artes para Crianças e Jovens*, contempla a concepção editorial da Berlendis de estabelecer diálogos interartísticos, recebendo patrocínio do mBrac – Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea para sua produção.

No entanto, *Dentro de Mim Ninguém Entra* não possui a mesma identidade editorial do projeto da coleção, tanto em relação à capa, quanto ao projeto gráfico, à diagramação, ao formato e à integração texto-imagem. Há uma atualização na produção recente, pois a organização do texto e das imagens está a serviço das páginas duplas; o tamanho e a localização das ilustrações e do texto verbal estão solidamente articulados, eliminando a aparência de “catálogo de arte”, como ocorre nos outros dois casos.

Figura 9 – Capa do Livro *Dentro de Mim Ninguém Entra*, José Castello e Bispo do Rosário. Berlendis & Vertecchia, 2016.



Durante nossa pesquisa, Bruno Berlendis, editor do livro, nos explicou como se deu o trabalho de seleção de imagens. Ele informou que a proposta culminou na montagem de uma narrativa visual que dialogasse com o texto sem traduzi-lo ou descrevê-lo diretamente. Por exemplo, se a palavra do texto indica uma “torre” do castelo, a “torre” de Bispo do Rosário não seria uma “torre” disposta da maneira convencional, ligada ao texto na mesma página.

Dada a largada no texto ficcional de Castello, restava à editora a tarefa de escolher quais reproduções iria fotografar para compor o livro. Analogamente às linhas-mestras definidas para a narrativa textual, o editor optou por evitar reproduções fotográficas chapadas. Do ponto de vista do enquadramento, elas fogem do modelo da foto de “catálogo de exposição”, pois, segundo os editores, a representação bidimensional não daria conta da pujança das criações de Bispo do Rosário. Além disso, as criações do artista escondem detalhes, convidando-nos a explorar perspectivas pouco convencionais.

Figura 10 – Exemplo de página interna de *Dentro de Mim Ninguém Entra*, José Castello e Bispo do Rosário. Berlendis & Vertecchia, p. 44 - 45.

doutor não compreende isso. Ou não quer compreender, acha que não passa de uma tolice. Ele acredita demais nas palavras que existem em seus livros de medicina. Fica com os olhos tão cheios de palavras difíceis que não consegue ler minhas palavras de menino.

O doutor Enzo me pergunta: 'Como você ainda tem forças para escrever?'. Ele não consegue entender que é o contrário: não é que eu tenha forças para escrever, é escrever que me dá forças. Esse cara não entende nada do que se passa comigo. Pode entender de veias e de gargantas e de feridas, mas não vê o principal: os pensamentos que eu guardo dentro de mim. Nunca vai saber, também, de onde minhas histórias vêm.



Fonte: CASTELLO, 2016, p. 44-45.

Figura 11 – Exemplo de página interna de *Dentro de Mim Ninguém Entra*, José Castello e Bispo do Rosário. Berlendis & Vertecchia, p. 88- 89.

Os caras famosos que escrevem histórias só fazem isso porque esperam que as pessoas, depois de lerem, gostem mais deles. Eles escrevem também para ganhar dinheiro com seus livros. Não é para nada disso que eu escrevo. Não escrevo para ganhar dinheiro ou para ser famoso. Eu também não escrevo essa história para deixar ninguém feliz, eu escrevo essa história para me sentir feliz.

Talvez seja por isso que o doutor acha que eu estou doente. A minha doença não está em contar histórias, mas em não me importar com o que os outros acham delas. Se isso me interessasse, eu mostraria minha história a alguém. Mas não sinto nenhuma vontade de mostrar. Não escrevo para aparecer – na verdade, acho



Fonte: CASTELLO, 2016, p. 88-89.

Além da atualização do formato de livros que reúnem duas artes distintas, *Dentro de Mim Ninguém Entra* traz um paratexto com o ensaio de José Castello, fruto de uma entrevista que realizou em 1985 com Bispo do Rosário – *O Mordomo do Apocalipse*, contando como foi a experiência desse encontro –, além de um texto redigido por Raquel Fernandes, diretora do mBrac, informando os motivos pelos quais a obra do artista é relevante para a cultura brasileira: “Suas obras, fruto de sua inquietude, deram força à criação da instituição que abriga hoje sua coleção... sua criação tomou tamanha proporção que já participou de diversas exposições surpreendendo incontáveis pessoas pelo mundo afora...” (CASTELLO, 2016, p. 152).

É notável que as concepções de montagem dos livros contemporâneos que reúnem literatura e outras artes constantes no catálogo da Berlendis & Vertecchia Editores sofreram uma alteração ao longo do tempo. O projeto atual dispõe de mais recursos para exercer liberdade formal, apresentando maior flexibilidade em sua proposta qualitativa, variações de cores de fundo de página, disposição de imagens nas folhas duplas e propicia aos jovens uma experiência diferente mediante o cruzamento de fronteiras artísticas.

Mesmo com as diferenças entre os dois primeiros livros citados em relação a este último (que não pertence à coleção), é possível verificar que os três projetos aqui pesquisados apresentam organização material e funcionalidade específica *indissociáveis* e *complementares*. Essas obras visam à reunião de duas linguagens distintas por meio do reconhecimento de imagens referenciais das reproduções artísticas de seus autores, incluindo a sequência de representações, organizada em uma lógica capaz de produzir uma narrativa visual.

1.3.1 Breves notas sobre texto visual

No interior das antigas cavernas, riscamos nossos traços e estampamos a palma da mão numa tentativa de afirmar nossa presença. Tentamos preencher um espaço “vazio” para guardar a memória, assimilar e comunicar nossa existência humana. Assim, surgiram as primeiras *imagens artificiais*, muitas delas preservadas até hoje, protegidas por ambientes herméticos. Ao reproduzir numa parede a figura de um animal – rinocerontes, mamutes ou cavalos –, tínhamos a intenção, ainda que inconsciente, de apreendê-los. “O pintor rupestre pode ter alimentado a esperança de que o fato de imprimir imagem de um bisão na caverna lhe propiciaria capturar o próprio bisão” (WOODFORD, 1983, p. 8). É assim que grafamos as primeiras imagens.

No Egito Antigo, por exemplo, questões existenciais, como *morte e imortalidade*, foram elaboradas de maneira formal por meio de desenhos feitos nas superfícies dos túmulos dos faraós. Inserir imagens nas câmeras funerárias tinha como principal função dar às almas dos mortos condições de continuar a “desfrutar” na eternidade a mesma vida que tiveram no mundo terreno. Por isso, eram representadas cenas da vida cotidiana, colheitas, construções, danças etc., que traduziam o panorama de seus costumes e o apego à materialidade do ser (OSTROWER, 1987, p. 74).

A produção de imagens na arte bizantina, desenvolvida, a princípio, no Oriente Médio, nos séculos V, VI e VII, destacando-se Constantinopla, é outro marco nessa evolução. Com a produção de mosaicos retratando figuras ligadas à história do cristianismo, havia o objetivo de “informar” e de evangelizar através das imagens. Segundo palavras do papa Gregório Magno: “pinturas podem fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler” (WOODFORD, 1983, p. 8).

Dessa forma, a capacidade de reprodução da imagem foi essencial desde os primórdios para a consolidação do saber e o surgimento de novas linguagens. No entanto, nosso foco de pesquisa está no campo das artes visuais e abrange a modalidade que diz respeito particularmente às *ilustrações* de livros para crianças e jovens, em especial as artes plásticas reproduzidas e inseridas nas obras que estudamos.

Na Europa do final do século XIX e início do século XX, a concepção de livros voltados para o público infantil é alvo de uma nova carga de reflexões por parte de artistas austríacos, que começaram a desenvolver projetos no interior de ateliês vienenses. Eles repensaram o formato, a diagramação, as tipografias e a relação texto/imagem dos livros, que passam a receber novo tratamento editorial, estabelecendo-se assim um marco na inserção das artes plásticas nos livros para crianças e jovens (LINDEN, 2006, p. 27).

Em 1909, o lançamento de *Die Nibelungen* [Os Nibelungos], de Carl Otto Czeschka, contendo ilustrações plásticas, motivos geometrizados, arabescos e ondulações encontrados, por exemplo, no fazer artístico de Gustav Klimt, torna-se um marco de produções dessa natureza.

Figura 12 – Carl Otto Czeschka, *Die Nibelungen*. Reprodução fotográfica. 1909.



Fonte: LINDEN, 2006, p. 27.

Essas concepções de trabalhos editoriais apurados, cujas ilustrações recebem tratamento e qualidade artística diferenciados, foi observada por Sophie Van der Linden, que tece o seguinte comentário:

Alguns livros ilustrados para crianças são obras de pintores, fotógrafos, designers ou artistas plásticos, que pertençam a um movimento artístico, que se apresentem como artistas independentes. Diante desses objetos raros e preciosos, diferentes ou estranhos, os adultos muitas vezes desconcertados, costumam acreditar que se trate de livros para crianças, e às vezes a toda uma comunidade de leitores (LINDEN, 2006, p. 27).

Segundo Luís Camargo (2007, p. 1), “ilustração” é o nome dado a uma imagem figurativa, abstrata ou não, que acompanha um texto verbal, favorecendo a capacidade de observação e análise. É considerada arte e, como tal, instrui o conhecimento visual e auxilia na percepção do observador (leitor) como apoio ao texto literário⁸.

Portanto, a ilustração tem como um de seus principais objetivos se ligar ao tempo e ao espaço de uma narrativa verbal literária, além de propiciar o favorecimento da criação de memórias visuais em seus leitores, ampliando o significado lúdico, simbólico e/ou até imersivo dessas obras, variando em intensidade e assumindo inclusive funções conjuntas (GREGORIN, 2009, p. 55-56).

Nos *corpora* que estudamos, a forma das ilustrações apresentadas são reproduções fotográficas de produções artísticas pré-existentes, como peças escultóricas, pinturas, montagens, bordados, *assemblages* etc. As fotografias de artes foram geradas intencionalmente para serem inseridas nos livros como ilustrações e têm como finalidade promover uma composição entre duas linguagens e estabelecer um diálogo interartístico para o livro. Ou seja, “a imagem é o corpo e a palavra é espírito” (OLIVEIRA, 2008, p. 45), portanto, além de ter uma característica dialógica⁹, elas são *indissociáveis*. Então, a *complementaridade* é outro fator detectado nesses livros, ou seja, se se retirar um ou outro (palavras ou imagens), o livro de artes e seu principal objetivo deixam de existir.

⁸ CAMARGO, Luís. *A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/poesiainfantilport.htm>>. Acesso em 18/10/2017.

⁹ “Bastante utilizada na literatura infantil contemporânea de qualidade, está presente nas ilustrações que promovem o diálogo com emoções, por meio de postura, gestos e expressões de personagens e outros elementos estruturais da narrativa, além de expressar valores do destinador de caráter social e cultural, acrescentando novos significados ao texto verbal” (GREGORIN FILHO, 2009, p. 54-55)

Barthes [...] diferencia duas formas principais de referência recíproca entre texto e imagem, que ele denomina *ancoragem e relais*: no caso da ancoragem, “o texto dirige o leitor através dos significados da imagem e o leva a considerar alguns deles e a deixar de lado outros [...] A imagem dirige o leitor a um significado escolhido antecipadamente. Na relação de relais, “o texto e a imagem se encontram numa relação complementar”. As palavras, assim como as imagens, são fragmentos de um sintagma mais geral e a unidade da mensagem se realiza em um nível mais avançado (SANTAELLA, 2005, p. 55).

Com o avanço dos sistemas audiovisuais, as imagens passaram a chamar a atenção à formação de uma nova prática de leitura, pois comportam significações que são concebidas a partir de sua interação com o leitor e o local ao qual se inserem, podendo ser, assim, constituídas por *textos* ou *narrativas visuais*.

Texto é um “tecido” e sendo uma construção criativa, pode apresentar materialidades diferentes (outras texturas), de acordo com as especificidades das diversas linguagens da comunicação humana – verbal, visual, gestual, sonora – que se estruturam com coesão e um objetivo. Portanto, o *texto visual* se constitui pela estrutura, pela composição e pelo conteúdo imagético no qual está inserido (SANTOS, 2001, p. 3)¹⁰.

Cada obra propõe um início de leitura, quer por meio da escrita, quer pela ilustração, e tanto uma como a outra sustentam a narrativa verbal e visual. Assim, o texto visual é usado para situar o imagético em contraponto ao texto verbal. Por isso, o texto visual se torna o domínio da *ilustração*.

As imagens constantes nas ilustrações das obras *A Peleja* (1986), *Ave Jorge* (1986) e *Dentro de Mim Ninguém Entra* (2016) fazem parte de uma estrutura que envolve não apenas projetos gráficos e textos verbais, mas também a construção das narrativas visuais. Os sistemas constituídos para desenvolver tais narrativas não se deram aleatoriamente, conforme veremos adiante, houve uma produção de sentido ao se estabelecer o sequenciamento das imagens em cada uma das obras, constituindo o “tecido” visual.

¹⁰ SANTOS, Solange. *Texto visual: uma nova concepção de leitura*. S. Santos/ Pesquisa em Discurso Pedagógico, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2011, p.3. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17885/17885.PDF>>. Acesso em 02/11/2017.

Para os escritores e editores, que lidaram com essa produção textual imagética, talvez tenha sido impossível adotar um método rígido e inflexível para procederem a leitura das imagens durante as composições das narrativas visuais. Ainda que existam procedimentos específicos, do ponto de vista teórico e crítico, que poderiam variar desde a leitura por métodos semiológicos, histórico-sociais e até reducionistas.

No entanto, nas três obras que aqui tratamos, não apenas os editores, mas principalmente, os escritores estiveram diante de um notável desafio perceptivo, entrando em contato com todos esses procedimentos interpretativos das imagens para a construção das narrativas verbo-visuais.

1.4 Concepções de Culturas

*O Brasil não inventou o futebol / não inventou o cachorro-quente / não inventou a música / não inventou o grafite / o churrasco / a raquete / a novela / o português / nem o carnaval o Brasil inventou! / a gente só colocou todas essas coisas em outro nível...*¹¹

A epígrafe acima é parte de um texto publicitário narrado pela voz da cantora Elza Soares. Fez-nos refletir sobre o significado de identidade e de cultura brasileira pensando no papel da literatura infantil e juvenil enquanto instrumento que absorve e se transforma em um organismo cultural, pois o Brasil possui um complexo plural e diverso e é possível que essa “mistura” seja uma das respostas para justificar os motivos pelos quais “colocamos as coisas em outro nível”.

Darcy Ribeiro fala que a matriz cultural brasileira se deu pela transfiguração de uma etnia que, no decorrer do tempo, foi unificando, na língua e nos costumes, os povos originários indígenas, desengajados (forçosamente) de seus grupos, os negros vindos por imposição da África e os europeus que invadiram e se estabeleceram aqui. “Era o brasileiro que surgia, construído com os tijolos dessas matrizes à medida que elas iam sendo desfeitas” (RIBEIRO, 2006, p. 27).

Assim, somos produtos do que foi “desfeito”. Ser produto do desfazimento de outras culturas é um dado simbólico para quem pretende entender o brasileiro: três matrizes originais que, por outro lado, acabaram por se reconfigurar – e se reconfigurar – e se reconfigurar com o tempo, em novos moldes, redefinindo seus traços, sem uniformidade, e sofrendo diversas

¹¹ Campanha “O Brasil não inventou...”, Ficha Técnica: Narrativa de Elza Soares, Anunciante: Elo, Agência: AlmapBBDO, Título: “Valorização”, Produto: Institucional CCO: Luiz Sanches Diretores Executivos de Criação: André Gola e Pernil, Diretores de Criação: Fernando Duarte e Henrique Del Lama, Criação: Charles Faria, Gabriel Carletti e Hélio Maffia. Texto publicitário retirado do vídeo disponível em: <<http://revistapress.com.br/advertising/em-nova-campanha-elo-valoriza-a-criatividade-e-autenticidade-do-brasileiro/>>. Acesso em 19/11/2021.

influências – geográficas, territoriais, industriais, econômicas –, separando o povo em classes sociais desiguais e estruturando autoritarismo e racismo a partir da escravidão.

Apesar disso, o povo brasileiro se comporta como uma só gente. Ainda assim, foram agravadas as diferenças sociais, fato que impediu qualquer possibilidade de formação de unidade, de um denominador comum cultural (RIBEIRO, 2006, p. 19 -2).

Para a filósofa britânica Mary Midgley, a cultura é um fenômeno natural que não está desassociada da natureza. Evoluímos porque “tecemos cultura, tão naturalmente quanto as aranhas tecem suas teias”¹².

No Dicionário de Filosofia de Abbagnano, o termo *cultura* tem dois significados básicos: o primeiro é “a formação do homem, sua melhoria e seu refinamento”. No século XVII, pela influência do iluminismo, foi também definida como sendo um “conjunto dos modos de viver e de pensar, cultivados, civilizados, polidos, que também são indicados pelo nome de civilização” (ABBAGNANO, 2007, p. 225).

Há um universo de pensamentos que envolve o termo *cultura*. Ele deriva do verbo latino *colere*, que significa *cultivar*¹³. Denys Cuche, citando o antropólogo Burnett Tyllor, afirma o seguinte: “Cultura ou civilização, no sentido etimológico mais lato do termo, é esse todo complexo que compreende o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e as outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade” (1999, p. 38).

O antropólogo Franz Boas passa a utilizar o termo *culturas* – no plural –, adotando uma perspectiva relativizadora e não hierarquizante para os diferentes grupos. Trata “cada cultura singular como uma totalidade, sem dissolver seus elementos numa grande trajetória evolutiva. Ele também teria papel destacado na crítica à ideia de raça e no enfrentamento ao racismo” (BENEDICT, 2015, p. 7-8)¹⁴. Sua teoria é aquela com a qual mais nos identificamos, justamente por termos evidenciada no Brasil essa característica de “pluralidade”, o que Darcy Ribeiro

¹² REBOLLO, R.A. *Beast and man: the roots of human nature*. Ethic@ - Florianópolis, v.10, n.1, 2011, p. 185-201. Disponível em: <<http://periodicos.ufsc.br/ethic/article/viewFile>>. Acesso em: 15/09/2021.

¹³ Disponível em <<http://www.dicionarioetimologico.com/colere>>. Acesso em: 02/05/22.

¹⁴ BENEDICT, Ruth. *Cultura e personalidade/Ruth Benedict, Margaret Mead, Edward Sapir*; organização Celso Castro; tradução Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

chama de “Brasis” devido à enorme extensão territorial e aos seus cenários regionais (RIBEIRO, 2006, p. 244).

No âmbito sociológico, cultura é a reunião de tradições e saberes de um povo que formam uma *estrutura social* (WAGNER, 2017, p. 49). A cultura estabelece determinados padrões de comportamento de acordo com as necessidades humanas e carrega em sua genética a relatividade, ou seja, depende da realidade em que está inserida para ser configurada.

No século XIX, *cultura* ganha o significado de *progresso* e de *evolução* e o termo migra também para o âmbito de *instituição* (cultural): museus, universidades e demais acervos começam a reunir feitos e realizações humanos (WAGNER, 2017, p. 50). Ainda nesse período, o peso da crescente urbanização de certas regiões aos poucos vai comprometendo os ritos, os costumes e tradições e folclores, que começam a desaparecer nesses ambientes institucionais, iniciando-se o que alguns estudiosos chamaram de “bifurcações culturais”, gerando novas classificações promovidas por intelectuais interessados no tema, tais como a cultura de massa, a cultura erudita e a cultura popular.

Em nossa pesquisa, aplicamos uma visão mais pluralista, elástica e dialética, considerando o “multiculturalismo” presente na sociedade brasileira (COELHO, 1999, p. 121), com zonas de confluência ou de dissociação, que nos levaram ao emprego do termo no plural - “culturas”.

1.4.1 Culturas populares e eruditas nas artes

“O povo” nem sempre está lá, onde sempre esteve, com sua cultura intocada, suas liberdades e instintos intactos, ainda lutando contra o jugo normando ou coisa assim; como se pudéssemos “descobri-lo” e trazê-lo de volta a cena, ele pudesse estar de prontidão no lugar certo e ser computado. A capacidade de constituir classes e indivíduos enquanto força popular – essa é a natureza da luta política e cultural: transformar classes divididas e os povos isolados – divididos e separados pela cultura e outros fatores – em uma força cultural popular-democrática.”

Stuart Hall

Para falarmos das concepções de culturas populares e eruditas é necessário considerar o caráter de relativização existente nessa zona aparentemente fronteira, que nos leva à intersecções, como é o caso de nossa pesquisa. Sem definições específicas e, na maioria das vezes mutáveis, varia conforme os aspectos históricos, sociais e políticos, de acordo com a identidade de seus produtores, produtos e públicos. De modo que, a insistência em distinguir os domínios de cada uma delas, em um país como o Brasil, é, por diversas vezes, arriscada (COELHO, 1999, p. 121).

Se considerarmos os diversos núcleos regionais existentes que são geradores de “culturas”, onde se inclui as artes regionais produzidas nas comunidades brasileiras, com desenvolvimento dos núcleos de difusão das culturas descendentes das europeias, constata-se que a história da cultura e da arte brasileira se constituem a partir de um progresso lento em quase todas as suas formas (AZEVEDO, 2010, p. 472), inclusive no tocante ao encontro e à confluência dessas culturas. Por essa razão, as culturas populares não se apresentam à parte das culturas eruditas, mas como um modo no interior umas das outras, com ou sem diálogos entre si, “em diferentes comprimentos de ondas” (COELHO, 1999, p. 120).

O barroco, por exemplo, muito embora derivasse dos extratos coloniais de uma dita como cultura erudita do século XVIII, demonstrou uma originalidade nunca antes vista ao aderir sintática e morfologicamente a uma “sensibilidade popular, fruto de uma heterogenia social” (DANTAS, 2009, p. 208); ou, ainda, há efeitos do movimentos artísticos ligados à Semana de Arte Moderna de 1922, que envolveram artistas de uma “elite dominante”, suas erudições, “antropofagias” e absorções, os quais passaram a se dirigir às fontes que

consideravam “genuinamente” brasileiras, despertando olhares para as culturas populares existentes.

Para se pensar em *culturas populares* e a representação de suas artes é preciso olhar para algumas particularidades ligadas ao regionalismo onde nascem e vivem, ao princípio de seus costumes e tradições, ou a um passado (que pode estar ameaçado) que se pretende resgatar. Pode ser um ato de produção “coletiva” ou práticas de uma comunidade. Sem essas culturas, tais produções estariam “perdidas”, seriam extintas em meio às transformações sociais do mundo, à industrialização ou mesmo à globalização. Essas culturas apresentam uma ligação mais íntima ao “fazer” do que ao “saber”. No entanto, o termo “popular” guarda relação complexa com a expressão “classe”, onde fala-se de cultura de “classes trabalhadoras”, “povo versus o bloco de poder” (HALL, 2009, p. 245).

As *culturas eruditas* são aquelas *sistematizadas*, provenientes de estudos organizados; podem ser transmitidas pelas academias e escolas especializadas, sancionadas por instituições sociais, tendo chancelas “oficiais”. É estabelecida em prol dos interesses das “classes dominantes” e de poder, na qual se posicionam intelectuais e estudiosos que pretendem buscar resultados diferenciados em suas produções e pesquisas. Portanto, estão mais ligadas à produção de conhecimento, ou ao “saber” (conjunto de produções filosóficas, científicas e artísticas).

Ecléa Bosi reflete sobre as sociedades urbanas e suas interligações ao pensar e viver “racionalmente” o progresso, e as pessoas das comunidades (“do povo”) que, ao contrário, “se fixam a viver miticamente as suas tradições” (BOSI, 1976, p.56). Todavia, a arte pode realizar uma conciliação entre as culturas populares e eruditas, bem como promover “a revelação do homem através do mito” (BOSI, 1976, p. 56).

Tanto as culturas eruditas quanto as culturas populares são interdependentes e demonstram necessidades orgânicas em suas produções e um desejo autêntico de comunhão com seus grupos, carregando em si a vontade de contribuir com suas comunidades (JORGE, 2006, p. 175)¹⁵.

¹⁵ Diferem, todavia, da cultura de massa, ligada ao mercado e à mídia; esta almeja, basicamente, produções em larga escala, lucro, manipulação e estímulo ao consumismo (CUCHE, 1999, p. 111). Há uma lógica nessa “aceleração” temporal sem qualquer enraizamento, pois esse mercado cultural almeja o lucro em prol do consumo

Naturalmente, as fontes artísticas envolvendo esses campos culturais brasileiros não se esgotam em si. Dentro desses universos, encontramos outras manifestações e movimentos produzidos com diferenças e singularidades que encaminham essas artes ao reconhecimento e à projeção, seduzindo os que prezam e valorizam a diversidade. Pensando nas palavras de Ecléa Bosi, sobre o poder das artes de “realizar uma conciliação entre distintas culturas”, buscamos o foco para tecer nossas reflexões, analisando o papel dos livros de literatura infantil e juvenil em diálogo com outras artes em um único suporte – o livro, que se torna um produto cultural capaz de juntar a “erudição” da literatura e o “popular” que surge nas imagens/ilustrações.

Nas artes populares, a maior parte dos artistas é oriunda de vilarejos, de pequenas comunidades que, por razões geográficas, econômicas e sociais, permitem concentrar pessoas que aprendem o domínio de técnicas e de procedimentos artísticos, como ocorre com a cerâmica, que veremos adiante no livro *A Peleja*, de Ana Maria Machado e artistas populares. As esculturas de barro se firmaram como um dos gêneros mais representativos considerando-se seu conjunto (MASCELANI, 2009, p. 21).

No caso da obra *Ave Jorge*, escrita por Ziraldo, o artista Antonio Maia absorveu as manifestações populares nordestinas e trabalhou essencialmente um único assunto: os ex-votos, baseados na fé e na religiosidade “do povo” brasileiro, que integram a cultura do século XX. O artista não tinha formação acadêmica (ou erudita); no entanto, suas habilidades e seu desenvolvimento artístico o fizeram ganhar notoriedade expressiva. Já no livro *Dentro de Mim Ninguém Entra*, com texto verbal de José Castello, a arte de Bispo do Rosário é constituída de montagens, bordados, *assemblages* e esculturas. Eles também foram produzidos por um artista que não frequentou qualquer escola artística; tudo foi desenvolvido com os recursos escassos disponíveis à mão e suas criações se baseiam em seu repertório cultural, também de origem popular.

Dessa forma, conforme demonstraremos, enxergamos nos *corpora* essa autêntica confluência entre o erudito e o popular, a arte da escrita literária dos autores das narrativas verbais e as artes visuais, cujas imagens são representações das obras produzidas pelos artistas e colocadas em “um outro nível” – livros de arte para crianças e jovens.

de produtos fabricados em larga escala, como “enlatados”, lançando-os sempre como “novos”; porém, nem sempre “originais”, por um determinado período desaparecem e podem, portanto, ser esquecidos (BOSI, 1999, p. 9-10).

1.5 O Mito do Sertão

Sertão é onde o pensamento da gente se torna mais forte do que o poder do lugar.

Guimarães Rosa

Figura 13 – Cartaz do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. 1964.



Fonte: Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/decisao-da-ancine-provoca-reacao-entre-cineastas.html>>. Acesso em 02/02/22.

Sertão é o interior. Lugar de dentro, oculto, de difícil acesso, distante das águas do mar. É um cosmo: lugar dos episódios fascinantes, das histórias consideradas sagradas e profanas em razão da religiosidade presente. No sertão, perpetuam-se por gerações a oralidade do seu

povo, os folhetos de cordéis, dos livros de literatura e outras artes. O sertão é um lugar real, mas também tem a força de um mito.

Uma das características do mito é a sua condição diante da História. Certos eventos ocorridos durante uma época acabam por influenciar o pensamento sobre o lugar, perpetuando seus efeitos. São histórias dramáticas, às vezes trágicas, que não são somente conhecidas mas também continuamente rememoradas na cultura popular (ELIADE, 2000, p. 84).

A palavra *sertão* é encontrada duas vezes na carta de Pero Vaz de Caminha ao relatar sobre terras situadas em lugares ocultos, longe da costa marítima. O diário de Vasco da Gama (1498) também contém a palavra *sertão* com o significado óbvio de *interioridade* (ANTONIO FILHO, 2011, p. 85)¹⁶.

Gustavo Barroso, em *Terra do Sol*, assim narra: “todo sertão é duma grande tristeza, na cor, no silêncio, no aspecto; e essa tristeza em tudo se infiltra e impregna tudo: um galho que range de encontro a outro, lembra um gemer moribundo...” (BARROSO, 1962, p. 18). Euclides da Cunha, ao descrever os sertões por onde andara, conta que sua primeira impressão foi de uma “paragem impressionadora”:

As condições estruturais da terra lá se vincularam à violência máxima dos agentes exteriores para o desenho de relevos estupendos. O regime torrencial dos climas excessivos, sobrevindo, de súbito, depois das insolações demoradas, e embatendo naqueles pendores, expôs há muito, arrebatando-lhes para longe todos os elementos degradados, as séries mais antigas daqueles últimos rebentos das montanhas: todas as variedades cristalinas, e os quartzitos ásperos, e as filades e calcários, revezando-se ou entrelaçando-se, repontando duramente a cada passo, mal cobertos por uma flora toliça — dispondo-se em cenários em que ressalta, predominante, o aspecto atormentado das paisagens (CUNHA, 1902, p. 8)¹⁷.

No Brasil, fixou-se esse nome para as terras do interior do Nordeste, do Norte e do Centro-Oeste, muito mais do que as do Sul (CASCUDO, 1999, p. 822). A literatura e as outras artes se servem desse imaginário constituído pelo povo do sertão para as suas criações, assim como mostra a música de Luiz Gonzaga:

¹⁶ ANTONIO FILHO, Fadel David. *Sobre a palavra Sertão. Origens Significados e uso no Brasil*. Revista Fronteiras da Geografia, 2011. Disponível em: <<https://www.agbbauru.org.br/publicacoes/revista/anoXV11>>. Acesso em 01/02/2022.

¹⁷ *Os Sertões* está em domínio público. Disponível em: <<https://livros01.livrosgratis.com.br/bn000153.pdf>>. Acesso em 15/12/2021.

O sertanejo
Esquece logo o tempo ruim
Finca o pé na dança
Sem sentir cansaço
No outro dia
Cuida da obrigação
Digo por esta razão
Que meu sertão é de aço¹⁸.

Historicamente, os primeiros engenhos de cana de açúcar estabelecidos no território brasileiro a partir de 1520 acabaram por se concentrar nas terras do Nordeste, na região do Recôncavo Baiano, fincando as bases civilizatórias brasileiras na região, dominada pelos colonizadores portugueses (RIBEIRO, 2006, p. 251).

Com o passar do tempo, foi se formando o povoamento e a identificação dos sertanejos. A concentração de riqueza ficou nas mãos do senhorio, os donos da casa grande, e atravessou os séculos. As terras, os açudes, os engenhos, a pecuária e todos os bens produzidos ficaram sob controle dessa elite fazendeira e foram assim conquistados às custas da escravidão.

Mesmo depois da abolição da escravatura (1888) e da Proclamação da República (1889), o país manteve uma política da concentração de terra nas mãos dos latifundiários, que se autodenominavam utilizando o nome da maior patente dos militares – “os coronéis”. Além de permanecerem com seus privilégios, eles ditavam suas próprias leis em suas terras e suas imediações. Os camponeses, sobretudo aqueles da região do sertão, tinham poucas alternativas; muitos se subjugavam de alguma forma à servidão e à violência dos coronéis, tais como os vaqueiros, ou, para subsistirem, ingressavam em seminários; outros se tornavam jagunços e cangaceiros.

No século XX, as histórias de Guimarães Rosa, de José Lins do Rêgo, de Ariano Suassuna, de Graciliano Ramos e outros levam aos leitores o sertão mítico. Além disso, a música, pintura, fotografia, cinema e escultura também ampliam esse espectro. O cineasta baiano Glauber Rocha mergulha no universo mítico dos “santos-beatos” e a violência do movimento do cangaço. A união de temas da cultura popular com a literatura regionalista dos

¹⁸ Trecho da música *Sertão de Aço*, de Luiz Gonzaga. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/1563427/>>. Acesso em 15/12/2021.

anos 1930 fazem do diretor um dos maiores expoentes do cinema nacional, especialmente com o lançamento de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).

Foi assim que a cultura popular nordestina, ao contrário das outras culturas das demais regiões brasileiras, sobressaiu-se no território nacional e fora dele, indo parar inclusive nos objetos que aqui analisaremos.

O artista popular nordestino se alimenta da mitologia do sertão para compor e produzir suas criações e, através dela, se tornar intérprete da sociedade à qual pertence, produzindo sua arte para refletir não apenas o mito trágico criado pela consciência coletiva em torno desse ambiente, mas também o próprio destino trágico de toda a violência do Nordeste tradicional (VARJÃO, 2018, p. 522).

A estudiosa Ângela Mascelani, em seu trabalho *O Mundo da Arte Popular Brasileira*, chama a atenção para outras questões que interferiram no fenômeno da arte nordestina, que a impactaram de maneira simbólica e acabaram por penetrar no imaginário nacional:

[...] as romarias católicas e a emergência dos líderes religiosos, como Padre Cícero; Antônio Conselheiro e a Revolta de Canudos; o fim do cangaço (com a morte de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião) e suas repercussões no plano internacional via cinema, com a premiação, em 1953, de *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, no Festival de Cannes, na França, agraciado com o Prêmio Especial do Juri, na categoria de melhor filme de aventuras. Seguramente, esse fato teve consequências importantes sobre o imaginário das plateias que o viram [...] (MISCELANI, 2009, p. 17).

A forte tradição religiosa do cristianismo católico ibérico é um dos pontos por nós destacados, pois algumas das ilustrações dos livros que aqui estudamos, conforme veremos, se ligam a figuras consideradas sagradas pelo catolicismo brasileiro. Sabemos que esse catolicismo a que nos referimos é de origem portuguesa, cuja referência é do fim da Idade Média. Esse catolicismo pregava o “bom” Jesus, reforçando a necessidade de “conformismo” e aceitar o destino por ser a vontade de Deus.

Ocorre que, no Nordeste, esses dogmas foram se espalhando sem controle de hierarquia e sem uma orientação mais efetiva da Igreja, de modo que a religiosidade nordestina foi adquirindo vida própria mediante a mistura das crenças dos colonizadores portugueses às crenças dos indígenas e dos africanos (BRITO, 2020, p. 61).

É assim que a religião é implantada nos sertões, fertilizando o terreno do imaginário cultural dessa comunidade. Nesse cosmo do ambiente da caatinga, o sertanejo pobre com escolaridade quase nula é suscetível não apenas à violência, mas também à busca de abrigo de quem lhe ofereça algum conforto ou proteção (psicológica). São pessoas que fortalecerão o sertão mítico: conselheiros, confessores, padrinhos, guias, santos, cangaceiros; entram em cena como verdadeiros *entes sobrenaturais*.

1.5.1 Conselheiros, Milagreiros e Cangaceiros

*Por isso é que um cangaceiro
Será sempre anjo e capeta, bandido e herói
Deu-se notícia do fim do cangaço
E a notícia foi o estardalhaço que foi
Passaram-se os anos, eis que um plebiscito
Ressuscita o mito que não se destrói
Oi, Lampião sim, Lampião não, Lampião talvez
Lampião faz bem, Lampião dói
Sempre o pirão de farinha da História
E a farinha e o moinho do tempo que mói...*

Gilberto Gil¹⁹

No sertão nordestino, que possui apenas duas estações do ano – a seca e o inverno, em estreita interdependência (BARROSO, 1962, p. 17-18) –, o vetor de histórias, mitos e lendas vem de raízes profundas que constroem a identidade do povo e de sua cultura.

Para Mircea Eliade, uma das principais funções do mito é revelar modelos de atividades humanas significativas (2000, p. 13) que influenciaram e se perpetuaram para além desse cosmo. Assim ocorreu com os sertões. O povo sertanejo, sobrevivendo à caatinga, reféns da pobreza e do abandono das autoridades, devotos dos santos do catolicismo e adotando um hibridismo de crenças místicas da cultura estariam mais suscetíveis “ao apoio” de quem pudesse lhe dar algum tipo de segurança, conforto psicológico, algo oferecido, por exemplo, pelo lendário eremita cearense – Antônio Conselheiro (1830-1897)²⁰, que criticava a nova forma de governo republicano alegando que violava as leis de Deus, por estar o Estado separado da Igreja e ter expulsado os reis, que tinham, segundo Conselheiro, direito divino de governar. Criticava

¹⁹ Trecho da música *O fim da História*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/gilberto-gil/585143/>>. Acesso em 15/12/2021.

²⁰ Peregrino dos sertões que obteve, como poucos, escolaridade, trabalhou como auxiliar de Juiz de Paz e como rábula, uma espécie de advogado sem diploma, ajudando a população sertaneja. Detentor de boa oratória, conhecia a justiça dos sertões manipulada pelos coronéis, era questionador da divisão das terras dos latifúndios e acabou atraindo uma multidão de seguidores para junto de si (BRITO, 2020, p. 70).

também o poder latifundiário concentrado nas mãos dos coronéis, deixando os sertanejos reféns do sistema.

Sua fama incomodou não só o clero, que o considerava um agitador, mas também o governo brasileiro, que, sentindo-se ameaçado pelas “pregações” de Antônio Conselheiro, desestabilizou-se a ponto de mandar tropas do exército durante os anos de 1896 e 1897 para tentar dizimar o líder e sua população considerada “fanática”, estabelecida em Canudos, atual Belo Monte, Bahia (ABREU, 1998, p. 108).

Pouco tempo depois, sobre esse episódio, Euclides da Cunha lançaria sua obra *Os Sertões* (1902), que faria grande sucesso nacional e elevaria, ainda mais, a fama do nordeste.

Outro contribuinte à formação do imaginário e da cultura do nordeste é o Padre Cícero (1844-1934), do sertão do Ceará. De reputação controversa, um influenciador, santificado pelo povo de Juazeiro do Norte, CE²¹ e seus arredores:

Foi o mais avassalador e completo prestígio sertanejo em todos os Estados do Nordeste. As populações do interior prestavam-lhe um verdadeiro culto religioso, venerando-o como a um Santo, obedecendo suas ordens, adivinhando-lhe predileções, simpatias e ódios. Padrinho de milhares e milhares de pessoas, era o meu *Padim Padi Cisso* suprema potestade indiscutível e indiscutida. Ao seu aceno havia paz ou guerra. Cangaceiros ajoelhavam-se para vê-lo passar (CASCUDO, 2005, p. 142).

Figura lendária do nordeste brasileiro, sua fama se espalha após o chamado “milagre de 1889”, quando fiéis do Juazeiro e o próprio Pe. Cícero testemunharam o que chamaram de “o milagre da hóstia”: segundo relatos dos presentes, ela se transformara em sangue na boca da beata Maria de Araújo. Esse fato gera consequências até hoje, transformando Juazeiro do Norte em um lugar de peregrinação e Padre Cícero em “milagreiro” (BRITO, 2020, p. 19-20).

Ao próprio Padre Cícero, por sua ligação com os poderosos da área e seu apoio declarado ao sistema e à oligarquia estabelecida no governo, é dada a incumbência de recrutar o mais famoso cangaceiro da história do Brasil – Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião (1897-1929) – para se juntar aos militares na luta contra a Coluna Prestes (1925-1927).

²¹ Há uma centralidade geográfica de Juazeiro em relação a todas as demais capitais nordestinas: há um distanciamento preciso de 600 km de cada uma em relação a Juazeiro. Esse fato deu força mística ao lugar, considerado um ponto central, ou o “centro do mundo”, nordestino (TERRIN, 2004, p. 264).

O governo federal, temendo a revolta dos tenentes do Rio Grande do Sul, recruta milícias para que se juntassem ao exército nesse combate, oferecendo armas e munição de última geração aos cangaceiros de Lampião. Nessa oportunidade, Virgulino recebe a patente de capitão dos Batalhões Patrióticos (LUSTOSA, 2011, p. 62-65).

Sabe-se que o movimento do cangaço, espalhado por diversas regiões sertanejas, incluindo o do interior de Pernambuco, também é um dos fatores que deram fama à cultura nordestina. Em especial se destacam as ações de Lampião e de seu bando, deixando em ebulição não somente os sertões, mas também agentes do governo, e toda a repercussão em torno de sua fama e de sua caça até a morte.

Existem diferentes interpretações sobre o movimento dos cangaceiros nos sertões nordestinos, pois se trata de uma realidade multidimensional (cangaço como modo de vida, cangaço como vingança, cangaço como sobrevivência). Seja lá qual for o prisma usado para analisar o movimento, os fatos que devem ser levados em consideração são: território da caatinga, seca, coronelismo *versus* pobreza nordestina, falta de fiscalização judicial e governamental, ou quando muito tendenciosa, marginalização de sertanejos que se sentiam injustiçados, rivalidades familiares, violência e brutalidade.

Além disso, a cultura do sertão, o modo de ser do sertanejo em seu meio, instaurou uma espécie de “código de honra”, no qual se destacavam os adjetivos “valentia” e “coragem” como bens inestimáveis. “Na cultura da honra, a violência é uma obrigação, um dever cobrado pela família e pelo grupo social” (BEZERRA, 2009, p. 70); há também condutas de brutalidade e de desejo de vingança, outras características dos cangaceiros. O próprio Lampião, em uma de suas entrevistas, narra o seguinte:

Até agora, não desejei abandonar a vida das armas com a qual me acostumei e sinto-me muito bem. Mesmo que não fosse, não poderia deixar essa vida porque os inimigos não se esquecem de mim e por isso eu não posso deixá-los tranquilos. Poderia retirar-me para um lugar longínquo, mas julgo que seria uma covardia, eu não quero nunca passar-me por covarde [...]. Estou me dando bem no cangaço e não pretendo abandoná-lo. Não sei se vou passar a vida toda nele. Preciso trabalhar ainda uns três anos. Tenho que visitar alguns amigos, o que ainda não fiz por falta de oportunidade. Depois talvez me torne comerciante (PAIVA, 2012, p. 163)²².

²² GOETHE, P. *Na trilha do cangaço*. Documento 2 – Diário de Pernambuco e. 14/07/2008:1-8, ilus., Recife.

Não é por acaso que Lampião e outros célebres cangaceiros estão investidos dessa “aura mística” de coragem que desperta admiração; no entanto, é uma “realidade paralela”, uma vez que o movimento dos cangaceiros foi institucionalizado *extraoficialmente*. Suas boas ou más ações são quase sempre louvadas na literatura de cordel a partir do século XX. Suas façanhas são narradas como aventuras heroicas, épicas, sem vislumbres de crítica às suas condutas, consideradas selvagens aos olhos da maioria.

A lenda de Lampião foi se constituindo a partir de diversos enfrentamentos com tropas mais numerosas do que a dele e de suas vitórias sobre elas, sempre auxiliado por informantes e aliados, cangaceiros embrenhados e camuflados na caatinga²³.

Somente no governo Vargas, com a implantação do Estado Novo, na década de trinta do sec. XX, é que começa o esgotamento do cangaço com a mudança da estrutura socioeconômica que sustentava o movimento. O poder de polícia nordestino sofreu pressões do governo federal para extinguir os movimentos extremistas de esquerda (comunistas) e de direita (extremistas). Os cangaceiros, mesmo não se enquadrando em nenhum dos dois lados políticos, eram considerados extremistas.

A captura e o extermínio de Lampião e seu bando ocorre em 28 de julho de 1928, quando ele é atacado e metralhado em seu acampamento. Sua cabeça, bem como a de Maria Bonita e de seus onze companheiros, foram arrancadas do corpo e expostas em instalação em um museu da Bahia até os anos 60, quando a opinião pública e as famílias descendentes dos cangaceiros, com forte apelo, conseguiram que fossem sepultadas (LUSTOSA, 2011, p. 92-94).

Após a morte de Lampião, não demorou muito para que as demais células do cangaço fossem extintas, também devido ao processo de modernização de estrutura do governo regional, trazendo, ainda que vagarosamente, o progresso das estradas, telecomunicações e alternativas de vida para os sertanejos; o próprio cansaço desse grupo em face das pilhagens e violências

²³ A sobrevivência do grupo saído das camadas rurais médias e pequenas dependia de seu conhecimento do ambiente semiárido. O grupo mantinha forte o desejo de ascensão social. Cangaceiros não aceitavam esmolas e tinham clientela de fazendeiros e coronéis, que, para não terem suas terras atacadas, pagavam cangaceiros como Lampião. Amantes de música, do xaxado, respeitavam e defendiam os padres e eram devotos de santos católicos. Gostavam de joias, de notas grandes, pegavam-se a um inimigo, como fizeram com Herculano Borges (delegado da vila de Santa Rosa, Bonfim, Bahia), podiam chegar ao ponto de pendurá-lo pelos pés numa vara e, ainda vivo, esfolar e retirar a pele do corpo, cortar mãos, pés e orelhas, esquarterar e enfiar em estacas (LUSTOSA, 2011, p. 90). “Talvez como forma de imitar, inconscientemente, o comportamento dos coronéis, alguns cangaceiros tentavam impor sua autoridade a partir de punições corporais e torturas muito parecidas com as utilizadas no Brasil no período da escravidão” (PERICÁS, 2010, p. 103).

sofridas (PAIVA, 2011, p. 153)²⁴ também influenciou para o fim do movimento. Esses fatores viabilizaram, inclusive, o êxodo de parte dos nordestinos para as regiões ao sudeste do país.

É assim que o personagem do cangaceiro, mesmo estando sob o forte signo da violência, foi incorporado como uma personagem mítica, alimentando o imaginário dos sertões, até se espalhar e ser inserido na cultura nacional. Foi dos cordéis ao cinema, do cinema às pinturas, fotografias, esculturas, indo parar nos livros de literatura, inclusive aqueles destinados às crianças e jovens, conforme veremos a seguir.

²⁴ Ver FREIXINHO, N. 2003 – *O sertão arcaico do Nordeste do Brasil: uma releitura*. Rio de Janeiro: Imago, p. 268.

II. AS FORMAS DO BARRO

*O barro
toma a forma
que você quiser*

*Você nem sabe
estar fazendo apenas
o que o barro quer.*

Paulo Leminski

2.1 O Mito do Barro

Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá de fazer o mundo e modelar o ser humano, o orixá tentou vários caminhos:

Tentou fazer o homem de ar, como ele. Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu. Tentou fazer de pau, mas a criatura ficou dura. De pedra ainda a tentativa foi pior. Fez de fogo e o homem se consumiu. Tentou azeite, água e até vinho de palma, e nada. Foi então que Nanã Burucu veio em seu socorro. Apontou para o fundo do lago com seu ibiri, seu cetro e arma, e de lá retirou uma porção de lama. Nanã deu a porção de lama a Oxalá, o barro do fundo da lagoa onde morava ela, a lama sob as águas, que é Nanã. Oxalá criou o homem, o modelou no barro. Com o suspiro de Olorum ele caminhou. Com ajuda dos orixás povoou a Terra. Mas tem um dia que o homem morre e seu corpo tem que retornar à terra. Voltar à natureza de Nanã Burucu. Nanã deu a matéria no começo, mas quer de volta no final tudo o que é seu.

(PRANDI, 2001, p. 196)

Figura 1 – *Prometeu*. Roma, Museu do Vaticano. Século VI.



Fonte: Disponível em: <<https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-11877/prometeu/>>. Acesso em 22/02/22.

Prometeu, na região grega da Fócia, apanhou um punhado de terra, misturou com um pouco da água de um córrego e começou a moldar o barro. Deu forma a uma figura humana. Encantado com a beleza de sua criação, resolveu fazer réplicas, produzindo uma pequena legião de estatuetas de barro enfileiradas ao seu redor. Não satisfeito, decidiu dar-lhes vida, furtando o “fogo sagrado” de Zeus. Um símbolo do espírito. A vontade humana de intelectualidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 746-747). Foi condenado a pagar por isso.

E prendeu com infrágeis peias Prometeu astuciador,
cadeias dolorosas passadas ao meio duma coluna,
e sobre ele incitou uma águia de longas asas,
ela comia o fígado imortal,
ele crescia à noite, todo igual... (TEOGONIA, 2001, p. 135).

Preso a uma coluna, no Cáucaso, exposto eternamente a uma águia que vinha lhe comer o fígado todos os dias (pois o fígado é um órgão capaz de se regenerar)²⁵, Prometeu pagou um preço alto por ter dado início à história da humanidade.

O sentido do mito se esclarece pelo próprio sentido do nome Prometeu, que significa “*pensamento que prevê*”. Descendente dos titãs, ele carrega dentro de si o espírito que quer se igualar à inteligência divina ou ao menos tirar dela “centelhas de luz” (CHEVALIER, 2008, p. 746). Provavelmente era em sua origem o “deus do fogo”, superado ao longo do tempo por Hefesto, aquele que o acorrentou ao rochedo²⁶.

Na Gênese bíblica, a criação do homem também é dada pelo barro. Em latim: “*formauit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae et inspirauit in faciem eius spiraculum vitae et factus est homo in animam uiuentem*”²⁷. Esse termo em latim, “limo terrae”, em tradução, significa “lama da terra”, que é o barro: “O Senhor Deus formou o homem do barro e soprou em seu rosto o fôlego de vida, e o homem tornou-se alma vivente”²⁸.

Na mitologia de matriz africana dos Orixás, é a mulher quem fornece a “lama” a Oxalá, participando ativamente da origem primitiva da vida, como vimos na epígrafe de PRANDI acima (2001, p. 196-197). Na mitologia de povos originários indígenas, por exemplo da etnia

²⁵ *Dicionário Etimológico de Mitologia Grega*, p. 239. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf>. Acesso em 29/11/2021.

²⁶ KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia grega e romana*, Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 342.

²⁷ Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/novavulgata_vt_genesis_it.html>. Acesso em 05/05/22.

²⁸ Algumas traduções bíblicas usam o termo “pó” em lugar de barro.

Maraguá, que habita terras da Amazônia brasileira, conta-se que depois de criadas as florestas Moñag foi até o lago e encheu a cuia de água na qual foi misturando “barro amarelo” para dele produzir os animais quadrúpedes e de caça. Além do barro amarelo, a mitologia cita a criação dos animais de charco, como jacarés, sapos e cobras, a partir de “barro vermelho” e a criação de peixes para lagos e rios a partir do “barro preto” (YAMÃ, 2007, p. 6). Dessa forma, vemos que as matrizes formadoras do povo brasileiro contam em suas mitologias que a origem da vida se dá a partir do barro.

Invocar o mito significa buscar a compreensão do mundo em tempos remotos, na infância da humanidade. É o mesmo que adentrar nos mistérios da realidade primeva numa tentativa de desvendar seus sentidos e trazê-los para perto de nós. Algo que a literatura, como forma de linguagem, em suas variadas práticas escritas, consegue fazer: (trans)escrever o mundo, seus mitos, seu imaginário e a cultura.

Histórias dos atos de entes sobrenaturais, histórias que se referem à realidade de um tempo, paradigmas dos atos humanos considerados significativos, os mitos oferecem às sociedades uma explicação de seu mundo e de seu existir, de modo que, ao rememará-los, automaticamente os atualizamos.

Considera-se como principal função do mito “revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria” (ELIADE, 2011, p.13). Esse conceito guarda palavras importantes para nossa pesquisa, pois atingem diretamente os objetos literários que são alvos de nossos estudos.

Todavia, criar o ser humano a partir do barro não era suficiente; era preciso dar-lhe a inteligência e o espírito para ser. Assim, a luz e o barro se tornam símbolos sensíveis da cultura humana e eles estão contidos nas diversas mitologias do mundo. Foram absorvidos até nas histórias de literatura por meio de personagens que são criados como “bonecos”, mas que recebem esse “espírito” e ganham vida como personagens²⁹.

²⁹ Por exemplo, o *Pinóquio* (1881) de Carlo Collodi, o Espantalho de *O Mágico de Oz* (1901) de L. Frank Baum, Emília e Visconde de Sabugosa da coleção *Sítio do Pica-Pau Amarelo* (1920) de Monteiro Lobato.

2.1.1 Mestre Vitalino: O Prometeu brasileiro

Não deve ser tão simples criar um texto literário que dialogue a partir de formas feitas de barro. Arte produzida pelas mãos de alguns oleiros, que, à maneira de Prometeu, deram vida ao barro. Não na Fócia, mas no Alto do Moura, em Pernambuco. Era gente que precisava encontrar um meio de sobrevivência, tentando se livrar da “águia de longas asas” da pobreza extrema. Eram pessoas que se entregavam à arte do barro e ao fogo – pois as figuras moldadas com a argila (*barro + água*) são levadas à fornalha para sedimentar as partes.

Foi o ofício desempenhado por Vitalino Pereira dos Santos, popularmente conhecido como Mestre Vitalino (1909-1963) – primeiro ceramista de renome do Alto do Moura, município de Caruaru, PE, habitante da boca do sertão. Músico tocador de pífano, entregou-se ao ofício de oleiro com a confecção de peças diferentes do que se era visto até então, descendentes das antigas “cerâmicas de brincadeira”, criou algo original; Vitalino vendia todas as suas peças na feira e acabou por atrair outros discípulos, formando uma comunidade dedicada à produção de esculturas de barro.

A história da cerâmica de Caruaru vem de longa data. Nas pequenas olarias, muitas vezes de propriedade familiar, o corpo hábil do ceramista, funcionando como uma máquina, continua produzindo um grande número de jarras, filtros, potes, pratos – enfim, louças necessárias para o uso caseiro de comunidades... Ao lado dos adultos, as crianças dedicavam-se à modelagem de bichinhos, miniaturas de louças utilitárias – brinquedos – levado à feira juntamente com a produção dos pais (COIMBRA, 2009, p. 59).

Pelas mãos de Mestre Vitalino, as peças se transformaram e acabaram por ser um diferencial em sua produção. Dotado de forte senso estético, produziu obras que acabaram atraindo atenção de críticos e de colecionadores de arte. Sendo reconhecidas e reverenciadas por artistas, intelectuais e estudiosos, chegaram a ser prospectadas, a ponto de participar de exposições artísticas pelo Brasil e pelo mundo como ícones da arte popular.

Vitalino começa a se destacar ao produzir com o barro figuras diferentes, que contavam o seu cotidiano e o cotidiano do sertanejo. Contando narrativas de rituais de passagem, ele fundia terra e água, criando nascimentos, casamentos e funerais.

Essas peças retratavam figuras humanas, procissões, retirantes, bois, músicos, bandas de pífanos, trios nordestinos... E atraíam os olhares e artistas plásticos do Movimento Regionalista do Recife, de Gilberto Freyre e pela Semana de Arte Moderna, elevou o nome de Mestre Vitalino ao transpor as barreiras do espaço local e levar a arte figurativa de uma cultura popular ao conhecimento de outras regiões (VITORINO, 2013, p. 38).

Figura 2 - Mestre Vitalino, *Agricultor Trabiando na Roça*. Cerâmica policromada. Anos 1960.



Fonte: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63528/agricultor-trabiando-na-roca>>.

A arte da cerâmica, para alguns, até hoje é considerada sagrada, transportadora de simbologias e mistérios: “é por meio da cerâmica que revivemos tempos ancestrais e pelo contato, é possível ver a sua alma. Os ceramistas populares acreditam nessa alma e atribuem ao barro as características de um ser vivo” (VITORINO, 2013, p. 93).

Mestre Vitalino fez questão de obter argilas de diferentes tonalidades, como o vermelho e o branco, e dar cromatismo às peças. Em razão desse ineditismo, foram chamadas de “peças de novidade”. O efeito das formas junto às cores pareceu garantir maior dramaticidade à arte:

Embora se reconheça o papel de Mestre Vitalino na atenção que o universo da criação popular passou a receber, consideramos que um mundo de arte se instaura não porque um único indivíduo é genial, mas, ao contrário, porque o reconhecimento desse indivíduo indica a existência de toda uma rede de pessoas, e de uma consciência histórica e social que lhe dá “sustentação”. (MASCELANI, 2009, p. 17).

Figura 3 - Mestre Vitalino, *Retirantes*. Cerâmica policromada. 1960.



Fonte: <<https://enciclopédia.itaucultural.org.br/obra63535/retirantes>>.

Dessa forma, Mestre Vitalino ganhou sua alcunha não apenas pela originalidade de sua arte e o sucesso nacional de suas peças, mas também pelo desempenho de liderança em meio aos outros ceramistas do Alto do Moura, que formaram uma comunidade em torno da produção a partir do barro. Entre os anos de 1960 e 1963, viajou por todo o território brasileiro, participando de exposições artísticas com suas peças e mostrando sua técnica³⁰.

Para entender melhor o papel de Mestre Vitalino e sua participação na construção da noção de arte popular, é preciso levar em conta o contexto sócio-histórico no qual ela se dá, conquistando o interesse de outros setores artísticos e intelectuais interessados na temática do

³⁰ A obra de Mestre Vitalino também inspirou a feitura de documentários como: “O mundo de Mestre Vitalino”, de Armando Laroche (1953 e *Adão foi feito de barro*, de Fernando Spencer – 1976).

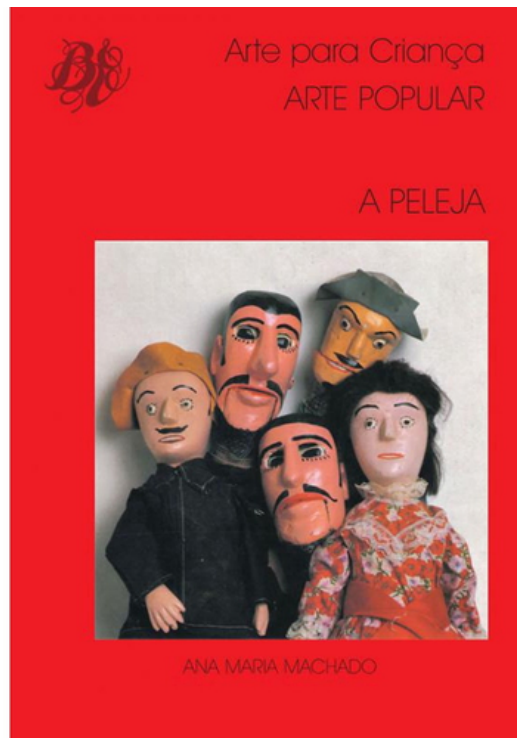
sertão e que despertou, e ainda desperta, fascínio, ocupando um lugar criativo não apenas na literatura como no imaginário nacional.

No entanto, numa espécie de paradoxo, ao contrário de Prometeu, que acabou sendo salvo do suplício por Hércules, Vitalino foi condenado pela varíola. Seu lugar “autêntico”, “espontâneo”, “original”, que legitimou as esculturas populares, não o livrou do padecimento na situação de extrema pobreza e da falta de assistência médica e hospitalar. Faleceu aos 53 anos, famoso e admirado no universo da arte popular e pelos artistas, críticos e estudiosos de arte das classes intelectual e erudita.

Em sua casa de taipa, hoje um museu, expõem-se sua história e seu trabalho. Muito tempo depois de sua morte, alguns de seus trabalhos foram parar em um livro de literatura para crianças e jovens, dialogando com a escritora Ana Maria Machado de *A Peleja*, conforme veremos a seguir.

2.2 *A Peleja*, de Ana Maria Machado: cordel, desafio e metalinguagem

Figura 4 – Capa do livro da coleção “Arte Para Criança. Arte Popular”. *A Peleja*, Ana Maria Machado. Berlendis & Vertecchia, 2008.



A partir de reproduções fotográficas de peças escultóricas produzidas por artistas populares como Mestre Vitalino, a autora Ana Maria Machado (1941), uma das mais consagradas escritoras de literatura infantil e juvenil, vencedora do Prêmio Hans Christian Andersen de 2009, carrega em sua jornada muitas histórias para crianças e jovens. Entre elas, há um texto literário que culminou na publicação do livro *A Peleja*, publicado em 1986, e levado à 4ª edição no ano de 2011, sendo selecionado pelo PNBE – Programa Nacional de Biblioteca da Escola nos anos de 2005, 2006, 2008, 2009 e 2010, segundo informações da editora.

Ana Maria Machado se viu diante do “desafio” de escrever dialogando com dezenove peças produzidas por artistas populares nordestinos do estado de Pernambuco, a maioria proveniente da região do Alto do Moura, Caruaru, PE, e suas imediações; apenas um deles era da Bahia.

As peças fotografadas que constam como ilustrações do livro pertencem ao catálogo de Jacques Van Beuque e estão no Museu do Pontal, Rio de Janeiro³¹, que, além de Mestre Vitalino, expõe as artes de Manuel Eudócio, Zé Caboclo, Mestre Galdino, Nhô Caboclo, Antônia Leão, entre outros.

Ao entrar em contato com as artes dos artistas populares nordestinos e considerando toda bagagem adquirida pela autora quando realizou estudos em seu doutorado sobre Guimarães Rosa, romanceiros e cantadores do interior de Minas Gerais, acabou se aproximando desse terreno cultural do sertão e utilizando-o como base para a fundação de sua escrita nesse projeto. Além disso, a própria autora lecionou uma disciplina sobre literatura de cordel na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, o que lhe garantiu mais familiaridade para lidar com as obras dos artistas populares nordestinos.

Nessa ordem de ideias, é compreensível que o recurso de escrita utilizado por Ana Maria Machado tenha sido o cordel, pois acabou por estabelecer uma forma direta, uma identidade (cultural) entre o texto verbal e o visual do livro.

A poesia é a mais completa manifestação artística do sertão; aparece sob dois aspectos: o repentista e o tradicional. O repentista consta de desafios, das louvações, das glosas e das quadras soltas, líricas, elegíacas e amorosas, improvisadas pelos cantadores ao som das violas, no terreiro das casas, por noites de folgares e sambas. O tradicional enfeixa todas as lendas e histórias em verso que narram casos notáveis acontecidos na ribeira, perpetua a fama de um criminoso célebre, ou satirizam um indivíduo qualquer”. (BARROSO, 1962, p. 176).

No que tange à literatura, uma das grandes razões da penetração cultural nordestina pelo país é a difusão da literatura de cordel, impressa em folhetos, com grande número de edições e feita por numerosos autores (BOSI, 1999, p. 79). O gênero facilmente difundido, preso a cordões nas feiras populares, transporta histórias, anedotas de origem popular e humor, contando com histórias jocosas e de gracejo, romances de encantamento, histórias de valentia, contos maravilhosos, histórias de Lampião e do cangaço, histórias da religiosidade popular, histórias de amor e sofrimento, histórias que relatam injustiças, crimes, sorte e azar, desafios e discussões, pejejas, entre outros (HAURÉLIO, 2013, p. 60 -71).

³¹ O Museu do Pontal é considerado o maior e mais significativo museu de arte popular do país. Seu acervo é o resultado de 45 anos de pesquisas e viagens por todo o país feitas pelo designer francês Jacques Van de Beuque. É composto por cerca de 9.000 peças de 300 artistas brasileiros produzidas a partir do século XX. Disponível em: <<http://www.museucasadopontal.com.br>>. Acesso em: 26/01/2020.

Dessa forma, a autora desenvolve uma narrativa poética tendo como protagonista o vaqueiro Zé Ribamar Rufino, personagem “desafiado” diante de sua comunidade, a partir para uma batalha e combater o “Monstro Invencível” que devastava a região.

A história se origina nas bases da oralidade com um narrador heterodiegético³² pedindo os “ouvidos” ao leitor, uma referência direta contida na poesia popular a cantadores e cordelistas que iniciam a sua cantoria ou contação dessa maneira. Justamente para demonstrar esse desafio, essa luta, essa contenda, a narrativa de Ana Maria Machado foi escrita em redondilha maior (versos de sete sílabas poéticas) com rimas nos versos pares, pois esse é o molde dominante em poemas tradicionais³³.

Nesse sentido, o cordel é um poema formal, isto é, ancorando em estruturas de métrica, versificação, rimas e oracional fixos, configurando-se um texto com identidade de som; por essa razão a existência da métrica popular (sextilhas ou setilhas)³⁴ e a presença de rimas. A métrica é, segundo os próprios cordelistas e cantadores, um dos elementos constitutivos dessa forma de poesia oral e oralizada (MARALMADO, 2019, p. 23)³⁵.

O título do livro *A Peleja*, escolhido pela escritora, não foi por acaso. *Peleja* é substantivo derivado do verbo *pelejar*, que significa batalhar, combater, lutar. No sentido figurado, significa “lutar por uma ideia, por um princípio, uma doutrina, verbal ou escrita”. Também pode conotar entrar em desacordo com alguém, oferecer-lhe *oposição*³⁶.

Em seu trabalho *Vaqueiros e Cantadores*, Câmara Cascudo explica que a denominação “*desafio*” veio de Portugal, onde a disputa poética de improviso depressa se espalhou, sendo

³² FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. “Operadores da leitura narrativa”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009.

³³ “Os poetas populares costumam afirmar que o cordel se equilibra em um tripé que o caracteriza e, de certo modo, o define. Esse tripé é composto por métrica, rima e oração. Métrica e rima dispensam definição. O mesmo não se pode dizer da oração quem para os poetas, é aquilo que dá sentido ao texto. Pode estar relacionado à fluência, mas também, pode ser sinônimo de verossimilhança. O verso, também chamado de pé, é preferencialmente o de sete sílabas poéticas, ou redondilha maior... Quando essa medida é desrespeitada, diz-se que o cordel é de “pé-quebrado”. Como o cordel está associado ao que Erza Pound definia como melopeia – daí o hábito de ser cantado nas feiras e serões de um passado não muito distante” (HAURÉLIO, 2013, p. 111).

³⁴ A sextilha é uma estrofe que contém seis versos de sete sílabas, rima o 2º verso com o 4º e o 6º. Os versos ímpares têm função de dar sequência à oração.

³⁵ MARAMALDO, José Roberto Vensan. *Os poetas duelistas e suas armas narrativas*. IEB: 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-07052019112353/publico/Corrigida_JoseMaramaldo.pdf>. Acesso em 01/11/2021.

³⁶ Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/pelejar/>>. Acesso em 29/01/2020.

uma recordação persistente dos *amebeus* gregos³⁷ e difundido entre os pastores que realizavam a cantoria ao som do arrabil ou de violas primitivas (CASCUDO, 2005, p.190). Na mitologia grega, constam duas batalhas interartes envolvendo Apolo. Uma é a disputa que envolve o sátiro Pã, que aceitou se medir com Apolo na execução de sua flauta, tendo as ninfas como testemunhas e o rei Midas como juiz³⁸ (CASCUDO, 2005, p.186). A outra batalha é a disputa musical entre a lira tocada por Apolo e o aulo (um tipo de oboé) tocado por Mársias. O vencedor teria o direito de punir o perdedor. Apolo vence e Mársias é amarrado a uma árvore e esfolado vivo³⁹.

Figura 5 – *Apolo e Mársias*. Sarcófago, escultura em mármore. 105 x 220 cm. Museu do Louvre. 1853.



Fonte: Museu de Arte para Pesquisa e Educação. Arte greco-romana. Disponível em: <<https://mare.art.br/apolo-marsias-e-o-escravo-cita/>>.

³⁷ “O desafio poético existiu na Grécia como uma disputa entre pastores. Esse duelo, com versos improvisados, chamado pelos romanos *amoebœum carmen*, dizia em seu próprio enunciado a técnica usada pelos contadores. O canto amebeu era alternado e os interlocutores deviam responder com igual número de versos [...] A técnica do canto amebeu fora empregada por Homero na *Iliada*, I, 604, e na *Odisseia*, XXIV, 60 [...]” (CASCUDO, 2005, p. 185).

³⁸ A subliminar lira de Apolo extasia a todos. No entanto, Midas, amigo de Pã, para manter boas relações com este, opta pela flauta do amigo sátiro. Apolo, que não se considerava um perdedor, faz orelhas de burro em Midas.

³⁹ CERQUEIRA, Fábio Vergara. Apolo e Mársias: certame ou duelo musical? Abordagem mitológica da dualidade simbólica entre a Lyra e o Aulo. *Revista Brasileira de Estudos Clássicos*. Vol.25, no. 1/1/2012. Disponível em: <https://digitalis.uc.pt/ptpt/artigo/apolo_e_marsias_certame_ou_duelo_musical_abordagem_mitolologica_da_dualidade_simbolica_entre>. Acesso em 15/11/2021.

Em *A Peleja*, é possível atualizar outro tipo de “batalha” entre as artes, não apenas no que concerne ao desafio da escritora Ana Maria Machado de criar um texto inspirado nos cordéis para e pelas imagens/ilustrações⁴⁰, em que palavras e imagens são postas frente a frente em diálogo, mas também porque a própria narrativa é, em síntese, a história de um “combate”, estabelecendo-se, assim, uma metalinguagem.

O fascínio do combate é cultivado na literatura de cordel brasileira, sobretudo em Pernambuco, e cria um universo mítico próprio descendente da linhagem das lutas medievais, contadas e recontadas pela cultura oral⁴¹.

A trama de *A Peleja* se instaura após uma partida de futebol, quando uma donzela conta ao protagonista sobre os malfeitos de um *Monstro Invencível* que tinha queimado florestas, envenenado um rio, arrasado pastagens, “engolindo a todos, sem piedade, nem justiça” (MACHADO, 2008, p. 8).

Ao mesmo tempo em que Rufino se mostra enamorado pela donzela, sente-se desafiado por seu pedido de ajuda e parte à caça do Monstro. A personagem principal é um vaqueiro que “vivia em seu canto e gostava de muita paz” (MACHADO, 2008, p. 6) e que acaba por se revelar valente e errante. É dotado de fé espiritual ligada à religiosidade católica e se depara com personagens míticas e sagradas constantes da cultura material popular e do imaginário que influenciam na construção da história.

Alguns desses mitos são personagens baseadas nas peças escultóricas reproduzidas no livro que compõem o artifício do enredo, como São Francisco, Santana e Oxum e outras, como neste exemplo:

Quando o vaqueiro Rufino
De nome Zé Ribamar
Se preparou para a luta
E ajoelhou para rezar,
Aconteceu uma coisa
Que era de se espantar:
Das águas do São Francisco

⁴⁰“A peleja não é necessariamente, um tema, mas um gênero do cordel. É o ponto de aproximação do repente com a poesia de bancada, e sua presença nos folhetos de feira se dá desde o início da produção em larga escala” (HAURÉLIO, 2013, p.71).

⁴¹ Ao aproximar-se da chamada *Literatura de Cordel* não se pode deixar de pensar na referência *Literatura Popular*. Está-se consciente da precariedade de distinções já tão colocada entre literatura popular e culta, como é o caso de outras formas de expressões artísticas, vendo-se sempre aberta a possibilidade de uma se transformar em outra, sucessivamente. Tem-se, além disto, a percepção de estar diante de texto-letra, que oferece como resultado de um complexo percurso sociocultural, equilibrando-se entre os andamentos do vai e vem do culto ao popular e vice-versa, em alternâncias. (FERREIRA, 1993, p.11-12).

O rio que vai pro mar,
Surgiu no meio da espuma
O santo para ajudar.

(MACHADO, 2008, p. 20).

Em *A Peleja*, tempo e espaço não estão definidos objetivamente; a narrativa, no entanto, nos dá referências sobre a geografia onde se passa o enredo, mencionando “as águas do São Francisco – o rio que vai para o mar” (MACHADO, 2008, p. 20), um rio que possui fluxo perene e se desloca em boa parte pelo semiárido nordestino⁴².

O protagonista Zé Ribamar caminha por uma paisagem povoada e onírica e é submetido às provas da batalha. Dessa forma, o foco narrativo revela o enquadramento da história em um universo de *mito-aventura* e o herói é auxiliado por agentes sobrenaturais que encontra durante a sua jornada (CAMPBELL, 2007, p. 102).

No que tange ao conflito dramático, temos o que é caracterizado pela “aparente” fragilidade de um homem (Zé Ribamar, o protagonista) e o paradoxo de enfrentamento ante a *invencibilidade* de um Monstro, além dos desafios que aparecem no decorrer da jornada. O Monstro, o vilão, concentra por sua vez a maldade a ponto de convocar “dez mil bandidos” para uma luta armada regada a facção, espada, arco e flecha, canhão e metralhadora (MACHADO, 2008, p. 14 -16), o que é típico aos recrutamentos feitos pelos antigos grupos do cangaço ou por grupos dos “coronéis” nordestinos.

Ana Maria Machado insere uma personagem secundária, a *donzela*, também chamada de *moça bonita*, como uma peça fundamental ao conflito dramático uma vez que ela não só convoca o protagonista, mas também ingressa na batalha contra o Monstro: “outra surpresa ainda houve / bem na hora da partida: / a moça, doce lindeza / surgiu pra guerra vestida...” (MACHADO, 2008, p. 28).

A Peleja propõe um início de leitura dos textos existentes em sua estrutura, sejam eles verbais ou visuais, de modo que as ilustrações que acompanham a narrativa são dispostas pela autora numa ordem que ela mesma definiu para criar a composição da história; como já falamos anteriormente, são imagens – reproduções fotográficas de peças feitas por artistas – que

⁴² A nascente do São Francisco se localiza na Serra da Canastra, Minas Gerais, mas sua bacia abrange os estados de Goiás, Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe. O rio possui cento e sessenta e oito afluentes. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/brasil/rio-sao-francisco.htm>>. Acesso em: 20/12/2021.

guardam representações e simbolismos pertencentes à materialidade da cultura popular nordestina e seus mitos, conforme analisamos a seguir.

2.2.1 Palavras e imagens: mitos e histórias

2.2.1.1 A arte de Zé Caboclo

O artista Zé Caboclo (1921-1973) marcou presença no Alto do Moura produzindo sua arte a partir do barro. As peças se destacaram pois esboçavam gestos como braços cruzados, braços estendidos, mãos justapostas, além de representarem instrumentos musicais, roupas de cores fortes, figuras do maracatu, bumba-meu-boi, cavalos-marinhos e especialidades que abrangem moringas antropomorfas encabeçadas por Lampião e Maria Bonita (COIMBRA, 2009, p. 69-71). Morreu vitimado de esquistossomose, deixando suas oficinas para a fabricação de bonecos de barro aos cuidados de seus descendentes (MASCELANI, 2009, p. 141). Abaixo, vemos a primeira ilustração de *A Peleja* produzida pelas mãos do artista:

Figura 6 – Zé Caboclo, *Banda de Pifanos*. Barro policromado. Sem data. Reprodução fotográfica.



Fonte: MACHADO, 2008, p. 5.

Na ilustração, observa-se a existência de quatro “bonecos de barro” que trajam uniformes compostos por camisas de cor rosada e quadriculadas, calças azuis com a barra dobrada e sapatos pretos, dispostos sobre um suporte na cor vermelha e amarela. Olhos ressaltados, sobrancelhas, narizes largos, as mãos justapostas sobre os instrumentos, ressaltam os detalhes produzidos, as formas do barro. No primeiro plano, vemos dois tocadores de pífano. Atrás deles, não se é possível ter acesso detalhado, mas se verificam dois tocadores de zabumba. Seus chapéus de meia-lua⁴³ contêm um desenho de estrelas de seis pontas, o que, na região do sertão nordestino, é um símbolo do movimento dos cangaceiros. Tem a aba virada naturalmente para cima, pois nenhum cangaceiro poderia correr o risco de ser surpreendido em uma emboscada e, por isso, não poderia andar com a aba abaixada escondendo os olhos⁴⁴.

O texto verbal de Ana Maria Machado sintetiza a trama ao dialogar com a ilustração da *Banda de Pífanos*, que apresenta a história de *A Peleja*:

Vire para mim seu ouvido
E escute o que vou contar
As manhas de um corajoso
Chamado Zé Ribamar
Por sobrenome Rufino
Fez coisas de arrepiar
Lutou com o Monstro mais doido
Fez Santo descer do altar.

(MACHADO, 2008, p. 4).

O pífano é um instrumento de sopro tradicional do nordeste brasileiro; uma flauta transversal, de sonoridade aguda, similar a um flautim, originária da Europa medieval e bastante usada em bandas militares. Contém sete orifícios e geralmente são produzidas com taquaras, bambus, madeira e até PVC, possuindo um som mais estridente e intenso⁴⁵.

Na mitologia grega, diz-se que a flauta foi fabricada por Palas Atena, que, ao tocá-la, provocou risos do Cupido, pelo movimento de inflar as bochechas ao tocar, deixando-a menos bela. Atena descarta o instrumento na floresta, que é resgatado pelo sátiro Mársias, tornando-

⁴³ Desde o período colonial do Brasil, o chapéu guarda em seu simbolismo a representação da cabeça como sede do juízo, do raciocínio e da vontade. Antigamente, não se dispensava o chapéu. É daí que vem o termo dito a quem estivesse sem tal utensílio: *perdeu a cabeça?* (CASCUDO, 2000, p. 267).

⁴⁴ MILAN, P. *A moda de Lampião*. Disponível em: <www.gazetadopovo.com.br/videocidadania/conteudo> Acesso em: 01/11/2021.

⁴⁵ Laboratório de Estudos Etnomusicólogos da Universidade Federal da Paraíba – LABEET. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/labeet/contents/paginas/acervo-brazinst/copy_of_aerofones/copy_of_adjulona-s-m>. Acesso ao acervo em: 01/11/2021.

se exímio tocador. Como já contamos aqui, Mársias desafia Apolo para uma batalha musical. É a primeira batalha entre artes de que se tem notícia na mitologia grega.

Do ponto de vista das simbologias contidas no mito grego, vemos que essa imagem da *Banda de Pifanos*, de Zé Caboclo, dentro de *A Peleja*, é posta para iniciar a batalha/desafio, a proposta material dos diálogos interartísticos que anuncia a história de Zé Ribamar Rufino.

Além disso, a narrativa de *A Peleja* conta que, no princípio, o protagonista era um homem comum, que “não tinha nada demais”, que jogava bem futebol e, segundo consta, era exímio jogador que “deixava o Pelé pra trás” (MACHADO, 2005, p. 6). A ilustração de referência é também de barro policromado feito por Zé Caboclo:

Figura 7 – Zé Caboclo, *Time de futebol*. Barro policromado. Sem data. Reprodução fotográfica.



Fonte: MACHADO, 2008, p. 7.

Em primeiro plano, vemos a representação de jogadores perfilados, as mãos de cada um em diferentes gestos, sendo que o quarto deles segura uma bola de cor alaranjada. Atrás, todos de braços cruzados e olhares que miram para diversas direções. Nas pontas, vemos duas dessas figuras caracterizados com camisa de cores diferentes, que representam o goleiro (de vermelho) e o treinador do time (de branco). A composição imagética da ilustração representa um time trajado com roupas completas para uma partida de futebol (camisas e meias listradas, shorts

brancos, chuteiras pretas) cujas cores podem ser uma alusão ao time pernambucano de Santa Cruz, fundado em 1914, estado natal do artista.

O futebol chega ao Brasil em meados do século XIX por vias distintas: através dos marinheiros de navios ingleses, holandeses e franceses, que vinham ao país e jogavam na praia durante as paradas. A construção das estradas de ferro e as fábricas inglesas também favoreceram a difusão do esporte. Mas atribui-se a Charles Miller, membro da elite paulistana, filho de ingleses, a promoção “oficial” do desporto pela fixação das regras do jogo, motivando a formação de equipes, campeonatos e clubes (ROHRER, 2016, p. 27-28).

Trata-se de um fenômeno sociocultural considerado relevante na formação da cultura brasileira. Gilberto Freyre realiza uma das primeiras análises sociológicas sobre o esporte no Brasil, pensando sobre a sua trajetória e a sua *tropicalização*, a abertura de espaço para todas as classes sociais, incluindo-se aqui os brasileiros afrodescendentes marginalizados (HADAMA, 2018, p. 22-23)⁴⁶. Poemas foram compostos sobre o futebol; um deles, por Carlos Drummond de Andrade: “Futebol se joga no estádio? / Futebol se joga na praia / Futebol se joga na rua / Futebol se joga na alma”⁴⁷.

Ana Maria Machado cria para *A Peleja* um protagonista que joga futebol com notável habilidade, evidenciando uma ligação direta da narrativa verbal e a visual com um desporto icônico da cultura brasileira, e mencionando ainda o jogador Pelé, considerado, para muitos, um mito:

Quando essa história começa,
Não tinha nada demais.
O Zé vivia em seu canto,
Gostava de muita paz.
Trabalhava todo o dia
- O que muita gente não faz –
E quando jogava bola
Deixava o Pelé pra trás.

Um dia, depois do jogo,
Uma donzela o chamou.
Era tão doce, tão linda,
Coração se alvoraçou...

⁴⁶ Revista Perspectivas Latinoamericanas no. 15 y 16, 2018-2019. HADAMA, Patrícia Dias. *Cultura Brasileira: A influência do futebol na formação da identidade nacional*. Disponível em: <http://rci.nanzan-u.ac.jp/latinamerica/ja/publication/item/pl15-16_03_patricia_DIAS_HADAMA.pdf>. Acesso em 28/12/2021.

⁴⁷ Não há registros da data da produção da peça feita por Zé Caboclo, no entanto, estima-se que tenha sido entre anos 60 e 70, antes portanto, da implantação da Lei Zico, de 1993, um marco na história do esporte, quando passa a ser fiscalizado pelas políticas institucionais e, conseqüentemente, inserido na economia, com o intuito da obtenção de lucro e visibilidade das empresas dos seus apoiadores capitalistas (HADAMA, 2018, p. 25).

Mas veio contar um caso
 Que o povo inteiro assustou.
 Só Zé Ribamar Rufino
 Com nada se apavorou.

(MACHADO, 2008, p. 6).

Da arte de Zé Caboclo, ainda encontramos, ao longo da narrativa verbo-visual, a obra *Os Comedores de Banana*, também feita de barro policromado.

Figura 8 – Zé Caboclo, *Comedores de Banana*. Barro policromado. Sem data. Reprodução fotográfica.



Fonte: MACHADO, 2008, p. 17.

A imagem representa um casal de cabelos grisalhos sentado ao lado de uma árvore que remete à vegetação da caatinga nordestina. Em posições corporais de descanso, há um homem e uma mulher com bananas nas mãos direcionadas à boca. No chão, há um prato disposto entre ambos contendo pedaços de alimentos e um cacho de bananas, posto em primeiro plano.

Segundo Ângela Mascelani, a temática da velhice deu origem a representações singulares na arte popular brasileira. Algumas obras do artista Zé Caboclo apresentam a sua visão da velhice, na qual o espaço de trabalho e a conjugalidade sexual são preservados (MASCELANI, 2009, p. 81).

No folclore pernambucano, e em algumas localidades da Bahia, o fruto consumido por Adão e Eva é a banana. Para Câmara Cascudo, a bananeira que produz o fruto era chamada de *Figueira de Adão*: A bela musácea, conhecida pelo nome vulgar de bananeira, tão comum entre nós, em suas variadas espécies, é um vegetal que se remonta às origens da criação do mundo – porque Adão e Eva comeram dos seus frutos no paraíso terreal; e, efetivamente, a sua origem asiática, magistralmente discutida e comprovada por Alph. de Candolle, e sua classificação botânica de *Musa paradisíaca*, imposta pelo sábio Lineu, autorizam, não há dúvida, a popular legenda (CASCUDO, 1999, p. 133).

Na narrativa de Ana Maria Machado, a arte *Os Comedores de Banana* está disposta em ligação com a personagem vilã, o Monstro, que também se prepara para o combate contra Zé Ribamar, pois reúne “dez mil bandidos e manda encher barriga” (MACHADO, 2008, p. 14), expressão coloquial e comum usada no Brasil. A estrofe do poema da autora não está disposta na mesma dupla em relação à imagem com a qual se relaciona; no entanto, em nossa leitura e interpretação, é a única a fazer alusão, ainda que de forma indireta, à ilustração acima:

Enquanto Zé Ribamar
 Procurava ajuda amiga
 O tal Monstro Monstrengo
 Também se aprontou pra briga
 Concentrou sua maldade
 Pra abater força inimiga,
 Contratou dez mil bandidos,
 Mandou logo encher barriga.

(*A Peleja*, 2008, p. 14).

O fato de não estarem dispostas lado a lado, como na maiorias das outras duplas, para nós pode se configurar em uma questão relacionada à montagem do projeto gráfico, pois, muito embora a narrativa verbal e a narrativa visual de *A Peleja* ocorram sempre simultaneamente, a relação interpretativa e de diálogo entre o texto e a ilustração nem sempre é articulada com o objetivo de estabelecer uma relação direta e precisa de sentido, deixando o leitor livre para buscar relações entre palavra e imagem ao manusear as folhas do livro.

2.2.1.2 Mamulengo, equilibrista, cavalo-marinho e seus artistas populares

Figura 9 – Mestre Solon, *Mamulengos*. Materiais diversos. Sem data. Reprodução fotográfica.



Fonte: MACHADO, 2008, p. 9.

A imagem acima mostra cinco bonecos de mamulengos, quatro deles do sexo masculino e um do sexo feminino, feitos com materiais diversos como madeira, tecidos e tintas fabricadas pelo artista popular Mestre Solon (1920-1987). Cada boneco tem olhos, sobrancelhas, bocas, narizes, fisionomias e vestes distintas uns dos outros. Em primeiro plano, notamos, à direita, uma figura feminina com vestes de tecido estampado em vermelho, aplicações de rendas e a sobreposição de um cinto; ao lado, outra figura de mamulengo traja uma camisa de gola e manga longa, preta, com bigodes, boina alaranjada; entre ambos está uma cabeça que se sobressai em tamanho maior; por fim, atrás, há outras duas figuras masculinas, uma delas com chapéu acinzentado.

Mamulengo é nome dado em Pernambuco ao teatro popular de bonecos. O espetáculo consiste na representação de histórias por meio de bonecos em um pequeno palco, popularmente chamado de barraca ou de tenda, dentro do qual ficam as pessoas que dão vida às personagens (BEZERRA, 2021, p. 11).

Quando menino, em Carpina, PE, o artista Mestre Solon conta que assistiu a uma apresentação de mamulengo de Chico Presepeiro, também conhecido como Chico da Guia. Ficou fascinado a ponto de criar seu próprio teatro, intitulado *O Mamulengo - Invenção Brasileira*. Criava as próprias histórias que animavam suas apresentações. Durante sua vida, confeccionou 120 personagens diferentes para 25 histórias (BEZERRA, 2021, p. 18).

A narrativa de Ana Maria Machado relacionou os mamulengos às pessoas que assistem ao primeiro encontro de Zé Ribamar Rufino e a “moça donzela”, personagem que o motiva a enfrentar o Monstro:

Foi todo mundo escutando
De olhar arregalado
Os malditos de um monstro
Que de longe era chegado
Tinha queimado florestas
Tinha o rio envenenado,
Tinha secado pastagens
Deixando tudo arrasado.

De quem enfrentara o monstro
Nunca mais houve notícia,
Pois ele engolia a todos
Sem piedade nem justiça.
Para ganhar a parada
Carecia ter malícia,
Coragem, disposição,
E ajuda da Santa Missa.

(MACHADO, 2008, p. 8)⁴⁸.

Dessa forma, em *A Peleja*, os bonecos de mamulengos representam a comunidade, “todo mundo”, gente que testemunha “a mudança do destino” de Rufino. Além disso, a imagem de Mestre Solon foi escolhida para figurar na capa da obra justamente por representar “o povo”, isto é, os produtores da cultura popular.

Outra ilustração que destacamos na sequência da narrativa foi produzida pelo artista Manuel Fontoura, conhecido como Nhô Caboclo (1940-1976)⁴⁹.

⁴⁸ *A Peleja*, nesse trecho, além de dialogar com a ilustração, dialoga também com os dias atuais, em que vemos notícias muito parecidas como essa anunciada pela donzela a Zé Rufino, como as queimadas na Amazônia em 2019 e 2020, que ainda persistem, ou o óleo despejado na costa brasileira e causando um desastre ecológico.

⁴⁹ “Eu me chamo assim, não sei como vim antes. Só sei que me chamo assim – de um lado o bruxão. Nasci na Aldeia de Águas Belas, na Serra de Urubá. Eu não sou índio, como o pessoal aí diz; eu sou caboclinho: casco de cuia, venta chata, pele vermelha, gente que não presta nem pra morrer...” (COIMBRA, 2009, p. 291).

Figura 10 – Nhô Caboclo, *Equilibrista*. Materiais diversos. Sem data.



Fonte: MACHADO, 2008, p. 11.

A imagem é composta de dois bonecos, contendo cada um deles uma vara ou um arco que equivaleria à representação de um “contrapeso”, instrumento usado por equilibristas. À frente, pelo primeiro boneco que está disposto sobre um pedestal (base de apoio para a peça escultórica), notamos a representação de um escudo e uma espécie de arma de ataque; pelo segundo boneco, atrás, notam-se dois objetos que podem remeter à ideia de uma espada e/ou de uma lança. Ambos os “equilibristas” estão ligados por uma “corda” ou arame.

O instrumental de Nhô Caboclo é quase todo construído por ele mesmo: velhas facas, hastes de guarda-chuva improvisadas de estiletos, tampas de latas de filmes com o qual consegue os mais precisos efeitos. Marretas, martelos, pregos e parafusos, prensa, pua, grosas,

serrotes, tesouras, extrato de noqueira, verniz, breu, colas, penas, cordões, fitas e uma infinidade de bugigangas que ele não podia ver e deixar de pegar, no desejo de, um dia, aproveitá-las em alguma invenção (COIMBRA, 2009, p. 294).

O texto verbal de Ana Maria Machado dialoga diretamente com a ilustração de Nhô Caboclo, expressando o narrador sobre a motivação do protagonista Rufino da seguinte forma:

O nosso Zé Ribamar
 Por sobrenome Rufino
 Não tinha cara de herói,
 Era magrelo e franzino,
 Mas a donzela pedia
 Com jeito manso e divino...
 Veio mexer sua vida,
 Veio mudar seu destino.

Coração bate-que-bate,
 Coração equilibrista,
 Cambalhota, vai e volta,
 Faz do vaqueiro um artista.
 E Zé Ribamar Rufino
 Disse logo: Não desista!
 Vou vencer o Monstro Doido
 Mas te levo em minha vista!

(MACHADO, 2008, p. 10).

Artista ou atleta, o equilibrista é a pessoa que exhibe extrema habilidade e destreza de movimentos acrobáticos com o corpo em demonstrações ou espetáculos circenses ou outras formas de desafio, andando sobre a corda ou o arame.

A narrativa de Ana Maria Machado, ao dialogar com a ilustração, menciona “coração equilibrista” para metaforizar um órgão central e vital do ser humano – considerado a sede do sentimento, revelando assim ao leitor, de forma poética e sensível, traços do físico e da personalidade do protagonista José Ribamar Rufino após ser desafiado pela “moça donzela”, o que desperta o seu interesse afetivo para além da manifesta coragem de enfrentar o Monstro.

Além do equilibrista, outra arte de Nhô Caboclo trazida para as ilustrações que compõem o texto visual é a *Balsa*.

Figura 11 – Nhô Caboclo, *Balsa*. Materiais diversos. Sem data.



Fonte: MACHADO, 2008, p. 19.

A imagem da balsa contém dez bonecos esculpidos distribuídos como tripulantes da embarcação. É uma amostra da temática marítima explorada pelo artista, que utilizou tons como o vermelho e o amarelo, por exemplo, para a pintura da peça. O casco da balsa é feito com sobreposições de pequenas ripas de madeira, criando profundidade. Destacam-se a hélice e as varetas, que simulam armas e/ou remos, e as escadas de cordas e mastros.

A guerra é tema das cenas trabalhadas por Nhô Caboclo. Seus navios carregam guerreiros de expressões faciais e paramentos criados à maneira indígena, explorando especialmente as cores vermelha e preta, obtendo efeitos surpreendentes (MASCELANI, 2009, p. 88).

O trecho da narrativa de Ana Maria Machado que se relaciona à imagem se refere aos malfeitos do Monstro, que se prepara para esperar o combate contra Zé Ribamar Rufino:

Nas águas dos sete mares
Com barco, marujo e lança
Armou de fuzil e bala
Suas tropas de matança.
Facão, espada, arco e flecha
Foi brinquedo de criança.
Canhão e metralhadora

Também entraram na dança.

E a chaminé de fumaça
 Envenenava a cidade
 Os rios matavam os peixes
 Em grande calamidade,
 Morreram plantas e bichos
 Sem qualquer necessidade.
 E o Monstro levou pro mundo
 Seu veneno mais imundo,
 Sua obra de maldade

(MACHADO, 2008, p. 16 -18).

A guerra constitui a imagem da calamidade universal. Desde a Antiguidade, guarda um simbolismo importante, pois sempre se forma por meio de narrativas que pretendem colocar fim à “destruição do mal” e busca o restabelecimento de alguma forma de paz e de justiça. Ocorre tanto no plano social como no plano espiritual (guerras religiosas) (CHEVALIER, 2008, p. 481). De certa forma, a narrativa de Ana Maria Machado, ao propor esse embate entre uma personagem que está causando mal (Monstro) e um homem do povo, o qual, de certa forma, se torna um guerreiro (Rufino) que se sente chamado para lutar contra esse mal, estabelece uma forma de diálogo que sempre será atualizada em razão mesmo da temática.

Outra imagem ilustrativa de *A Peleja* se intitula “Cavalo-Marinho” e foi produzida pelo artista Capitão Pereira (1901)⁵⁰, considerado um dos mais famosos animadores de bumba-meu-boi em Pernambuco.

⁵⁰ Ano da morte não encontrado.

Figura 12 – Capitão Pereira, *Cavalo Marinho*. Materiais diversos. Sem data.



Fonte: MACHADO, 2008, p. 13.

A imagem é um dos símbolos do folguedo cênico típico dos estados nordestinos onde realizam a festividade do bumba-meu-boi⁵¹. A representação de um “cavalo-marinho” na cor branca com a base pintada de azul escuro, sobre um cavalo a figura de um boneco materializado vestido com camisa estampada, indumentária que remete à ideia de um uniforme paramilitar, é chamada pela população de “senhor do boi”. Ele possui um chapéu armado, suas pernas e botas com esporas são pintadas sobre o cavalo. A face do senhor do boi é pintada de vermelho, com detalhes nos desenhos dos olhos, boca, nariz e orelhas.

Em suas produções artísticas, Capitão Pereira usa arame, cipó, cabelo, cordão, estopa, prego, caibros, pano e tintas e produz trabalhos grandes, como bois em tamanho natural, e trabalhos pequenos.

⁵¹ Falaremos mais sobre a mitologia do boi no subcapítulo 2.2.1.5.

O bumba-meu-boi é a representação do cavaleiro-vaqueiro que carrega pela cintura o seu cavalo. “Cavalo-Marinho / Por tua mercê / Mande vir o Boi / Para o povo vê” (CASCUDO, 1999, p. 262). O artista Capitão Pereira conta uma história que foi transmitida para ele e que ouviu quando era criança, há mais de setenta anos, sobre a origem do bumba:

Eu fiquei com esta história. Contam outras, mas a que eu sei é esta. Tudo foi traçado no tempo do cativo. Um grande fazendeiro, muito rico, lá do sertão, perdeu um boi valente que ele tinha. O boi se chamava Tupi, e com o correr do tempo teve uma coisa e morreu, sem que o fazendeiro pudesse dar jeito. O homem ficou desesperado, sem querer enterrar o boi. E o boi cheirando mal. E os amigos chegavam e davam conselho para enterrar o boi- e nada. Até que chegou um mais curioso e deu a ideia: tirar o couro do boi, sem defeito, curtir e espichar na vara; depois, fazer uma armação e cobrir com o couro do boi, já seco. O fazendeiro aceitou a ideia e assim mandou fazer: arame, tábuas, cipó, etc... Depois pronto, o bicho ficou no mesmo formato do Boi Tupi. Aí fizeram o resto da invenção. Um camarada entrava embaixo da armação toda e começava a andar. A boiada passava e rendia homenagem àquele boi. Fazia menção porque sentia o mesmo ensejo. Foi aquela animação, todo mundo querendo ver o boi. (COIMBRA, 2009, p. 102).

O texto verbal criado por Ana Maria Machado para o diálogo com a ilustração materializa para o leitor uma imagem que a escritora atribui ao protagonista Zé Ribamar Rufino, montado em seu cavalo e partindo para encontrar o Monstro: “Logo montou seu cavalo / Atravessou a campina / Passou por montes e vales / Na direção da colina...” (MACHADO, 2008, p. 12).

A seguir, abaixo, vemos a imagem da peça escultórica de Antonio Rodrigues (1951), filho de Zé Caboclo, que também se dedicou a representações de olarias, engenhos e reuniões de animais. Embora seja considerado um artista popular tradicional, conseguiu conquistar um estilo próprio na maturidade (MASCELANI, 2009, p. 131).

Figura 13 –Antônio Rodrigues, *Conselho de Animais*. Barro cozido. Década de 1970.



Fonte: MACHADO, 2008, p. 23.

Na imagem, o artista promove pelo barro uma reunião entre dez animais: um macaco, um burro, um lobo guará, um tatu, um hipopótamo, um porco, um bode, um tamanduá, um elefante e um cavalo, todos sentados ao redor de uma mesa redonda em frente a papéis escritos. A representação do macaco remete à ideia de exercício de liderança; ele tem um livro aberto e faz um gesto com o dedo apontando o indicador para cima. É o mais destacado dos animais, com uma das pernas e o pé sobre a mesa.

A narrativa de Ana Maria Machado dialoga diretamente com a ilustração da peça de Antônio Rodrigues, inserindo “a bicharada” como personagens que vão ao encontro do protagonista para ajudá-lo no combate:

Antes que Zé Ribamar
Do espanto se recobrasse
Chegou notícia de longe
Pra que ele se encorajasse:
Do encontro da bicharada,
Jurando de face a face
Quem iam dar seu auxílio,
Saída pra aquele impasse.

(MACHADO, 2008, p. 24).

Dessa forma, a autora Ana Maria Machado articula as imagens das peças escultóricas para construir as personagens do enredo (pessoas da comunidade representando o povo –

mamulengos), a bicharada aliada de Zé Ribamar e soldados e aliados do Monstro, a fim de estruturar o enredo e traçar as características do protagonista. Traz à tona assuntos caros ao leitor, como por exemplo temáticas sobre coragem, enfrentamentos, alianças, que podem provocar desde reflexões sobre guerra (desafios e combates) até reflexões sobre coragem e o bem e o mal.

2.2.1.3 Santana pela arte de Antônia Leão

Figura 14 – Antonia Leão, *Sant'ana*. Barro cozido. Sem data. Reprodução fotográfica.



Fonte: MACHADO, 2008, p 15.

Outra ilustração que aqui destacamos é a figura de barro cozido *Sant'Ana*, feita pela artista Antônia Leão (1914-1990), única do gênero feminino a compor o quadro dos artistas populares de *A Peleja*. A imagem mostra a representação de uma mulher atribuída à Santana, que apoia em um de seus braços a menina Maria, ao mesmo tempo em que possui um livro aberto diante de si. A criança também repousa as duas mãos pequenas sobre o livro. Os traços do rosto de Ana e de Maria revelam impolidez, aspereza e secura em razão da materialidade

escultórica do barro. Antônia Leão produziu texturas e contornos de ondas na saia de ambas as personagens.

Criada em Tracunhaém, PE, mudou-se para Goiana e teve dez filhos, dos quais somente quatro sobreviveram. “O aprendizado de Antônia vem de longa data. Menina, com dez anos de idade, já fazia bichinhos de barro que o pai levava para a feira de Carpina, entregando-lhe o dinheiro apurado para comprar vestido” (COIMBRA, 2009, p. 39). No entanto, sua habilidade como escultora se desenvolveu com a ajuda de um religioso, o que ajuda a explicar as personagens sacras em sua obra.

(...) Mas Antônia acha que aprendeu mesmo a fazer barro com o seu Luís – um frade que morava na igreja velha em Goiana.

(...) Em Goiana, Antônia entregava todo produto de seu trabalho a um revendedor exclusivo, de quem era também inquilina. Dele recebia o barro, modelava as peças e lhe entregava tudo cru, deixando a seu cargo a *queimagem* (COIMBRA, 2009, p. 39-40).

Para dialogar com a imagem de Santa Ana, de Antônia Leão, Ana Maria Machado desenvolve as seguintes estrofes:

[...]
 Pediu conselho a Santana,
 A velha que tudo ensina,
 Que toma conta de bicho,
 E cuida bem de menina.

“Quem derruba pé de mato
 Não merece ter perdão
 Animal é de Deus Pai,
 Quem mata tem danação,
 Mas quem de bicho é amigo
 D’Ele vai ter proteção.”
 Bem assim falou Santana,
 Fez a sua pregação.

(MACHADO, 2008, p.12).

Note que a autora dá voz à Santana, tornando-a uma personagem do livro, aquela que dita conselhos a Zé Ribamar Rufino, o protagonista. Santana é como uma pedagoga que tudo ensina e que possui conhecimento de causa.

No catolicismo, é a mãe de Maria, avó de Jesus Cristo. Sua história é encontrada no protoevangelho de Tiago, apócrifo escrito por volta do ano 150 e, portanto, anterior aos evangelhos canônicos; porém, há controvérsias sobre sua autoria.

Segundo a narrativa de sua história, depois de muitos anos de um casamento judaico com seu esposo Joaquim e tentativas de concepção malsucedidas, Ana, já em idade considerada avançada, foi chamada de estéril pela sociedade, de modo que seu marido Joaquim também sofreu pressões decorrentes dessa situação. O marido se recolhia ao deserto para orações e meditações pedindo a gravidez da esposa. Finalmente, o casal consegue conceber e dar à luz Maria, uma criança que, quando se torna adulta, gera o filho de Deus⁵².

Conta-se que o imperador Justiniano mandou erguer um templo a Santa Ana em Constantinopla no ano 550. Como a história de Ana tem relação com a figura da mulher, da fertilidade e do matrimônio, passou a ser um exemplo arquetípico a ser invocado como protetora dos lares, das mulheres casadas e mulheres grávidas. No catolicismo apostólico, sua imagem foi associada a uma guia-mestra. É representada como uma mulher madura e serena, transmitindo seu conhecimento pelo simbolismo do livro que carrega ou conduzindo sua filha Maria.

Para o catolicismo, o fato de gerar a mulher que redimiria os homens do “pecado original” cria uma contraposição às mulheres pagãs, que o poder católico trabalhou para execrar com os tribunais de inquisição, queimando mulheres (bruxas?) nas fogueiras públicas medievais. É nesse período que o culto a Santa Ana é expandido. No entanto, sua origem é telúrica e popular, uma vez que não faz parte da Bíblia⁵³.

⁵² Disponível em: <https://www.ebiografia.com/santa_ana/>. Acesso em 01/11/2021.

⁵³ SANTOS, Jadilson Pimentel. “*As Santanas da Antiga Vila de Santa Ana*”. VIII Encontro de História da Arte, 2012. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2012/Jadilson%20Pimentel.pdf>>. Acesso em 15/01/2021.

Figura 15 – Atribuído a Giovanni Francesco Romanelli, *A Educação da Virgem Maria*. Óleo sobre tela, 1630. Gallery of South Australia.



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Attributed_to_Giovanni_Romanelli_-_Education_of_the_virgin_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em 10/02/2022.

Ao escavarmos um pouco mais, encontramos ainda que a história de Santa Ana está ligada às grandes deusas da terra e da fertilidade – Gaia, Reia, Hera, Deméter, Isis e as deusas helenísticas (FEDERIZZI, 2017, p. 182). Encontra-se, também, nessa palavra “mãe” uma certa ambivalência, pois “mãe” simboliza o ser que se liga à natureza e traz a vida; no entanto, também figura como “morte, pois regressar à mãe significava morrer” (CIRLOT, 2005, p. 362). Tem conexões arquetípicas com Cibele (deusa-mãe da fecundidade) e com a deusa Ártemis (Diana para os romanos), uma vez que, no processo de construção identitária das mulheres da antiguidade, Ártemis é apenas a deusa da caça, mas se faz presente entre os que a cultuavam durante a condução dos partos e dos nascimentos, consolidando sua dimensão ligada ao

feminino e localizando as mulheres no centro da vida sociocultural à qual era destinada: casamento e procriação (CÂNDIDO, 2012, p. 230-231)⁵⁴.

Carl Jung, indica que “mãe” é símbolo do inconsciente coletivo, fonte de água da vida (CIRLOT, 2005, p. 362). Nas orações portuguesas mais antigas, dedicadas a Santa Ana, foram encontradas frases contidas no culto à deusa Vênus. Tais orações acabaram por ser encontradas também nas cantigas de candomblé (CASCUDO, 1999, p. 73)⁵⁵.

Em decorrência do sincretismo religioso brasileiro entre a religião católica e as religiões de matriz africana (candomblé e umbanda), Santana é a Rainha da Terra – Nanã –, considerada a divindade mais antiga da mitologia dos orixás africanos. Está associada ao princípio da criação. Mencionamos sua mitologia no preâmbulo (item 2.1 anterior) sobre o mito do barro; associa-se ainda à vida e à germinação da terra-mãe (PARIZI, 2020, p. 114-115), representando a linhagem avó-mãe-filha.

Percebe-se que o texto de Ana Maria Machado sintetiza as principais características da personagem, que, de certa forma, envolvem o mito das deusas e de Santa Ana: “A velha que tudo ensina / Que toma conta de bicho / E cuida bem de menina” (MACHADO, 2008, p. 12).

⁵⁴ CANDIDO, M.R. *Histórias das Mulheres na Antiguidade: Novas Perspectivas e Abordagens*. Rio de Janeiro: NEA/UERJ, 2012.

⁵⁵ “Senhora Sant’Ana/Subiu o monte; Aonde se assentou/ Abriu uma fonte; Oh água tão doce!/ Oh água tão bela! Anjinho do Céu, Vinde beber dela!” (CASCUDO, 1999, p.74).

2.2.1.4 Mestre Galdino e o hibridismo na arte

*Quem cria tem que dormir
Pensar bem no passado
De tudo ser bem lembrado
Girar o juízo como louco
Ter a voz como um pipoco
Ter o corpo com energia
Ler o escudo do dia
Conservar uma oração
Fazer sua oração
Ao deus da poesia*

*Deve dormir muito cedo
Muito mais cedo acordar
Muito mais tarde sonhar
Muito afoito e menos medo
Muito honesto com segredo
Muito menos guardar
Muito mais revelar
Pra ter mais soberania
Muito pouca covardia
Não dormir para sonhar*

Mestre Galdino⁵⁶

Manoel Galdino (1924-1996) modelava em argila peças tridimensionais queimadas em baixa temperatura no forno a lenha. Após a modelagem e a secagem, iniciava a queima, que durava cerca de doze horas, com mais quatro horas para o resfriamento (CHAGAS, 2011, p. 5). Influenciado por Mestre Vitalino (1909-1963), seu trabalho adquiriu estilo original e identidade própria.

Constituindo-se de peças zoomorfas inusitadas, geraram discussões entre os estudiosos de arte, pois, apesar de populares, continham características estilísticas de arte erudita, passando pelos territórios do grotesco e do surrealismo (CHAGAS, 2011, p. 2).

⁵⁶ Poema “Se cria assim...”. Extraído do folheto distribuído aos visitantes no Memorial Mestre Galdino (CHAGAS, 2011, p. 6).

As esculturas têm caráter onírico, causam estranhamento e têm uma faceta cômica, conforme veremos a seguir. Além de beber nas fontes míticas, o artista também se inspira nas histórias sacras, nas personalidades do universo do sertão nordestino, como os cangaceiros, entrelaçando histórias dos povos antigos com a sua vivência e experiência. Inventa personagens capazes de alterar o que considera ser sua natureza cruel.

Em *A Peleja*, três imagens de suas esculturas foram colocadas como ilustração no livro: são elas *São Francisco Cangaceiro*, *O Monstro* e *Lampião-Sereia*.

2.2.1.4.1 São Francisco Cangaceiro

Devagar com o andor que o santo é de barro.

Ditado popular

Figura 16 – Manoel Galdino. *São Francisco cangaceiro*. Barro pintado. Década de 1970. Reprodução fotográfica.



A imagem da ilustração acima retrata São Francisco de Assis trajado de cangaceiro. Uma das mãos sobreposta sobre a cartucheira e a outra disposta ao lado remetem à ideia de que a figura está em posição de alerta, como se fosse sacar uma pistola ou como se empunhasse uma. A textura do barro foi esculpida com muitos detalhes e relevos; suas vestes, por exemplo, lembram uma túnica medieval, como a malha das armaduras de cavaleiros, possui algibeiras e facões na bainha, botões como acessórios, ostentando um chapéu meia-lua contendo na aba o desenho de três espirais⁵⁷. Nos pés do santo há dois pássaros com as cabeças voltadas para cima, como se o olhassem, remetendo a uma das histórias mais célebres em sua biografia – a pregação às aves⁵⁸.

Se São Francisco de Assis (1181-1226)⁵⁹ fizesse uma viagem no tempo, saísse da Idade Média, na Itália central, entre os séculos XII e XIII, e fosse parar no início do sec. XX na região do sertão nordestino, é pouco provável que vestiria a indumentária de um cangaceiro.

Sua personalidade se tornou ainda mais emblemática quando, em praça pública, no ano de 1206, renunciou ao sonho de ser cavaleiro: despindo-se de todas as vestes de um filho de comerciante rico, ficando nu, abdicando de todos os seus bens e pertences, dedicou-se à vida espiritual fazendo votos de pobreza (CELANO, 2021, p. 32)⁶⁰.

Com vestes de um frade eremita, os pés descalços, começa a cuidar de leprosos e a reconstruir igrejas em ruínas, como foi o caso das capelas de S. Damião, São Pedro e Santa Maria dos Anjos de Porciúncula. Realiza peregrinações pelo mundo; vai a Roma conseguir reconhecimento da *L'Ordine dei Frati Minori*⁶¹ pelo Papa Inocêncio III (1212-1213); dirige-se a Jerusalém durante as cruzadas (1214), ao Marrocos, Egito, Alpes, Lombardia, Alemanha e

⁵⁷ “Desde tempos imemoriais, um símbolo dinâmico da força da vida, cósmica e microcósmica. As formas espirais são vistas na natureza, de galáxias a furacões e redemoinhos, de serpentes enroscadas ou conchas cônicas a impressões digitais humanas e (como a ciência descobriu) à estrutura de dupla hélice do DNA no âmago de todas as células” (TRESIDDER, 2003, p. 132).

⁵⁸ “Ele se dirigiu a um lugar perto de Bevagna, em que estava reunida a maior multidão de aves de diversas espécies, a saber, de pombas, de gralhas e de outras que vulgarmente chamavam de *monjinhas*. Francisco correu até elas e estando bastante perto e vendo que elas não se espantaram, nem levantaram em fuga, saudou-as, em oração” (CELANO, 2020, p. 62-63).

⁵⁹ Francisco, nascido com o nome de Giovanni Bernardone, nasceu e faleceu em Assis, Úmbria, na Itália. Fundou a Ordem dos Franciscanos em 1209, das Clarissas em 1212 e a Ordem Terceira em 1221. Quando de um retiro no Monte Alverne, nos Apeninos, recebeu os estigmas da Paixão de Cristo. Canonizado pelo Papa Gregório IX em 1228 (CASCUDO, 1999, p. 414).

⁶⁰ Os principais biógrafos de São Francisco de Assis são Tomás de Celano (1228) e o protestante Paul Sabatier, que escreve em 1890 uma versão em francês de muito sucesso, traduzida para mais de vinte idiomas, inserindo a figura de São Francisco de Assis no círculo dos intelectuais e burgueses cultos. Spotto e Vauchez também possuem livros de destaque (FEDERIZZI, 2017).

⁶¹ A Ordem dos Frades Menores.

Síria. É o primeiro frade do mundo medieval a entrar em contato com mulçumanos e sarracenos (CELANO, 2021, p. 60).

Figura 17 – *São Francisco de Assis*. Mosteiro de Subiaco. Afresco. Século XIII⁶².



Fonte: Disponível em: <<https://www.abim.inf.br/sao-francisco-de-assis-2/>>. Acesso em: 10/02/2022.

Seu comportamento incomodava pobres e ricos: os pobres porque almejavam uma vida melhor, algo de que São Francisco abdicava, e os ricos porque abria mão de posses, bens materiais, comida e conforto, para viver ajudando necessitados. Incomodava também o clero,

⁶² O Mosteiro de Subiaco (Itália), construído a partir do século VI pelo próprio São Bento, é o berço da Ordem Beneditina. Em 1223, São Francisco de Assis o visitou. Esse afresco, de pintor anônimo do sec. XIII, é a representação mais antiga do “Poverello de Assis” e fica na Capela de São Gregório, na gruta de Subiaco. Foi pintado durante a vida do santo, antes de ele ter recebido os estigmas. Tem uma fisionomia bem diferente dos habituais “santinhos” que conhecemos, normalmente distribuídos em igrejas, pintados segundo uma iconografia progressista, em que o santo parece sentimental, adocicado, hesitante e mole. É o oposto das grandes virtudes de São Francisco de Assis, considerado uma das maiores glórias da Igreja de todos os tempos.

que ostentava riqueza material e poder, tudo o que o santo renegava. Sua vida foi pautada pelo desapego e pelo cuidado aos pobres e enfermos; amparava-se nos evangelhos e procurava reverenciar o modo de vida de Jesus Cristo, agregando, inclusive, discípulos (CELANO, 2020, p. 62).

Analisando a biografia de Francisco – o *poverelo* (“pobrezinho”), entregue ao protagonismo da considerada “genuína fê-cristã”, santificado pela cúria romana dois anos depois de seu falecimento, em 1228, não seria crível que ostentaria as vestes de cangaceiro: alpercatas de couro de vaqueiros, paletó, calça de algodão grosso, lenço preso por um aro de brilhantes, anéis de pedras preciosas em todos os dedos, cartucheira e cinturões e facões à moda de Lampião (LUSTOSA, 2014, p. 16).

Mestre Galdino (1928-1966), ao produzir a escultura São Francisco cangaceiro, não se deixou intimidar pelo catolicismo dominante⁶³ para fundir a imagem de São Francisco de Assis à dos personagens do cangaço. O ceramista do Alto do Moura, PE, inovou ao criar um repertório diferenciado.

Franciscanos cultivavam sentimentos de humanidade, com votos de pobreza, abdicavam de materialidade para buscar a paz; já os cangaceiros cultivavam, na maioria das vezes, desejos de vingança e acabavam se entregando à prática de violência para sobreviver⁶⁴. No entanto, se aprofundarmos as reflexões, acreditamos que Galdino jamais imaginara quantas coisas um franciscano e um cangaceiro poderiam ter em comum.

São Francisco viveu na época do feudalismo, presenciou guerras, cruzadas, epidemias (a peste negra), avareza, ambições da Igreja Católica Romana, que instituíra o “Diabo” e/ou “Satanás” como uma arma poderosa para impor seus ideais de comportamento, moralizar, amedrontar os “fiéis” (FEDERIZZI, 2017, p. 71-72). Guardadas as devidas proporções, no

⁶³ Antes da Constituição de 1988, o art. 5º da Constituição de 1824 preceituava que “a religião católica apostólica romana continuará a ser a religião do Império. Todas as outras religiões serão permitidas com seu culto doméstico ou particular, em casas para isso destinadas, sem forma alguma exterior de templo”. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/publicacoes/estudos-legislativos/tipos-de-estudos/outras-publicacoes/volume-i-constituicao-de-1988/principios-e-direitos-fundamentais-estado-laico-e-direitos-fundamentais>>. Acesso em 10/02/2022.

⁶⁴ “O tema da vingança pela morte do pai como justificativa para a sua entrada no cangaço, sempre evocado por Virgulino, era recorrente e muitos outros bandidos célebres se valeram do mesmo omito para distinguir seus crimes dos crimes dos bandidos comuns. Outra lenda, está desenvolvido no âmbito de uma tradição intelectual de esquerda, procurou atribuir motivação diversa para os crimes de Lampião: a revolta contra a desigualdade social. Dessa perspectiva o jovem Virgulino, injustiçado e perseguido pelos poderosos, não tivera outra alternativa senão a de optar pelo crime para se contrapor à opressão de que eram vítimas outros tantos sertanejos pobres como ele.” (LUSTOSA, 2014, p. 98).

mundo dos cangaceiros e de Lampião, o território também era inóspito: conviviam com a seca, com o autoritarismo dos latifundiários, coronelismo, falta de fiscalização governamental, ausência de horizontes para justiça social, ilusões de riqueza, superstições e doenças.

Podemos afirmar que o forte peso das tradições e a ideologia proposta pelo catolicismo da Idade Média atravessou mais de setecentos anos para se instalar na essência da cultura brasileira, indo constar no imaginário e na cultura de Mestre Galdino.

O mito existente em torno da figura de São Francisco de Assis, com imagem de santo associada ao sobrenatural, que falava com aves e bichos, era estigmatizada nos mesmos lugares do que os de Cristo crucificado; a ele se atribuí muitos milagres e veneração. Trata-se de uma personalidade de poderosa devoção no imaginário mítico do ocidente cristão. Assim como São Francisco de Assis⁶⁵, Lampião, por exemplo, era também venerado e seguido por muitos: “Minha mãe me dá dinheiro / Prá comprar um cinturão / Que a vida melhor do mundo / É andar mais Lampião” (LUSTOSA, 2014, p. 96-97).

Os franciscanos faziam peregrinações, dormiam no chão sem conforto, jejuavam, trabalhavam pregando o evangelho, inspiravam a paz, a simplicidade, a caridade e a resiliência e mantinham apenas o necessário para subsistência. Os cangaceiros tinham vida nômade, também não tinham conforto, acampavam no sertão, dormiam no chão, quando muito em barracas; sua vida povoava o imaginário da juventude pobre não só com expectativa de comida e bebida, mas também pelo temor e pela admiração que as proezas dos cangaceiros inspiravam.

Lampião teve uma importante mulher em sua vida – Maria Bonita, filha de um pequeno fazendeiro baiano. Casada com o sapateiro José Neném, com quem não se dava, passava muito tempo na fazendola dos pais, onde conhece o líder dos cangaceiros e por quem se interessa. Quando Virgulino encontra Maria Deia (nome de batismo), sentiu amor à primeira vista. Maria Bonita abandona a zona de conforto para acompanhar o cangaceiro e com ele fica até a morte (CHANDLER, 1980, p. 176-177).

São Francisco de Assis teve o apoio de Santa Clara⁶⁶, e houve rumores, sem provas, de que estavam enamorados ou de que nutriam um amor platônico. Ela o considerava um modelo de referência absoluta. A amizade entre ambos começou no ano de 1211 e esse laço se estreitou

⁶⁵ Sobre Frei Bernardo, primeiro seguidor de Francisco de Assis: “Tendo feito isto, associou-se a São Francisco na vida de no hábito e estava sempre com ele até que, multiplicados os irmãos...” (CELANO, 2020, p. 39).

⁶⁶ As biografias não revelam nada que possa comprovar essa relação. Talvez fosse uma exceção a forma de amor entre ambos, revestida de uma pureza suprema (FEDERIZZI, 2017, p. 83).

a ponto de São Francisco se sentir “responsável” pela sua inserção na vida espiritual. Participando do ritual de iniciação aos votos, o frade se manteve solidário a ela e a acompanhou na entrada para a clausura do convento em 1212⁶⁷.

Figuras 18 e 19 – 18. Giotto, *São Francisco de Assis e Santa Clara*. Afresco, 1279. 19. Botto, *Maria Bonita e Lampião*. Colorida por Davi Lima. Sem data.



Fonte: Disponível em: <<https://lahistoriadelarteclases.blogspot.com/2019/12/giotto.html>> e <<https://www.fashionbubbles.com/historia-da-moda/lampiao-e-a-historia-do-cangaco-com-fotos-originais-da-epoca/>>. Acesso em: 22/02/22.

Dessa forma, Manoel Galdino acaba por forjar um mundo próprio, misturando mitologia tradicional com mitologias do nordeste, somando os arquétipos universais de São Francisco e um Cangaceiro ao imaginário e à cultura em que estava envolvido (BARROS, 2008, p. 39).

⁶⁷ Clara receberia, mais adiante, o título de Abadessa das Monjas Pobres e Reclusas de São Damião, sustentando sua posição com o rigor das penitências, jejuns, autoflagelos e orações por 41 anos (FEDERIZZI, 2017, p. 85).

Na narrativa verbal de *A Peleja*, a autora Ana Maria Machado, ao se deparar com esse hibridismo, leva para o texto sua interpretação da imagem de São Francisco Cangaceiro.

Vinha com jeito bem manso
De quem é bom padroeiro,
Só que também vinha armado,
Vestido de cangaceiro,
Com passarinho no pé,
Mas pronto pra ser guerreiro,
E disse que a natureza
Já tem em si a riqueza,
Mas vale a vida em primeiro.

(MACHADO, 2008, p. 22).

Assim, o texto verbal dialoga diretamente com o visual, revelando a personagem de São Francisco “guerreiro” e tornando-o aliado de Zé Ribamar Rufino para o enfrentamento do Monstro.

2.2.1.4.2 O Monstro

Figura 20 – Manuel Galdino. *Monstro*. Barro cozido. Alto do Moura, Caruaru, PE. Década de 1970. Reprodução fotográfica.



Fonte: MACHADO, 2008. p. 29.

Pelas mãos de Mestre Galdino, um Monstro foi feito de barro. Possui dois chifres sobre a cabeça e sua face remete à ideia de um animal silvestre, como um réptil: olhos ressaltados, orelhas de abano, narinas dilatadas, uma boca grande, semiaberta e colares de contas esféricas no pescoço. Uma mão repousa no canto da parte inferior do que poderia ser a boca, a outra mão repousa num detalhe de sua indumentária. As vestes são como uma túnica, revelando texturas.

A palavra monstro é ambígua, pois recobre realidades diferentes: Na Idade Média ela evoca a ideia de diferença, de estranhamento, mas também de emanção do poder Criador. Durante o Renascimento, a de maravilha e prodígio e, igualmente, a de força maléfica e abismo devorador. Durante o século XVII, ela se reveste de credulidade científica, envolvendo, contudo, as armadilhas da razão (...) Duzentos anos de literatura nos revelam as rupturas e permanências das ideias, das mentalidades e dos comportamentos em face dos monstros. Há nessa trajetória uma quase universalidade

de imaginação sobre os monstros em todas as sociedades, do passado e do presente. O que leva a pensar que eles têm, aí, um papel importante; os homens, todos eles, obrigam-se a construir mentalmente algo que lhes dê medo. E este medo pode ter suas fontes na religião, na ciência e na política (JEHA, 2000, p. 34).

Os monstros podem funcionar como metáforas para rupturas de códigos, cometendo o que a sociedade considera como sendo “*mal*” ou “antinatural”. O termo “*mal*” possui uma variedade de significados, tão extensos quanto a palavra correlata “*bem*”. Do ponto de vista filosófico, conta com duas interpretações fundamentais: a primeira é no sentido metafísico, ou seja, “*mal*” é o “*não ser*”, ou um conflito interno ao próprio ser, uma dualidade. A segunda é no sentido subjetivista, a noção de que “*mal*” é objeto da aptidão negativa ou um juízo negativo (ABBAGNANO, 2007, p. 638).

Em *A Peleja*, Zé Ribamar Rufino enfrenta o Monstro, ajudado desde o princípio da narrativa pela “moça donzela”, que faz o chamado à luta para enfrentar o vilão. Nesse sentido, Ana Maria Machado não deixou a personagem feminina em posição passiva: colocou-a no combate tal qual seu protagonista desafiado:

Outra surpresa ainda houve
 Bem na hora da partida:
 A moça, doce lindeza,
 Surgiu pra guerra vestida,
 Montou na garupa dele,
 Armada e tão decidida,
 Quando a gente se quer bem
 É para os perigos da vida.

Quando dele se acercaram,
 O Monstro até gargalhou,
 Soltou fogo, deu marrada
 E os ventos arreganhou,
 Ficou zombando da tropa
 Que tanto se preparou:
 “Pra me enfrentar nessa guerra
 Carece vir toda a terra”.
 E o mundo desafiou.

(MACHADO, 2008, p. 28).

O Monstro de *A Peleja* queimou floresta, envenenou rios, secou pastagens, “arrasando tudo” (MACHADO, 2009, p. 8), mostrando suas disjunções negativas, que interferem nas vidas das pessoas que viram e sentiram tais destruições. Portanto, estamos analisando o “mal” da personagem vilã pelo ponto de vista subjetivista, presente na literatura, pois os efeitos causados

pelo monstro são baseados no juízo negativo, afinal, o monstro destrói a natureza que é um bem de imenso valor, propiciando a discussão da temática com os jovens leitores. Além disso, o texto verbal de Ana Maria Machado, conforme já vimos anteriormente, apresenta as razões para a existência do conflito na narrativa, sendo importante resgatar novamente alguns trechos do verbal, numa tentativa de melhor ressaltar a interligação com o texto visual e a relação que envolve a personagem do Monstro:

Enquanto Zé Ribamar
 Procurava ajuda amiga
 O tal Monstro Monstrengo
 Também se aprontou pra briga
 Concentrou sua maldade
 Pra obter força inimiga,
 Contratou dez mil bandidos
 Mandou encher barriga
 [...]

“Nas águas dos sete mares
 Com barco, marujo e lança,
 Armou de fuzil e bala
 Suas tropas de matança,
 Facão, espada, arco e flecha
 Foi brinquedo de criança.
 Canhão e metralhadora
 Também entram na dança.

[....]

E a chaminé de fumaça
 Envenenava a cidade
 Os rios matavam os peixes
 Em grande calamidade,
 Morreram plantas e bichos
 Sem qualquer necessidade.
 E o Monstro levou pro mundo
 Seu veneno mais imundo,
 Sua obra de maldade.

(MACHADO, 2008, p. 14-18).

Na tradição bíblica, o monstro simboliza as forças irracionais: ele possui as características do disforme, do caótico, do tenebroso, do abissal. O monstro aparece, portanto, como desordenado, destituindo de proporções, evocando o período anterior à criação da ordem (CHEVALIER, 2008, p. 615).

Criatura meio humana, meio irracional e animalesca, pertence à ordem do imaginário sobrenatural. Simboliza uma função psíquica, a imaginação exaltada e errônea, fonte de

desordens e de infelicidade. O monstro apresenta um funcionamento deformado e doentio que prejudica a força vital, sendo considerado uma ameaça. Oponente ao *herói* e adversário, oponente às *armas* (potências “positivas” concedidas ao homem pela divindade; daí a origem misteriosa, milagrosa ou mágica da maior parte das armas usadas pelos heróis nos mitos e lendas (CIRLOT, 2005, p. 383).

Figura 21 – Manuel Galdino. *Deuses da arte*. Barro cozido. Museu Casa do Pontal. Sem data. Reprodução fotográfica.



Fonte: Disponível em: <<https://www.museucasadoportaloficial/photos/essa-obra-deuzes-da-arte-de-mestre-galdino-estará-na-exposição-diálogos-que-abre/2249034138539308/>>. Acesso em 04/04/2022.

Mestre Galdino, ao dar vida ao Monstro com o barro, insere nele uma faceta cômica, elemento que remete à categoria estética do grotesco (CHAGAS, 2011, p. 6), que é criada a partir da imaginação.

Grotesco é uma palavra da língua italiana. Os romanos do século XIV, quando trabalharam nas escavações de alicerces da Casa Dourada, um palácio construído por Nero, encontraram em grutas (também chamadas de “*grotas*”) diversas pinturas exóticas, insólitas, que consideraram estranhas, cavernosas e bizarras (SILVA, 2016, p. 29)⁶⁸.

Na obra *Cultura Popular da Idade Média ao Renascimento*, Mikhail Bakhtin fala do grotesco, mencionando que o riso, a visão carnavalesca, estão na base desse estilo: “[...] destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significado incondicional e intemporal e liberam a consciência e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades” (BAKHTIN, 1993, p. 43). Assim sendo, o exagero, o hiperbolismo e a profusão do excesso são os sinais característicos mais marcantes do grotesco (BAKHTIN, 1993, p. 265).

O próprio Mestre Galdino estabelece a ligação de suas obras com sonhos. Segundo ele, “A noite que eu digo, vou sonhar bem muito, aí eu vou sonhar. Eu sempre sonho trabalhando uma coisa” (CHAGAS, 2011, p. 100).

A imagem da ilustração de *A Peleja* é uma escultura que nos remete ao estilo grotesco na medida em que o seu autor esculpe figuras zoomórficas, animais se fundindo em estruturas anatômicas inesperadas, conhecidas na região do Alto do Moura como “bichos feios de Seu Mané”. Guarda, de certa forma, uma relação com a estética do surrealismo, exprimindo o funcionamento real do pensamento de seu artista sem a preocupação com o controle da “razão”, portanto valorizando o inconsciente. “O mundo é negado em proveito do mundo que o indivíduo encontra em si e que quer explorar sistematicamente: daí a importância dada ao inconsciente e às suas manifestações que se traduzem numa nova linguagem, liberada” (NADEAU, 2008, p. 166-167).

⁶⁸ SILVA, Vanessa Simon da. O grotesco e o monstruoso entre culturas: do discurso científico aos folhetos de cordel brasileiro. 2016. Dissertação de Mestrado em Estudos Culturais. Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.100.2017.tde-10052016-165531. Acesso em 24/02/22.

2.2.1.4.3 *Lampião-sereia*

Oi, Lampião sim, Lampião não, Lampião talvez...

Gilberto Gil⁶⁹

Figura 22 – Manuel Galdino. *Lampião Sereia*. Barro cozido. Alto do Moura, Caruaru, PE. Década de 1960.
Reprodução fotográfica.



Fonte: MACHADO, 2008, p. 33.

A imagem mostra uma peça de barro cozido retratando a figura de Lampião esculpida em roupas de cangaceiro, chapéu meia-lua com desenhos espirais, óculos de aro, paletó, uma mão repousada na arma (espingarda) e a outra numa cartucheira transpassada. Nota-se também a algibeira junto a um facão. O cangaceiro está recostado numa espécie de recife. Abaixo de

⁶⁹ Trecho da letra da música “O fim da história”.

sua cintura, ao invés das pernas, há uma extensão, um rabo de peixe, com duas nadadeiras dorsais e uma nadadeira caudal. Na parte inferior da peça surgem diversas nadadeiras. A queima da peça de barro no forno de alta temperatura e o seu resfriamento conferem à textura do barro a ideia de escamas.

Conforme já mencionamos, percebe-se em Galdino a presença do universo onírico a ponto de quebrar paradigmas e fundir uma personagem mítica forte, rústica e violenta à outra feminina e sedutora. O temido cangaceiro tem a cauda de peixe de uma sereia. Mestre Galdino acreditava que se Lampião tivesse conhecido o mar, teria deixado de lado sua crueldade e sua “brabeza” (MASCELANI, 2011, p. 47).

A ideia mítica da graciosidade atribuída ao longo dos séculos à figura da sereia, seu poder de feminilidade, a beleza de seu canto doce, habitando as águas de rios e de mares do mundo, sempre mexeram com a cultura dos povos e o imaginário popular. Trata-se de um mito cuja morfologia passa por origens europeias, ganhando notoriedade através da literatura de Homero, percorrendo histórias e lendas advindas das navegações marítimas.

Figura 23 - Manuscrito inglês. Sec. XV.



Fonte: Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/23307082@N07/3287698612>>. Acesso em 01/03/2022.

No antigo Egito, sereias eram desenhadas em sarcófagos e tumbas como divindades representativas da morte, metade mulher e metade pássaro (CHEVALIER, 2008, p. 814). Na

mitologia grega, as sereias são filhas do rio Aqueloo e da ninfa Calíope. A lenda atribui-lhe um canto doce e sedutor com o qual atraía os caminhantes para devorá-los (CIRLOT, 2005, p. 520). Sua imagem foi inserida em epigramas fúnebres, como a urna de Sófocles e Isócrates, assim como em pinturas e decorações em diversas catedrais, conventos e mosteiros (CASCUDO, 1999, p. 818).

Figura 24 - Pietro Aquilla, *Monstra maris Siculi frustra dulcedine cantus*. Entre 1675 e 1690.



Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal, Acervo digital. Disponível em: <<https://bndigital.bnportugal.gov.pt/indexer/index/geral/aut/PT/5671.html>>. Acesso em: 01/03/2022.

Na Odisseia, Ulisses teve de se amarrar ao mastro de seu navio para não ceder à sedução do chamado das sereias e assim poder se desviar da “ilusão da paixão”. As sereias eram consideradas seres monstruosos. Na Idade Média, com ascensão do catolicismo, foram consideradas como criaturas que representavam a tentação e a luxúria por terem uma mulher como parte da sua composição, notabilizando-se como personificação feminina da volúpia, símbolo do pecado. Com o renascimento, sua mitologia se transforma e passa a ser olhada com admiração, a ponto de ser inserida em brasões reais e elmos de guerreiros, esculpidas em pedras e pintadas em catedrais e mosteiros.

No século XIX, a imagem da sereia passa a ser sublimada. Uma das razões para tanto é o sucesso da obra literária de Hans Christian Andersen “A Pequena Sereia”, cuja primeira publicação ocorreu em 1837, ganhando inúmeras edições em todo o mundo.

Figura 25 – Walter Crane. Estudo em aquarela para ilustração de “A Pequena Sereia”. Entre 1870 e 1880. Victoria & Albert Museum, Londres.



Fonte: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O1028593/illustration-to-the-little-mermaid-illustration-crane-walter/>>. Acesso em: 02/03/2022.

Em águas de rios e mares brasileiros, sobretudo nas regiões norte e nordeste, a sereia é chamada de Iara. No vocabulário tupi não existia voz que traduzisse de forma fiel a palavra “sereia”. Assim, Gonçalves Dias tentou o vocábulo “Iara”, advindo do termo “Ig-Iára”, *Ig* (água) mais *Iara* (senhor(a)) (CASCUDO, 1999, p. 818). Além disso, o folclorista menciona o termo “Mãe D’Água”⁷⁰.

Os colonizadores vindos de Portugal para o Brasil carregaram consigo as histórias lendárias das mouras encantadas: filhas de reis mouros, eram levadas às terras ibéricas para vigiar tesouros secretos. Cantavam, pedindo que um homem de coragem quebrasse seu encanto secular, livrando-as de suas formas medonhas, no caso ofídicas (cauda de serpente) (CASEMIRO, 2012, p. 18). Dessa forma, a lenda da Iara tem uma morfologia europeia e acabou por se espalhar e se transformar diante dos cenários naturais e regionais brasileiros.

⁷⁰ A mitologia também se liga à lenda do “Ipupiara” (homem-peixe) e à do boto, que se transforma em um bonito rapaz, dançador e bebedor, que aparece em bailes e seduz as moças moradoras de regiões ribeirinhas na Amazônia (CASCUDO, 1999, p. 181).

Figura 26 – *Sereia*. Convento de Santo Antônio e Igreja de São Francisco. João Pessoa, Paraíba. 1717⁷¹.



Fonte: Disponível em: <<http://www.musarara.com.br/sereias-na-casa-de-cristo>>. Acesso em: 02/02/2022.

Se retomarmos a personagem mítica de Lampião (1898-1938), considerado por muitos como o rei dos cangaceiros, que jamais ultrapassara em seus quarenta anos de vida o espaço dos sertões, convivendo com a seca e a caatinga, vemos que as características geográficas e as condições ambientais muito se distanciam do habitat lendário das sereias.

Como dissemos, na escultura de barro feita por Manoel Galdino estão contidas algumas das características de Virgulino Ferreira da Silva, que, por sua vez, são descritas desta forma por uma de suas biógrafas:

Lampião usava óculos escuros com aro de ouro para esconder um defeito no olho direito, machucado quando ele era ainda jovem por um galho de árvore – o que facilitaria sua identificação quando foi morto em Angicos. Os que o viram em diversos momentos de sua vida o descrevem como um indivíduo magro, bem-proporcionado, de estatura mediana, penas muito finas, que andava um pouco curvado devido ao seu equipamento (cujo peso era de cerca de quarente quilos). Mancava um pouco por conta de um ferimento de bala em uma das pernas. Tinha rosto anguloso, com queixo pontiagudo, ótima dentadura, nariz afilado, cabelos muito lisos, fartos e pretos, e a pele moreno-escuro. Suas mãos eram longas, magras, e nodosas, com unhas escuras e grossas como garras, aspecto que devia ser notável, pois foi destacado por mais de uma testemunha. Como os banhos eram escassos, ele e seus cabras costumavam usar

⁷¹ Luiz da Câmara Cascudo, no artigo “As sereias na casa de Deus”, edição de 5 de abril de 1952 do jornal *O Cruzeiro*.

muito perfume para compensar o mau cheiro. Daí resultava que, por onde passavam, deixava um odor característico, que ficou conhecido como marca registrada do cangaço (LUSTOSA, 2011, p. 14).

Muito embora o imaginário das sereias tenha raízes europeias, estereotipado, pleno de descrições caucasianas (pelos mares do norte é narrada como loura, de olhos verdes, como as algas de seus rochedos), a sereia pode ser descrita na cultura brasileira com feições físicas diferentes:

A Iara é a sereia dos antigos, com todos os seus atributos modificados pela natureza e pelo clima. Vive no fundo dos rios, à sombra das florestas virgens, *a tez morena, os olhos e os cabelos pretos*, como os filhos do equador, queimados pelo sol ardente[...] (RODRIGUES, 1881, p. 37)⁷².

Mesmo vivendo em ambientes tão distintos, sereia e Lampião têm em suas características outro dado comum: segundo as histórias e as lendas, ambos pegavam seus “alvos” desprevenidos em uma espécie de “toçaia” e os surpreendiam. Virgulino portava armas, caçava, atacava e saqueava cidades e fazendas e não tinha piedade, matava. A sereia, igualmente. Atacava com a “arma da sedução”, ou da ilusão, atraía-os para as águas e para a morte, tal como no conto “A Mãe D’Água”, transcrito por Silvio Romero: “Nunca mais ninguém a viu, pois quem a vê, fica encantado e cai na água e se afoga (ROMERO, 2006, p. 228)”.

O texto verbal de *A Peleja* de Ana Maria Machado, dialoga com a imagem do Lampião-sereia da seguinte forma:

Os barcos descendo o rio
Dentro das águas viraram:
Piranhas e crocodilos
Jantaram bem, se fartaram.
Os caçadores malditos
Que toda vida caçaram
-Bendito o dia da caça,
Chegou o fim da trapaça –
Agora já se acabaram.

(MACHADO, 2008, p. 32).

⁷² RODRIGUES, João Barbosa. Lendas, Crenças e Superstições. In: *Revista Brasileira*. Tomo X. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881, p. 37.

A narrativa verbal não faz menção direta à ilustração representativa do Lampião-sereia, apenas utiliza poucos dados materiais de aproximação, como os “barcos descendo o rio / dentro das águas viraram / piranhas e crocodilos / jantaram bem, se fartaram”. O texto verbal, muito embora para nós não alcance a potência mítica proposta pelo hibridismo da peça escultórica de Galdino, que ultrapassa o plano de significação e transcende por meio de seus simbolismos, por outro lado dá impulso à passagem cordelista, exigindo do leitor um esforço maior para compreender a relação texto-imagem e acessar seus repertórios do imaginário.

2.2.1.5 Os bois: de Manuel Eudócio a um artista desconhecido

*Na geleia geral brasileira
Que o Jornal do Brasil anuncia:*

Ê bumba-iê-iê boi...

Torquato Neto/Gilberto Gil

Figura 27 – Manuel Eudócio. *Boi*. Barro policromado. Sem data. Reprodução fotográfica.



Fonte: MACHADO, 2008, p. 25.

A imagem da ilustração acima foi produzida em barro policromado, sendo o vermelho a cor predominante, com minuciosas, minúsculas e precisas pintas pretas e brancas que formam o estilo do artista Manuel Eudócio (1931-2016). Discípulo de Mestre Vitalino, ele, Zé Caboclo e outros formam a primeira geração de oleiros responsáveis pela construção das bases da maior escola de arte figurativa popular brasileira.

A peça de que o artista Manuel Eudócio dizia gostar mais de fazer é o boi. Segundo ele, “Faço desde criança pra brincar e é o que eu sou mais fã de trabalhar. Ninguém chega na minha casa pra não encontrar um boi! [...]” (COIMBRA, 2009, p. 77).

Há uma explicação que torna a figura do boi muito comum de ser representada pela arte popular, marcando nossa cultura a ponto de ir parar nos livros de literatura para crianças e jovens, como acontece em *A Peleja*: o Brasil é até hoje um país com uma forte cultura agrícola e uma pecuária desenvolvida. O artista popular capta esse universo e a reproduz no barro, “especialmente no Nordeste, onde outrora não havia a divisão das terras com cercas de arame, modificando a fisionomia social dos agrupamentos, motivando uma psicologia diversa, os bois eram criados soltos, livres, nos campos sem fim” (CASCUDO, 1999, p. 166).

Na Índia e no Egito, o boi é considerado uma entidade sagrada. Animal pacífico, na maioria das vezes e por essa mesma razão, o seu destino foi ser dado a sacrifícios (CIRLOT, 2005, p. 123). Aliás, o termo “hecatombe” nada mais é do que o sacrifício de cem bois (CHEVALIER, 2008, p. 137). Na Grécia e na Roma Antigas, os bois brancos eram sacrificados a Zeus/Júpiter e os bois pretos eram sacrificados a Hades/Plutão (TRESIDDER, 2003, p. 52). Entidade ligada aos ritos de lavoura e de fecundação da terra, mantidos por famílias abastadas por carregar esse caráter sagrado, e presente na maior parte dos ritos religiosos, o boi foi também considerado o símbolo do sacerdócio e do clero (CHEVALIER, 2008, p. 138).

Na cultura brasileira, a figura do boi foi ganhando espaço no imaginário popular.

Alguns touros e bois escapavam ao cerco e iam criando fama de ariscos e bravios. Eram os barbatões invencíveis, desaparecidos nas serras e várzeas, bebendo em olheiros escondidos e sesteando nas malhadas distantes. Vaqueiros destemidos iam buscar esses barbatões com alardes e afoiteza e destemor. Vezes o boi escapava e sua fama crescia pela ribeira. Cantadores se encarregavam de celebrar suas manhas, velocidade e poderio. Outros cantadores levavam, cantando esses versos para outras regiões. O boi ficava célebre (CASCUDO, 1999, p. 166).

Vaquejadas e apartações colocavam o boi em evidência: somente touros, novilhos e *bois de era* – marcados a ferro e com a orelha recortada para ter a assinatura de seus donos – mereciam as honras do “folgado”. Alguns vaqueiros, dentro do curral onde eles se agitavam, inquietos e famintos, tangiam um animal para fora da porteira a grandes brados. Arrancavam-no como um foguetão, depois arquitetavam a forma de derrubá-los (CASCUDO, 2005, p. 108). Desses episódios surgem as gestas, as solfas do boi: “Meu boi nasceu de manhã / A mei-dia se assinou / às quatro horas da tarde com quatro touros brigou!” Há grandes histórias, como o *Romance do Boi da Mão de Pau*: “Vou puxar pelo juízo / Para saber-se quem sou. / Prumode saber-se dum caso / Tal qual ele se passou / Que o boi liso vermelho, / O Mão de Pau corredor!” (CASCUDO, 2005, p. 118-122).

Há uma história que envolve as três matrizes do povo brasileiro, muito difundida pela oralidade, sobre um casal de negros – Pai Francisco e Mãe Catirina. O marido comete o crime de matar um boi do seu patrão (senhor de escravos) para satisfazer o desejo de sua esposa grávida, que desejava comer língua de boi. Pai Francisco é capturado por indígenas e aprende com um curandeiro ou pajé como reavivar o bicho (CASCUDO, 1999, p. 168). A história é representada em folguedos cênicos (brincadeiras ou danças dramáticas) que, com o passar do tempo, ganharam fantasias e vestuários típicos e se tornaram célebres narrativas de festejos – o Boi Bumbá (região Norte) e o Bumba-Meu-Boi (região Nordeste).

Na região do baixo Amazonas, na cidade de Parintins, em 1913 têm início as brincadeiras nas ruas da cidade por intermédio de toadas desafios e de outras atividades envolvendo dois bois-bumbás célebres – Caprichoso (preto) e Garantido (branco). Ambos são fruto de promessas; seus donos estavam doentes e quando alcançaram a cura criaram os bois feitos de panos como forma de agradecimento⁷³. Com o tempo, ocorreram mudanças e transformações nessas festividades: ganharam mais patrocínio do governo e, posteriormente, de empresas privadas. A festa deixou de ser na rua e foi para uma arena (bumbódromo), criado e consolidado em 1965/1966, no Festival Folclórico de Parintins, contribuindo com a economia e o turismo na região (SOUZA, 2011, p. 19).

⁷³ O boi Caprichoso tem esse nome devido ao “capricho” de seu criador e fundador Roque Cid. O boi Garantido foi criado numa vila de pescadores, na Baixa do São José [Estado do Amazonas], e seu criador é Lindolfo Monteverde. Sempre há questionamentos envolvendo as origens desses bois, mas essa é a versão mais difundida.

Boi Canastra, Boi Calemba, Boi Barroso, Boi-de-Cova, Boi-de-Fita, Boi-de-Reis, Boi-na-Vara, Boi-de-Mamão, Boi-Santo, Boi-bumbá e Bumba-meu-boi são algumas das referências existentes que envolvem a mitologia do boi na cultura brasileira⁷⁴.

O texto de Ana Maria Machado refere-se aos “bois” (no plural) e os descreve. Estão presentes na batalha entre Rufino e o Monstro e dispostos como verdadeiros combatentes. São estrategicamente descritos com adjetivos que fazem referência direta à imagem constante na ilustração da peça escultórica de Manuel Eudócio:

Primeiro chegaram os bois
Pra reforçar a batalha,
Boi Pintado e Pintadão,
Pintadinho de medalha,
Dispostos a dar seu couro
Pro monstro ganhar mortalha,
Sua bravura é bandeira
Que pelo vento se espalha.

(MACHADO, 2008, p. 26).

Figura 28 – Autoria desconhecida. *Talha*. Madeira policromada. Sem data. Reprodução fotográfica.



Fonte: MACHADO, 2008, p. 27.

⁷⁴ Presentes nas encenações festivas, com ênfase nos meses de junho, julho e dezembro. No Recife é conhecido como boi calemba, bumbá; no Maranhão, Pará e Amazônia, como boi de Reis, boi bumbá. Em Santa Catarina, consagrou-se como boi de mamão, boi de pano ou boi de jaca (MASCELANI, 2009, p. 92).

A imagem acima é outra ilustração de *A Peleja*. Trata-se de uma pintura feita sobre madeira pelas mãos de um artista cuja referência de autoria é desconhecida. Retrata um folguedo (brincadeira) de boi, com duas figuras masculinas chamadas na cultura popular de *miolo do boi*, que *vestem* as fantasias, sendo o boi preto colocado no primeiro plano da imagem ao lado do boi branco. É possível ver outra figura humana, de chapéu preto, no centro, que segura um estandarte com a insígnia “Boi da Cara Preta”. Nas laterais, duas representações de pessoas caracterizadas com chapéus vermelhos seguram o que parece ser uma lanterna; a outra, de chapéu esverdeado, segura um balão. Há uma outra personagem, aparentemente do sexo feminino, a única sem chapéu, de gola amarela e cabelos compridos, que compõe o bloco. A imagem da talha lembra uma pose em grupo para fotografia.

A frase “boi da cara preta” faz alusão à cantiga popular anônima: “Boi, boi, boi, boi da cara preta, pega essa / e menina(o) que tem medo de careta”. A canção era dirigida às crianças com intuito de intimidar e gerar medo, mas que, ao mesmo tempo, despertava curiosidade e fascínio.

No Nordeste do Brasil, os romanceiros e cordelistas que contavam as histórias de bois, principalmente no período do ciclo do gado (séculos XVII, XVIII e começo do XIX)⁷⁵, produziam conteúdo extraído da memória popular, disseminando histórias míticas que envolviam esses animais. Em diversos aspectos, traçavam paralelos dessas aventuras, tais como jornadas e experiências dos próprios sertanejos, humanizando a figura do boi. Encontramos ainda estudos sobre as absorções e as assimilações dessas narrativas míticas produzidas por africanos escravizados, que contavam suas histórias relatando a labuta forçada nos engenhos, nas aragens e nas colheitas e utilizavam a personagem figurada pelo “boi preto”. Essas particularidades revelam a dinâmica cultural brasileira e suas interações e sentidos como aparecem nas canções populares (FREIJÓ, 2011, p. 143)⁷⁶.

O texto verbal de Ana Maria Machado, que dialoga com a imagem acima, conta o enfretamento do protagonista, ajudado pelos bois, que, assim como nas histórias míticas

⁷⁵ Segundo Câmara Cascudo, na literatura colonial não há registros das “vaquejadas”, como conhecemos no Nordeste brasileiro (CASCUDO, 2005, p.107), lembramos ainda que após a fase de declínio da agricultura de cana de açúcar, o país começa um novo ciclo ligado às atividades pastoris, com abertura de comércio para o couro e a carne.

⁷⁶ FEIJÓ, Ivan Luis Chaves. *Boi da Cara Preta: Transfiguração do Escravo, Humanização do Boi*. Revista Humanidades em Diálogo. Vol. IV, N.I, junho de 2011. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/106194/104866>>. Acesso em 06/04/2022.

contadas pelos cordéis dos sertanejos, participam do desfecho de *A Peleja* no domínio do Monstro vilão:

Sem fogo, o MONSTRO INVENCÍVEL
Ficou sendo monstro só.
E Zé Ribamar Rufino
No seu rabo deu um nó,
Pegou seu focinho a unha,
Jogou em Jericinó...⁷⁷
E os bois chifravam o coitado,
Que chega fazia dó!

(MACHADO, 2008, p. 34).

⁷⁷ A palavra “Jericinó” encontra-se no dicionário de português, é considerada substantivo masculino e significa “localidade”, “maciço ou mata”⁷⁷.

2.2.1.6 Oxum: pela arte de Otávio Francisco

[...]

*É no xaréu que brilha a prata luz do céu
E o povo negro entendeu que o grande vencedor
Se ergue além da dor
Tudo chegou sobrevivente num navio
Quem descobriu o Brasil?
Foi o negro que viu a crueldade bem de frente
E ainda produziu milagres de fé no extremo ocidente.*

Caetano Veloso, “Milagres do Povo”

Figura 29 – Otávio Francisco Santos. *Oxum*. Madeira policromada. Museu do Pontal, RJ. Década de 1970.

Reprodução fotográfica.



O livro *A Peleja* traz em uma de suas ilustrações a peça escultórica *Oxum*. Foi talhada em madeira policromada pelo artista popular nordestino Otávio Francisco dos Santos (1943-2010), também conhecido no circuito das artes por Otávio Bahia.

A imagem mostra a figura de Oxum talhada em madeira escura, remetendo à tez negra. Na cabeça, um adorno em amarelo ouro chamado de “adé” ou “adê” – uma coroa da qual saem contas que cobrem a região dos olhos, como um paramento⁷⁸. Para os orixás, simboliza a capacidade de Oxum de mostrar seu brilho pessoal, seu carisma e sua capacidade de atrair prosperidade (PARIZI, 2020, p. 121).

Nota-se na imagem a escultura com narinas dilatadas, lábios grossos e torneados, pescoço esguio, ombros, seios e dorso desnudos. Na cintura, vemos que foi feita a representação de uma saia armada, na cor amarelo-ouro, com uma flor esculpida na frente, que remete a babados ou a lenços talhados em relevo. Abaixo da saia, uma calça da mesma cor. A escultura também revela pés descalços.

Ainda na imagem, vemos que Oxum traz uma das mãos semifechada, o indicador aponta para cima e o polegar está aberto. Com a outra mão, segura um espelho (“abebé” ou “abebê”), um dos símbolos mais significativos de sua mitologia, pois que dissolve energias dissonantes⁷⁹. O abebé de Oxum “é o incentivo da mãe para que seus filhos olhem para dentro de si, para que se conheçam, para que lapidem sua personalidade” (PARIZI, 2020, p. 121)⁸⁰.

A peça de Otávio Bahia integra a coleção *Orixás* junto a outras divindades do panteão africano, tais como Oxalá, Oxumaré, Xangô, Iansã, Nanã, Oxóssi, Exu, Omulu, Ogum e Iemanjá. Encontram-se em exposição permanente no Museu do Pontal, no Rio de Janeiro.

⁷⁸ Algumas figuras em que Oxum é representada com *adés* que lhe cobrem o rosto inteiro, escondendo sua face completamente, são representadas como sendo peças de ouro. Considerado na tradição como o mais precioso dos metais, o ouro é a imagem da luz solar e, por conseguinte, da inteligência divina (CIRLOT, 2005, p. 434). O ouro é um dos mitos de base, muito antes de a ele ser atribuído um valor monetário. Não enferruja, não mancha; um grama de ouro produz um fio fino. O ouro é o objetivo dos alquimistas, ao acelerar a transmutação natural de metais vulgares. Ouro também simboliza a iluminação (CHEVALIER, 2008, p. 669-670).

⁷⁹ Outros símbolos marcantes de Oxum é o pente, usado para acalmar e organizar pensamentos, e a pulseira, símbolo do ciclo da vida, elo de proteção da Mãe, para que tenha um final feliz.

⁸⁰ O próprio caráter do espelho e a variabilidade temporal e existencial de sua função explicam seu sentido essencial e, ao mesmo tempo, a diversidade de conexões significativas do objeto. Já se disse que é um símbolo da imaginação – ou da consciência – como capacidade de reproduzir os reflexos do mundo visível (CIRLOT, 2005, p. 239).

Quase não há informações consistentes sobre a biografia do artista, mas suas peças de madeira talhada estão espalhadas por todo circuito de arte figurativa popular, em leilões e em catálogos de artes.

Figura 30 – Otávio Bahia. *Orixás*. Madeira policromada. Cachoeira, Bahia. Década de 1970.



Fonte: MASCELANI, 2009, p. 114-115.

Um dos maiores infortúnios da história do Brasil, e um grande motivo de vergonha, é a escravidão. Mesmo com todos os problemas de direitos humanos envolvidos nesse acontecimento cruel, o fato é que as nações africanas foram trancafiadas em senzalas, sendo obrigadas a conviver, coabitar e até mesmo partilhar suas divindades sagradas e as mitologias trazidas dos “iorubás”⁸¹.

⁸¹ Regiões africanas compostas por diversos grupos étnicos: vieram pelo sudoeste da Nigéria, da República do Benin e do norte da República do Togo.

Quando o senhor da casa-grande permitia, era no terreiro que os negros se reuniam e juntavam seus “orixás” ao som dos tambores. Desse encontro entre culturas africanas reunidas, destacou-se um panteão de dezesseis divindades tutoras, cada qual com suas mitologias e arquétipos próprios (PARIZI, 2020, p. 186-187).

Foi assim que se deu a formação do candomblé e, posteriormente, da umbanda⁸², religiões efetivamente criadas no Brasil que acabaram por se associar a algumas práticas católicas para que pudessem sobreviver às perseguições, ao preconceito e ao racismo⁸³. Ao mesmo tempo, os rituais também incorporaram elementos indígenas, como a figura do “caboclo” como porta voz dos orixás e como transmissor de mensagens (PARIZI, 2020, p. 189-190).

Segundo Pierre Fatumbi Verger, a religião dos orixás está ligada à noção de família. O Orixá, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades, como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e sua utilização. Com essa legitimação mítica, os orixás podem ser definidos como “uma força pura, axé imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles (MASCELANI, 2009, p. 110).

Existem diversas histórias mitológicas envolvendo Oxum trazidas da cultura oral africana. Alguns contam que foi concebida por Iemanjá, a deusa das águas oceânicas, e seu esposo Oxalá, considerado o maior dos orixás, “o pai criador”. Outros dizem que ela é fruto de uma relação extraconjugal entre Iemanjá e Ifá-Orunmilá (deus da profecia, da sabedoria e da adivinhação). Quando Iemanjá teve a menina, Orunmilá pediu que seu mensageiro Exu visitasse a criança para saber se ela tinha uma marca de nascença na cabeça – sinal que atestaria sua paternidade. Quando isso foi constatado, a menina foi levada para ser criada pelo pai

⁸² O candomblé é a religião mais antiga e está muito mais próximo aos rituais africanos pois é uma composição direta dos diversos cultos africanos trazidos pelos negros escravizados. Em seus rituais, são feitas oferendas para agradar os orixás, acompanhadas de danças típicas e batuques de tambores. Não é comum a prática de incorporação de espíritos ou mediunidade. Além dos orixás (entre dezesseis e vinte, dependendo do candomblé), há um deus considerado soberano – Olódumarè. A umbanda, palavra originada do dialeto quimbunda que significa “arte da cura”, nasceu no Brasil em 1908. Um jovem chamado Zélio Ferdinando de Moraes começou a apresentar um comportamento estranho, dizendo palavras inteligíveis. Foi levado a um centro espírita kardecista, onde foi detectada uma incorporação de um espírito que se chamava “Caboclo das Sete Encruzilhadas”, que dava instruções sobre o que deveria ser feito nos rituais da umbanda. Tem como princípio fundamental a prática da caridade, além de agregar alguns aspectos do catolicismo e da religião espírita kardecista.

⁸³ Lavagem da escadaria da Igreja do Nosso Senhor do Bonfim como forma de celebrar Oxalá e a festa de Iemanjá, associada à Nossa Senhora da Conceição, são exemplos do sincretismo religioso (PARIZI, 2020, p. 187-188).

Orunmilá e por isso cresceu mimada, cheia de vontades e vaidades (PRANDI, 2001, p. 320-321).

A crença religiosa de matriz africana considera o “axé” a força vital e harmônica do cosmo, sendo Oxum uma das mais importantes divindades do panteão afro-religioso. Ela é considerada a dona da vida e da fecundidade, a senhora do feminino e do amor. Oxum é a rainha das águas doces, por isso seu culto está sempre ligado a rios, córregos e cachoeiras. Conhecida como a “Grande Mãe Adorável”, “Mãe Ancestral Suprema” ou “Senhora dos Jogos Búzios”, sua figura tem conexão com a beleza e a graciosidade e ouro e metais dourados são por isso utilizados em suas representações (PARIZI, 2020, p. 116).

Todos os dias Oxum ia à lagoa se banhar; todos os dias ia polir suas pulseiras, seus indés; todos os dias lavava na lagoa seu indá.

Oxum caminhava junto às margens, sobre as pedras cobertas pelas águas rasas da beira da lagoa.

E as pedras brutas alisavam seus pés e seus pés nas pedras ficavam mais formosos, tão macios.

Oxum ia a lagoa sempre esperando um amor, que viria um dia, espreitar e apreciar sua beleza [...]” (PRANDI, 2001, p. 327).

A narrativa verbal de Ana Maria Machado dialoga com Oxum, sem mencioná-la como entidade sagrada, indicando, no entanto, uma de suas características importantes – a beleza. Destaca-a também como integrante na equipe de Zé Ribamar Rufino contra o Monstro, personagem que desempenha a importante função de passar ensinamentos ao povo.

Até a moça bonita
Deu sua ajuda também:
Foi espantar a fumaça
Que envenenou mais de cem.
Depois, ensinou ao povo
Que usasse as coisas pro bem,
Com cuidado e sem sujeira,
Sem fazer mal a ninguém.

(MACHADO, 2008, p. 36).

2.2.1.7 São Jorge e outras formas de barro: de Mestre Vitalino

[...]
*Jorge, nosso povo brasileiro
Tem alma de guerreiro
Não cansa de lutar
Enfrentando um dragão por dia
Na sua companhia
A gente chega lá*

*Olhando para o céu eu sou capaz de ver
(Salve Jorge - na lua)
Tropeçando e levantando sempre com
você
(Salve Jorge - na rua)*

Seu Jorge

Figura 31 – Mestre Vitalino. *Onças atacando*. Caruaru, PE. Década de 1960. Reprodução fotográfica.



O célebre guerreiro mítico São Jorge foi inserido na narrativa de Ana Maria Machado (2004, p. 30) como uma das personagens encarregadas de criar dificuldades ao Monstro. Seu poder fantástico age para que as armas do seu *exército de malvados* neguem fogo, fazendo-os recuar:

E Zé chamou um cavaleiro
 Que tinha arma secreta,
 Que já vencera um dragão,
 Fogarêu em sua dieta.
 E veio o Senhor São Jorge
 Da lua, terra bem quieta,
 Pra se encarregar do Monstro,
 Atrapalhar sua meta.

Com todo arsenal do Monstro
 Houve uma coisa esquisita:
 As armas negavam fogo,
 Pulavam que nem cabrita.
 Surgiu um clarão no céu
 Feito festança bonita.
 E aquela gente malvada
 Foi recuando aflita.

(MACHADO, 2008, p. 30).

O texto verbal é posto na dupla de páginas para dialogar com uma obra de Mestre Vitalino intitulada *Caçador (Nêgo atacando onças)*⁸⁴, imagem composta de barro policromado representando três onças pintadas em posições de escalada sobre um tronco de árvore, no qual, no topo, há a figura de um homem negro se equilibrando com um objeto que remete à ideia de uma espingarda apontada para as feras pintadas que o ameaçam.

Embora a imagem na ilustração não faça referência direta à figura mítica de São Jorge como ela é conhecida na cultura popular brasileira, numa análise mais aprofundada é possível encontrar uma analogia entre a imagem e o referido mito.

Em Mestre Vitalino, como vimos, a imagem da ilustração nos mostra um homem montado em um grande tronco de árvore segurando uma arma e apontando-a para feras, ao passo que em quase todas as iconografias existentes sobre São Jorge, das mais antigas às mais atuais, das eruditas às mais populares, o santo guerreiro está em posição central, de

⁸⁴ No livro *O Mundo da Arte Popular Brasileira*, de Ângela Mascelani, essa peça aparece em destaque e recebe outro título: *Onças atacando*.

superioridade, montado em um cavalo e armado, apontando uma lança para um dragão que o ameaça.

Figuras 32, 33 e 34 - Rafael. *São Jorge e o dragão*. 1506. Óleo sobre madeira. Washington, National Gallery.
Seguem duas outras figuras de artistas desconhecidos. Montagem.



Fonte: FONSECA, 2017, p. 184.

Não existe uma narrativa originária sobre São Jorge, mas se sabe que entre as primeiras versões escritas é possível identificar a mais antiga como aquela encontrada num palimpsesto datado do sec. V, em grego, chamado de *Palimpsesto de Viena*. Sabe-se que foi composto na Capadócia, Turquia, e que contém elementos inspirados nas lendas existentes no Hagadá Judeu e em elementos das antigas histórias do Mazdeísmo, antiga religião da Pérsia (FONSECA, 2017, p. 39). Há um forte elemento de fantástico nas narrativas que, mesmo passando por diversas transformações, fez com que esse grande mito atravessasse mais de mil e setecentos anos.

São Jorge foi um militar, oficial do exército romano, promovido a tribuno na época em que o imperador Diocleciano determinou o genocídio dos cristãos. O soldado se revoltou contra o decreto e arrancou e destruiu o edito (CASCUDO, 1999, p. 490). Foi preso e martirizado por um período de sete anos, sendo que, entre os martírios suportados, conta a lenda de que morreu e ressuscitou por três vezes até sua efetiva morte por decapitação em 23 de abril de 303. Esse

fato acarretou, inclusive, na conversão da rainha Alexandra, esposa do imperador, ao cristianismo (FONSECA, 2017, p. 39).

Muitas versões de sua história foram se transformando ao longo dos tempos, como durante as primeiras cruzadas à Terra Santa, em que o soldado passa a ser “cavaleiro” e se torna patrono da ordem dos Templários. Seus feitos contra o dragão, por exemplo, aparecem no século XI, ganhando grande divulgação a partir da *Legenda Áurea*, de Jacopo Varazze, do século XIII.

Considerado mártir, ou melhor, “megalomártir” (pelos gregos), e promovido a herói popular do oriente ao ocidente, levado de soldado romano à posição de “cavaleiro” e de “guerreiro”, sua história foi tomando força e se espalhando por diversas regiões: Palestina, Síria, Chipre, Egito, Sicília, Grécia, Turquia, Inglaterra, Portugal, Rússia, Alemanha etc. Monastérios, igrejas e castelos foram erguidos em seu nome. No entanto, foi no território bizantino que a devoção a São Jorge se tornou mais presente.

No Brasil, a narrativa desse santo descende de D. João I de Portugal, que foi condecorado e feito cavaleiro da Ordem da Jarreteira na Inglaterra, país fundamental para o estabelecimento da devoção e do culto a São Jorge (FONSECA, 2017, p. 205). Com a colonização portuguesa, foram trazidos rituais como a procissão de Corpus Christi, em que a presença de São Jorge se faz através de uma imagem conduzida em cortejo pelas ruas das cidades.

O fato é que esse mito sempre pode ser (re)atualizado, pela sociedade, em suas festividades culturais, ou ainda pelo leitor que se debruce sobre *A Peleja*, de Ana Maria Machado.

2.2.1.7.1 Palhaço, procissão a zabumba e casamento

As três últimas imagens constantes nas ilustrações de *A Peleja* em diálogo com o texto de Ana Maria Machado são obras do artista Mestre Vitalino. Depois da derrota do Monstro pelas tropas de Zé Ribamar Rufino e da “moça donzela”, e com a ajuda de integrantes míticos como São Francisco, Santana, Oxum, os Bois e São Jorge, a autora transmite a atmosfera festiva presente na cultura brasileira, iniciando pela figura do palhaço.

Figura 35 – Mestre Vitalino. *Palhaço*. Barro policromado. Sem data. Reprodução fotográfica.



Fonte: MACHADO, 2008, p. 37.

A imagem acima mostra a representação de um burro na cor cinza empurrado por duas pessoas e puxado por uma terceira pessoa que parece segurar rédeas. No lombo do animal está montada a figura de um palhaço, sentado de forma invertida, usando paletó comprido na tonalidade azul, chapéu alto e uma calça vermelha. Tanto o palhaço quanto o burro estão pintados dos pés à cabeça com bolas brancas, o que distingue a dupla de seus auxiliares.

Segundo Cirlot,

“o palhaço é uma personagem mística, a inversão do rei - possuidor de poderes supremos, e por isto vítima eleita para substituir o monarca. Há um costume folclórico antigo em que os aldeões jovens corriam de cavalo até um determinado ponto, de forma que o último que chegasse era convertido em palhaço, recebendo castigos, o que chegasse primeiro era eleito rei da Páscoa” (CIRLOT, 2005, p. 442).

De maneira geral, o palhaço representa e age como “bode expiatório” da falha humana. Pode representar uma sabedoria que se tornara “idiota” ou a grande farsa de um líder (TRESIDDER, 2003, p. 258). O palhaço pode simbolizar ainda a ausência de autoridade, além de temor, e pode provocar risos. No circo, território em que o palhaço alcança seu apogeu, trabalha-se com o fracasso, o erro e elementos do grotesco. Para além de outras características, o “*palhaço*” (do italiano *pagliaccio* = *vestido de palha*) leva ao público riso e entretenimento (SANTOS, 2016, p. 11)⁸⁵.

O texto de *A Peleja* mostra a figura do palhaço como alguém que quer simplesmente “alegrar a corte”, servir a sociedade, oferecer um entretenimento na teatralidade de um ambiente circense em decorrência de uma comemoração: a vitória de Zé Ribamar Rufino e da “moça donzela” com a ajuda de grandes personagens míticas participantes da batalha contra o Monstro:

“Quando acabou-se o combate
O povo fez a festança.
Tinha palhaço de circo,
Tinha brinquedo e criança.
Teve até banda tocando
Pra quem entrasse na dança.
Porém o que mais lá teve
Foi coração de esperança.

(MACHADO, 2008, p. 38).

Outra ilustração de Mestre Vitalino que acompanha o texto supracitado é a representação de uma “reunião” festiva do povo. A peça feita em barro policromado é intitulada *Banda* (“*Procissão de zabumba*”) e representa dez integrantes agrupados, de olhos bem abertos, sobre um tablado ou palco, com um boneco central em evidência, vestido de preto, com referência a um microfone em uma das mãos indicando ser um vocalista, um cantor da

⁸⁵ SANTOS, Carlos Eduardo Alves Duarte. Os Palhaços Soviéticos e O Teatro Russo de Vanguarda: diálogos e desdobramentos. Orientadora Prof. Dra. Arlete Orlando Cavalieri. 2016. 174 f. Dissertação (Mestrado). Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas de São Paulo, 2016.

banda. Pela posição da fotografia da peça, nota-se que na última fileira estão os tocadores de zabumba e é possível identificar ainda um tocador de prato. Os demais integrantes da banda não dispõem, aparentemente, de instrumentos.

Figura 36 – Mestre Vitalino. *Banda (Procissão a Zabumba)*. Barro policromado. Alto do Moura, PE. Sem data.



Fonte: MACHADO, 2008, p. 38.

Zabumba é o nome popular brasileiro de um instrumento musical de percussão que em Portugal chamam de “bombo”. É o instrumento popular inseparável dos nossos sambas, batuques, maracatus, pastoris e zé-pereiras. Está presente no bailado dos quilombos, na dança das baianas, nas “salvas das rezas, nas procissões, nos bailes e festejos. As procissões religiosas, desfiles de fiéis, com imagens de santos, ou para reavivar a Paixão de Cristo, entre outras formas de cortejo, ocorrem no Brasil desde 1549, com a presença dos jesuítas e em decorrência da fundação da cidade Salvador – Bahia” (CASCUDO, 1999, p. 737).

As tradições litúrgicas do catolicismo acabaram por absorver outras feições através das culturas indígenas e africanas, estabelecendo uma religiosidade sincrética e transformando as procissões, algo que perdura até os dias de hoje em forma de comemorações, festividades e símbolos de esperança e fé do povo (MASCELANI, 2009, p.113).

Outra celebração de apelo festivo inserida na cultura brasileira que perdura até os dias atuais é o casamento, cujo cerimonial é considerado um ritual de passagem e abarca esferas civis e religiosas.

Nas sociedades antigas e nas atuais, o casamento tinha significação sagrada. Simbolizava a união de princípios opostos, estados semidivinos de plenitude, representando dualidades essenciais como o céu e a terra, o sol e a lua (TRESIDDER, 2003, p. 70). “Uma das mais célebres dessas uniões é a de Zeus (a força) com Têmis (a justiça ou a ordem eterna), que deu origem à Irene (paz), Eunomia (a disciplina) e Dice (o direito)” (CHEVALIER, 2008, p. 197)⁸⁶.

O fato é que o casamento é um tipo de rito social, que pode ser civil e religioso, de acordo com a sociedade em que se insere, admitindo inclusive ser realizado em alguns países, entre pessoas do mesmo gênero. Quando olhamos para a imagem produzida por Mestre Vitalino, vemos que ele parte do aspecto do cerimonial tradicional católico, heterossexual, empregando, no entanto, a imagem dos *Noivos a Cavalos*:

Figura 37 – Mestre Vitalino. *Noivos a Cavalos*. Barro policromado. Alto do Moura, PE. Década de 1950.

Reprodução fotográfica.



Fonte: MACHADO, 2008, p. 41.

⁸⁶ Para a alquimia, o casamento é o símbolo da conjunção entre o enxofre e o mercúrio. Na psicanálise junguiana, o casamento simboliza o curso do processo de individuação, de integração da personalidade, a conciliação do inconsciente (feminino) com o espírito (masculino) (CIRLOT, 2005, p. 142).

Vemos na imagem em barro policromado a representação de um cavalo cinza que lembra um potro ou um pangaré pelo formato moldado do animal. Em sua montaria, a figura de um homem (ou noivo) de terno claro e sapatos e chapéu pretos, olhando para frente e puxando as rédeas; atrás dele, sentada de lado, uma noiva de vestido longo, véu e grinalda, em uma mão segurando um buquê de flores brancas e na outra a cintura do noivo. Nota-se que a estatura do homem, ou do noivo, tem maior proporção em relação à estatura da noiva.

Ao dialogar com a referida imagem ilustrativa, Ana Maria Machado encerra a narrativa do vaqueiro Zé Ribamar e da personagem “moça donzela”:

E o tal vaqueiro Rufino,
De nome Zé Ribamar,
Com sua moça tão linda
Pôde, afinal, se casar.
Será que vão ser felizes?
O tempo é que nos dirá...
Porém a arte do povo,
Que cria o mundo de novo,
Vai sua história contar.

(MACHADO, 2008, p. 40).

Ana Maria Machado encerra com uma reflexão, deixando em aberto o destino do casal: “será que vão ser felizes? / o tempo dirá...” Os mistérios da vida e do amor, do nascimento e da morte são temas que aparecem em diferentes culturas, independentemente das fronteiras sociais e geográficas existentes. Por serem temas universais, geraram mitologias que atravessam tempos e espaços pelo imaginário e adentram, inevitavelmente, na cultura, nas artes e, por consequência, na literatura.

Como vimos ao longo das análises das dezenove ilustrações, a autora utiliza o recurso imagético das artes populares como ilustrações para a construção de personagens que participam do enredo, formulando a narrativa poética baseada nos cordéis e instaurando a possibilidade de diversos planos de leitura, aos quais procuramos dar uma visão com a proposta de “escavação” do artefato (livro) e analisando como se deram os diálogos entre o verbal e o visual e as formas dessas peças (a maioria de barro) até encontrarmos os mitos.

A narrativa de Ana Maria Machado não escapa às histórias de aventura clássicas e tradicionais, envolvendo a jornada de um herói, a vitória do “bem” sobre o “mal”, reflexões

sobre meio-ambiente e preservação da vida e da natureza, sem dispersar o caráter pedagogizante próprio dos livros de literatura infantil e juvenil, que, sempre, de alguma forma, pretende deixar uma mensagem ou “ensinamento” aos jovens leitores. No entanto, entendemos que a autora articula a produção textual de forma fluída e sem artificialidades e não traça descrições óbvias das imagens em seu texto, provocando assim um leitor reflexivo.

Ana Maria Machado constrói também o texto visual ao dispor as ilustrações em uma ordem que ela mesmo determinou. Se invertêssemos as ilustrações ou a embaralhássemos para criar a partir de outra ordem, certamente poderia surgir uma outra história. Só o fato de existir uma literatura criada a partir da arte popular e com ela estabelecer um diálogo faz com que a obra tenha validade imaginária e, sobretudo, torne-se relevante no circuito de livros dirigidos às crianças e aos jovens.

Houve um tempo em que a palavra dos antigos trovadores, rapsodos e menestréis era vista como atividade superior do espírito. Pensando sobre isso, diante da aventura heroica de Zé Ribamar Rufino e a donzela em *A Peleja*, o leitor, se assim o quiser, poderá entrar em contato com as forças ou os ritos essenciais à vida desde o início dos tempos.

III: O BARRO E SEUS MILAGRES

*Quem é ateu e viu milagres como eu
Sabe que os deuses sem Deus
Não cessam de brotar, nem cansam de esperar...*

Caetano Veloso, "Milagres do Povo"

3.1 O Mito dos Milagres

A cada mil lágrimas sai um milagre.

Itamar Assumpção

Figura 1 – Pintura. *Ex-Voto*. Angra dos Reis, RJ. 1951.



Fonte: Disponível em: <www.projectoex-votosdobrasil.net>. Acesso em 09/12/2021.

Os indícios primitivos da relação entre humanos e deuses se deram através de estatuetas votivas encontradas na Suméria, antiga região da Mesopotâmia, datando de 2.800 a.C., aproximadamente. O Egito Antigo, Grécia, Roma, Gália e Bretanha realizavam cultos de exaltação durante os quais se fabricavam objetos de barro ou se esculpam pedras ou entalhes de madeira, criando espaços sagrados para os depositar como essência ofertante. Na região da

Ilha de Creta, por exemplo, exaltava-se a Vida depositando esculturas curiosamente semelhantes às esculturas arcaicas votivas feitas no Brasil (SILVA, 1981, p. 25).

Como dissemos anteriormente, nosso país recebeu a bagagem cultural do catolicismo ibérico, marcado por uma crença com forte carga folclórica oriunda da época medieval, apresentando divindades e santos, devoções, procissões e promessas e espalhando notícias de milagres e de acontecimentos interpretados como extraordinários. Os indígenas, os habitantes nativos, que mantinham uma forte ligação com a natureza, bem como os africanos, que, embora escravizados, cultuavam os orixás da umbanda e do candomblé, ao entrarem em contato com o cristianismo, acabaram por misturar suas crenças primitivas à prática, ampliando o hibridismo.

Arthur Ramos em seu trabalho *Introdução à Antropologia Brasileira* atesta que as práticas supersticiosas, o culto aos santos e o rito dos mortos são as consequências das fontes religiosas lusitanas acrescidas de elementos afroameríndios (1947, p. 125).

A palavra *voto* é oriunda do latim *uotus*, que significa “promessa”, “desejo”. *Votus* é o particípio passado de *uoluere*, que significa *prometer, dedicar algo a*. O prefixo *ex-* do latim significa *pôr para fora*; portanto, *ex-voto*, “*por voto*”, é a promessa que se cumpre (GORDO, 2015, p. 31). Dessa forma, *voto* e *ex-voto* são práticas universais cujas raízes se perdem na faixa do tempo em que magia e religião ainda não se distinguiam no enquadramento da prática do misticismo. Constituem manifestações paralitúrgicas de relacionamento com a divindade (SILVA, 1981, p. 17).

Figura 2 – Cabeça antropomorfa, oval, média, em cedro, monocromática, com circunferência total de 0,28 m; circunferência do pescoço de 0,19 m; altura total de 0,14 m; altura do pescoço de 0,15 m; profundidade de 0,10 m. O acervo se encontra numa sala da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, mantida pelo Núcleo de Pesquisa de Ex-Votos. Sem data.



Fonte: <<https://projetoex-votosdobrasil.net/o-ex-voto/>>

A memória das promessas e a espera de milagres por parte dos devotos foram sendo construídas ao longo dos séculos por todas as regiões do continente sul-americano, sobretudo na região dos sertões brasileiros, e ao longo das gerações, de maneira que os *ex-votos* expressavam diversos desejos e querelas.

No Nordeste brasileiro, por exemplo, onde a seca castiga, muitos dos *ex-votos* estão relacionados ao sucesso da colheita (para afastar a fome); em zonas rurais os *ex-votos* podem estar relacionados a algum animal que se recuperou de moléstias; em alguns santuários destacam-se diplomas e becas, revelando a dificuldade de se concluir um curso acadêmico ou a falta de incentivo por parte das autoridades competentes [...] (GORDO, 2015, p. 63).

Mircea Eliade traça reflexões sobre o valor necessário do mito, periodicamente reafirmado pelos rituais. Para ele, *a rememoração e a reatualização do evento primordial* ajudavam o homem a reter e a distinguir o real (ELIADE, 2011, p. 124). No caso dos *ex-votos*, o ofertante roga às divindades em busca de um desejo ou da realização de uma promessa para ele de difícil alcance; na medida em que se vê contemplado, percebe também a necessidade de demonstrar o milagre conquistado.

Os *ex-votos* que destacaremos são aqueles figurados pelo artista Antonio Maia, confeccionados, especialmente, na forma de “cabeças”, feitos a princípio de barro ou de entalhes de madeira, embora se vejam outras formas antropomórficas, tais como pernas, braços,

órgãos do corpo, pinturas em murais. Trataremos das cabeças oferecidas como pagamento e agradecimento pela graça alcançada na promessa. Em alguns casos, era costume queimar os milagres porque se acreditava que se “expurgava o mal”, que era simbolicamente transferido à cabeça ofertada.

Figura 3 – Ex-voto antropomorfo, em cedro, monocromático, com circunferência total de 0,41 m; circunferência do pescoço 0,26 m; altura total de 0,21 m; altura do pescoço 0,65 m; profundidade de 0,13 m. O acervo se encontra numa sala da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, mantida pelo Núcleo de Pesquisa de Ex-Votos⁸⁷. Sem data.



Fonte: <<https://projetoex-votosdobrasil.net/o-ex-voto/>>

No Brasil, a prática é recorrente desde a época da colonização. Dom Pedro II, em sua viagem à Bahia, ao entrar na Igreja Nosso Senhor do Bonfim em Salvador, conta em seu *Diário de Viagem ao Norte do Brasil* sobre a presença dos ex-votos como elemento de manifestação cultural e religiosa do povo:

28 de outubro de 1859: Pouco depois das 6 da manhã saímos para o Bonfim; o caminho já é muito bonito, tendo belas casas e jardins, e antes de lá chegar passa-se o Dendezeiro, pela alameda de palmeiras dendês. Da igreja, colocada sobre um teso, para o qual conduz uma bem lançada calçada, goza-se de vista soberba (...) há uma casa curiosa toda cheia, de alto e baixo, de quadros de milagres e ex-votos (GORDO, 2015, p. 54).

⁸⁷ Entramos em contato com o coordenador do Núcleo de Pesquisa de Ex-votos, da Universidade Federal da Bahia, e fomos informados pelo Professor José Cláudio Alves de Oliveira que os milagres não têm datação exata, mas que são da década de 1940.

Mário de Andrade, responsável pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, em meados de 1938 conduziu uma pesquisa de resgate da cultura brasileira que culminou na descoberta de elementos culturais, com destaque para a música, a arquitetura e os costumes regionais. Impulsionados por esse movimento, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional apoia o pesquisador Luís Saia (1911-1975), pioneiro na análise de ex-votos. Ao visitar uma pequena vila do sertão de Pernambuco, na qual havia uma capela em território indígena próxima à cachoeira de Paulo Afonso, Luís Saia encontra, atrás do altar, “uma cabeça de madeira que supôs ter pertencido a alguma imagem de roca” (SILVA, 1981, p. 34). Seguindo viagem, visitou um cruzeiro, encontrando, novamente, cabeças talhadas em madeira, umas recentes, outras queimadas, outras desfeitas. E, assim, na sequência de cidades que visitou na Paraíba, sempre que se aproximava de um cruzeiro, encontrava os milagres, fato que resultou na produção da obra *Escultura Popular Brasileira*, publicada em 1944 pela Editora Gazeta. Acabou por classificar as esculturas de ex-votos como objetos de arte e comunicação social e não apenas como peças de “misticismo popular”, como muitos as consideravam (GORDO, 2015, p. 57).

Figura 4 – Cabeça antropomorfa, oval, grande, em umburana, envernizada, com circunferência total de 0,54 m; circunferência do pescoço de 0,30 m; altura total de 0,30 m; altura do pescoço 0,9 m; profundidade de 0,18 m. O acervo se encontra numa sala da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, mantida pelo Núcleo de Pesquisa de Ex-Votos. Sem data.



Fonte: <<https://projetoex-votosdobrasil.net/o-ex-voto/>>

Esse valor estético das obras ex-votivas chamou a atenção também do folclorista e fundador do Instituto de Antropologia da Universidade do Rio Grande do Norte, Luís da Câmara Cascudo, que escreve sobre o assunto em uma carta a André Bretão, datada de julho de 1965:

O Ex-voto é uma voz informadora da cultura coletiva, no tempo e no espaço, tão legítima e preciosa como uma parafernália arqueológica. Vale muito mais do que uma coleção de crâneos, com suas respectivas e graves medições classificadoras. É um dos mais impressionantes e autênticos documentos da mentalidade popular, do Neolítico aos nossos dias. E sempre contemporâneos, verdadeiros e fiéis (CASCUDO, 1965, p. 134)⁸⁸.

Cascudo reconhece as cabeças (esculturas ex-votivas) como rico material de validade para os estudos da Antropologia. Quanto aos estudos de Literatura, as cabeças são interpretadas como símbolo, guardam cérebro, pensamentos, sentimentos, imagens, imaginações, imaginários. Conforme veremos a seguir, o artista sergipano Antonio Maia foi influenciado pela representação das peças ex-votivas e seu simbolismo e mito. Essas cabeças representavam *milagres* realizados e o “mal expurgado” e, a partir delas, criou as imagens artísticas de suas pinturas tomando a temática como referência no desenvolvimento de um estilo artístico próprio, que tarde foram parar nos livros de literatura infantil e juvenil.

⁸⁸ Revista *Comunicações e Problemas da Universidade Católica de Pernambuco*. Vol. I, no. 2, Recife: 1965. Material cedido pelo Instituto Câmara Cascudo.

3.1.1 As cabeças do artista Antonio Maia

Figura 5 – Antônio Maia, *Caminhantes*. Acrílico sobre tela. 1968.



Fonte: PONTUAL, 1985, p. 331.

O antigo povoado de Rosário, também conhecido como Rancho, deu origem ao que é hoje a cidade de Carmópolis, interior de Sergipe. No período colonial, foi ponto de parada de feirantes que se reuniam para atravessar em grupo a antiga mata de Bonsucesso. A região também foi lugar de refúgio para grupos de negros que se libertavam dos engenhos da região. Foi nesse município por onde também passou a Missão dos Padres Carmelitas, que nasceu Antonio Maia, em 09 de outubro de 1928.

Pouco se sabe da humilde infância desse artista em terras sergipanas. Ele se muda para Salvador, Bahia, aos 17 anos de idade para servir como soldado da aeronáutica no ano de 1945. Descrito como um homem reservado, intuitivo, de poucas palavras e autodidata, ao longo de sua vida Antonio Maia nutriu muitos interesses distintos, não apenas pela pintura, mas também por fotografias, cerâmicas, gastronomia, tarologia e até confecções de origamis.

Aos 31 anos, em 1959, já morando no Rio de Janeiro, começa a pintar dentro do terreno do abstracionismo informal⁸⁹ com uma técnica considerada impecável desde o

⁸⁹ Conforme a Enciclopédia do Itaú Cultural, em sentido amplo, abstracionismo se refere às formas de arte não regidas pela figuração e pela imitação do mundo. Em acepção específica, o termo se liga às vanguardas europeias

princípio, fato que não tardou para valer seu ingresso nos Salões de Arte Moderna na década de 1960.

Em 1964, decide utilizar novas técnicas: colagens, texturas e tons mais terrosos. Introduz em seus quadros o simbolismo ligado à figura do ex-voto nordestino e elementos sagrados da religiosidade da cultura do povo da região, tais como altares, pássaros, pombas e santos, assim resgatando signos de sua memória da infância e da juventude.

Num primeiro momento, na nova fase, Maia deteve-se na mera captura desse objeto cheio de *anima*, que é o ex-voto. Transpunha-o para a tela de modo muito aproximado ao original, com preferência pelo esculpido de barro, em madeira ou modelado em cera – as cabeças já afirmando o seu, não mais batido, domínio. Ali, ele ainda se deixava impressionar sobretudo pela superfície iconográfica do ex-voto, a sua face exposta, sem se apropriar do alto índice simbólico de rito e de mito nele contido (PONTUAL, 1987, p. 328).

É assim que Antonio Maia começa a inscrever sua arte no âmbito de importantes exposições individuais e coletivas, como a 8ª Bienal Internacional de São Paulo (1965) e a 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas em Salvador, BA (1966). Ele circula pelo território nacional em exposições e mostras e recebe premiações e reconhecimento dos críticos.

Entretanto, sua arte passa por uma mudança por volta de 1967. Ele transforma os ex-votos, até então mais turvos e estáticos, em pinceladas lisas, fortemente coloridas, com simplicidade e despojamento, revelando uma disposição narrativa não só relativa à essência do ex-voto, mas também capaz de ampliar a temática com a dinâmica de novos significados:

Sua pintura até então basicamente referencial, passaria a adotar uma direção narrativa, mais condizente com a essência de recanto mágico-pessoal embutido no ex-voto. Deu assim, a temas estáticos, a dinâmica de novos significados, onde também vieram refletir-se as histórias do próprio artista. Com a fustigação do comunitário pelo individual, o ex-voto, virou permanente alegoria na obra de Antônio Maia (PONTUAL, 1987, p. 328).

Suas pinturas alcançam o patamar internacional ao receber a premiação de melhor exposição em 1968. Vai aos Estados Unidos, em 1969, para apresentar individualmente sua arte

das décadas de 1910 a 1920, que recusam a representação ilusionista da natureza. A decomposição da figura, a simplificação da forma, os novos usos da cor, o descarte da perspectiva e das técnicas de modelagem e a rejeição dos jogos convencionais de sombra e luz aparecem como traços recorrentes das diferentes orientações abrigadas sob esse rótulo. Inúmeros movimentos e artistas aderem à abstração, que se torna, a partir da década de 1930, um dos eixos centrais da produção artística no sec. XX. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo347/abstracionismo>>. Acesso em 27/11/2018.

na *Art Galery of Brazilian American Cultural Institute*, Washington, DC. No mesmo ano, recebe o prêmio *Viagem ao Exterior* no Salão Nacional de Arte Moderna, viajando para a Europa em 1970, numa estadia que duraria dois anos, passando por Barcelona, Londres e Genebra⁹⁰.

Figura 6 – Foto da obra de Antônio Maia, *Resoluto, Ex-Voto*. Óleo sobre Tela. 46 x 64 cm. 1972. Genebra.



Fonte: <<http://www.brunettiartes.com.br/peca.asp?ID=1346945>>

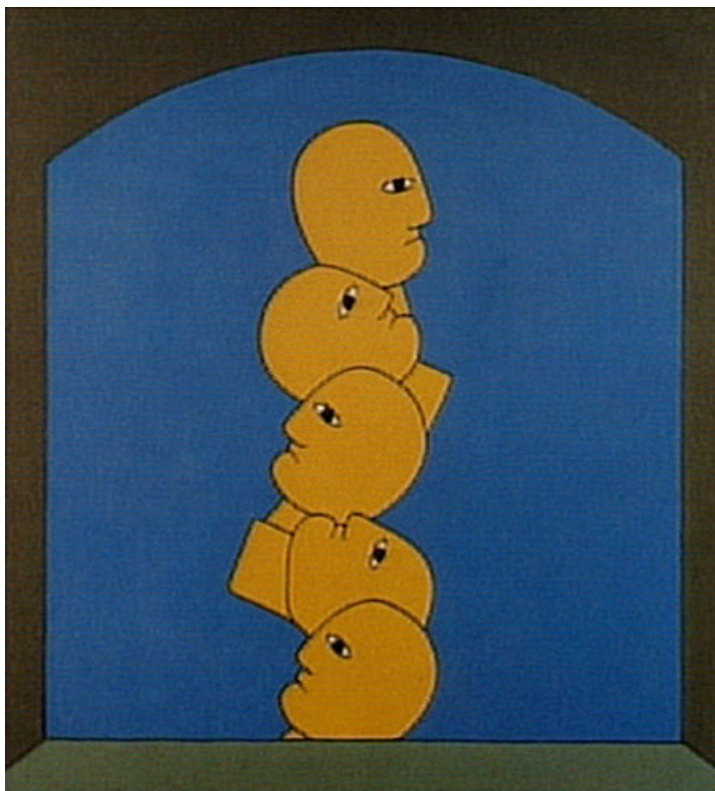
Uma das características mais marcantes de Maia é a interpretação obsessiva e universalizante das temáticas votivas do sertão. Há uma refinada elaboração ligada ao motivo simplificado e elementar em seu traço delineado. Sua arte é marcada por uma simbologia poética, antropológica, vinculada à fé e aos milagres, na qual “não falta crítica e humor (ou ambos unidos) analisando um costume enraizado na mais autêntica cultura popular” (AYALA, 1985, p. 27).

Mas não é só. Como a grande explosão de criatividade e de produção de telas de Maia se deu na época do regime militar no Brasil, é possível localizar em muitos de seus trabalhos – conforme veremos mais adiante no livro *Ave Jorge* – uma marca de denúncia social e ainda, como disse César Romero, o trabalho de Maia é “no mínimo um repensar a terra

⁹⁰ As informações bibliográficas de Antonio Maia foram extraídas do trabalho de seu curador César Romero no catálogo da exposição *Antonio Maia – Ex-voto, Alma e Raiz*, produzido pela Caixa Cultural (Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Expoart, 2016) e do *Dicionário de Pintores Brasileiros* de Walmir Ayala (1985).

brasileira e suas raízes. Percebe-se uma tensão contida de exuberante enigma” (ROMERO, 2016, p. 5).

Figura 7 – Antonio Maia, *Totem*. 60 cm x 60 cm. Acrílico sobre tela. 1978.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <<http://enciclopédia.itaucultural.org.br/obra5928/totem>>. Acesso em: 29/05/2019.

Figura 8 – Antonio Maia, *O Vigilante*. Acrílico sobre tela. 50 x 73 cm. Rio de Janeiro. 1984. Acervo Prova do Artista.



Fonte: Catálogo Antonio Maia.

Os acontecimentos militares de 1964 provocaram perplexidade e uma onda de protestos implícitos ou explícitos nas diversas formas de expressão artística (PONTUAL, 1969, p. 46)⁹¹. Nesse mesmo período, a nova geração artística revelou sua preocupação com os problemas da cultura de massa, procurando romper o isolamento das artes visuais em relação aos grandes públicos e abordando problemas imediatos da realidade social e política. Nas artes plásticas, essa necessidade se deu através do *pop-art*⁹².

Segundo a crítica de Walmir Ayala: “Todos os macetes da pintura de efeito foram substituídos a partir da frontalidade da pintura direta, na qual a técnica da chapada e da ausência de perspectiva fazem ressaltar um posicionamento mais intelectual e objetivo” (AYALA, 1985, p. 27).

Além disso, uma das importantes tendências da arte nesse período foi a busca de ingenuidade e de primitivismo na suposição de que aí se encontravam as fontes originais da

⁹¹ Trata-se do ensaio “A Pesquisa da Contemporaneidade” escrito por Ferreira Gullar para o Dicionário de Artes Plásticas no Brasil de Roberto Pontual.

⁹² “A geração reencontrou os objetos (ou não objetos) dos artistas neoconcretos e os revitalizou, englobando tudo um movimento ‘Nova Objetividade’” (PONTUAL, 1969, p. 46).

expressão artística (GULLAR, 1990, p. 262). Houve questionamentos sobre se a pintura de Antonio Maia imprimia características de ingenuidade. No entanto, como avalia o próprio Ferreira Gullar em seus ensaios sobre arte contemporânea, “há requintes dos acordes cromáticos e uma estilização e composição exigentes” (GULLAR, 1990, p. 273). O próprio Maia, respondendo uma entrevista à *Revista Veja*, comenta que no mundo não havia nada parecido com o que ele fazia.

Outra particularidade a ser ressaltada como resultante do uso da iconografia popular por Antonio Maia: a ambiguidade da expressão. O ex-voto, produção anônima e figuração de rostos anônimos, aparece em seus quadros como ex-voto e ao mesmo tempo como figura humana. É o povo e é o mito. É arcaísmo rude e requinte pictórico. Fusão de tempos e mundos diferentes. (GULLAR, 1990, p. 294).

Por mais de três décadas, Antonio Maia continuou a trabalhar assiduamente; chegou inclusive a ilustrar o Bilhete da Loteria Federal no final de 1979 e produziu *Vias Sacras* para o Museu de Arte Moderna no Rio, para as Igrejas do Rosário em Curitiba, PR, e para a Capela da Irmandade de Santa Úrsula.

Em 1985, é convidado por Donatella Berlendis, da Berlendis & Vertecchia Editores, para compor a coleção de Arte para Crianças e Jovens, aliando-se a Ziraldo no livro *Ave Jorge*.

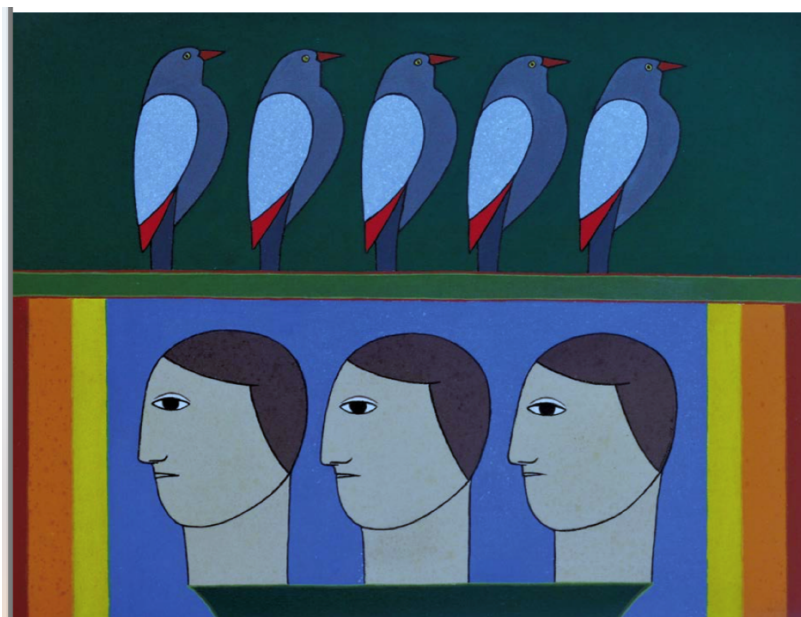
A sacralidade em sua arte se amplia ao estudar tarologia no final da década de 1980 e começo dos anos 1990. Maia fica por sete anos trabalhando no tema para transpô-lo a suas telas, executando as pinturas em grandes dimensões com a mesma proporcionalidade métrica das cartas originais do tarô. É assim que, em 1993, realiza uma das exposições mais comentadas no universo das artes brasileiras: *O Tarô de Antonio Maia*. Ela foi exposta na célebre Galeria Bonino, no Rio de Janeiro.

Figura 9 - Antonio Maia, *A roda da fortuna*. Acrílico sobre tela. Rio de Janeiro. 1993.



Fonte: Disponível em: <<https://cidadeverde.com/noticias/23521/exposicao-homenageia-artista-plastico-sergipano>>. Acesso em: 22/3/22.

Figura 10 – Antonio Maia, *Sentinelas*. Acrílico sobre tela. 46 x 61. Rio de Janeiro. 1992.

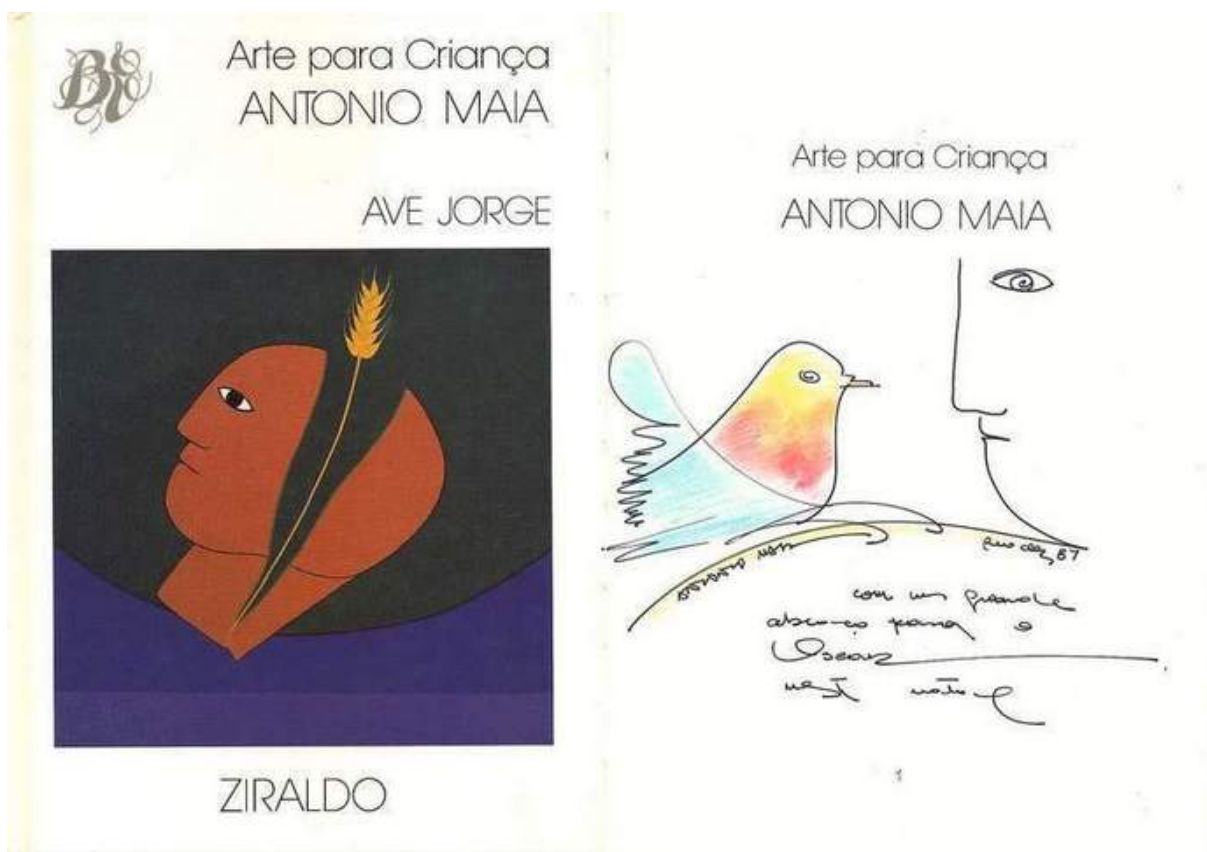


Fonte: Catálogo Antônio Maia.

Em 2008, no Rio de Janeiro, aos 80 anos de idade, Antonio Maia morre após cerca de 45 anos de trabalho ininterrupto - deixando sua arte visual ao alcance do público em muitas galerias físicas e virtuais e refletindo na cor e em cada uma das centenas de cabeças pintadas um verdadeiro modelo universal, tempo, espírito, percepção e emoção, sacramentados na forma de milagres.

3.2 *Ave Jorge*, de Ziraldo, e o livro do pássaro-pensamento

Figura 11 – Capa de *Ave Jorge* e folha de rosto autografada por Antonio Maia. 1987.



Fonte: Disponível em: <<https://www.estantevirtual.com.br/livros/antonio-maia-ziraldo/arte-para-crianca-ave-jorge-com-desenho-original/2159671115>>. Acesso em 19/05/2022.

Ave Jorge foi levado a público em 1986 junto a outros trabalhos que compunham a *Coleção Arte para Crianças e Jovens*, editada com auxílio do Fundo Internacional de Promoção da Cultura da Unesco. Ganhou Prêmio Jabuti de melhor obra editorial em 1986 e continha texto verbal de Ziraldo e texto visual com reproduções de artes pictóricas de Antonio Maia. A obra

foi editada⁹³ ao longo de dez anos até 2006, quando foi selecionada ao PNBE – Programa Nacional de Biblioteca na Escola.

Célebre autor, com diversos livros premiados e muitas teses e dissertações sobre suas obras já publicadas, Ziraldo (1932) direciona seu trabalho ao campo da literatura para crianças e jovens, atuando com destaque nas artes visuais, cartazes, charges, caricaturas e ilustrações. Em *Ave Jorge*, o artista deixou de lado suas habilidades de ilustrador para ser, exclusivamente, escritor, produzindo o texto verbal em diálogos a partir das pinturas das cabeças ex-votivas de Maia.

Escrita na terceira pessoa, a narrativa carrega doses de lirismo e humor. É articulada em estrofes, com verso livre e sem preocupação com escansão ou métrica. Utiliza quebra de frases para dar formato de poema, com emprego de rimas em alguns trechos. Ziraldo cria um protagonista materializado pelo que chama de *pássaro-pensamento* chamado Jorge, que é a própria *imaginação*. Jorge não era uma ave qualquer, era uma *ave-coração*, pois vivia em *casas-cabeças* (ZIRALDO, 1997, p. 16).

A articulação do texto é desenvolvida para que a *imaginação* (a *ave-pensamento*) voe pelo mundo passando por diversos lugares (vinte e três imagens/ilustrações), promovendo, por meio da narrativa, uma reflexão sobre como funciona o pensamento em suas diversas formas. Segundo o narrador, “há mais pensamentos vivos do que pode calcular nosso pensamento vão” (ZIRALDO, 1997, p. 8). A personagem toma a forma que lhe apraz, como explica o texto: pensamentos nascem “um do outro em curtos partos sem dor” (ZIRALDO, 1997, p. 8); constrói-se dessa forma o enredo em que o protagonista vai fabricando *pensamentos* de acordo com as ilustrações, produzindo reflexões que perpassam assuntos existenciais e sociais.

Trata-se de uma narrativa atemporal estabelecida no período da *viagem* de Jorge para fora do espaço do *ninho* (a *casa-cabeça*), com avanços, recuos e divagações durante o enredo e finalizando com o (re)posso da ave depois de um longo percurso até a morte. Dessa forma, *Ave Jorge* é a trajetória de vida dos pensamentos. Como bem analisa a professora Laura Sandroni, nessa produção de Ziraldo: “Volta e meia ele se perde dizendo coisas bonitas, ou

⁹³ A edição com que trabalhamos nesta tese é a 22ª edição, de 1997.

como ele mesmo diz ‘divagando a *deusdará*’, para em seguida retomar ao fio condutor da narrativa” (ZIRALDO, 1997, p. 58), assim como sucede quando “pensamos”.

Pensar é um processo mental que permite refletir, julgar, realizar abstrações, análises e sínteses. Em sentido amplo, o termo se refere ao conjunto de fatos psíquicos, fantasias, ideias, mente e espírito⁹⁴. Muito embora Ziraldo construa conexões diretas com as imagens, também traça, em quase todas as páginas, reflexões e/ou questionamentos de conteúdo existencial e filosófico, como neste trecho:

Por que asas para voar se ave gosta de ninho?
 Todo lugar é caminho?
 E o peixe?
 Quer viver eternamente no mar?
 São o voo e o nado, apenas um desenho animado da vontade de ficar?
 Onde será o lugar onde me cravo?
 Meu dragão? Quem é que mata?

(ZIRALDO, 1997, p. 18).

A narrativa verbal de Ziraldo formula reflexões poéticas e faz alusão direta aos *ex-votos* ou *milagres* de Maia; comenta sobre crenças e tradições dos pensamentos que podem ou não divergir, acreditar ou desacreditar conforme a cabeça que pensa:

Os astronautas e os anjos
 os loucos e os aviões
 estes vivem no espaço.
 os ex-votos e os milagres
 nos adros e sacristias
 (onde vive nossa crença);
 e em cada casa-cabeça
 vive-habita – uma sentença.

(ZIRALDO, 1997, p. 16).

Aqui se estabelece uma articulação verbal que vai do erudito e acadêmico (astronautas, aviões), ao mítico (anjos, loucos, espaços religiosos) e ao popular – a referência proverbial de “cada cabeça uma sentença”, que encerra a estrofe. Isso coincide exatamente com a quebra de paradigmas de nossos estudos, do erudito ao popular, do científico ao mítico.

Além disso, a história contada parece se tornar uma grande busca, numa tentativa do autor de estabelecer uma metáfora para o exercício da consciência por esses *pensamentos*. Não

⁹⁴ Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/pensamento/>>. Acesso em: 04/04/2020.

por acaso o autor inclui uma personagem específica como parente do *pensamento* Jorge de nome *meditação*: “Assim, durante muito tempo sentou-se calmo à sua frente curtindo o fato de ser um pensamento isolado por sua própria vontade. Jorge ficou numa boa companhia de viagem...” (ZIRALDO, 1997, p. 46).

Além da meditação, outras personagens secundárias surgem no decorrer do enredo guiadas pela inventividade do autor, tais como *Onírio Bretas*, que representa o *sonho* (p. 35-36), uma *borboleta azul*, que representa a *esperança* (p. 40), o *arco-íris* chamado de desejo, uma *ave poderosa* que representa a *fé* (p. 44) e sentimentos que se revelam através das representações imagéticas dos *milagres*.

A palavra *milagre* vem do latim *mirarculu*⁹⁵; em sua etimologia, significa *mirare*, *mirar*, feito *extraordinário* que vai de encontro às leis da natureza e significa *maravilha*, um sucesso que, em sua raridade, causa grande admiração, de forma que tais incursões acabam por ocorrer no território da cabeça. O relacionamento da cabeça como núcleo de irradiação da vida é universal. Reis, rainhas, sacerdotes têm sua cabeça ungida pela marca do poder que lhe é conferida pela eleição considerada divina.

É assim que o autor amarra *pensamentos-surpresa* que vão saltando a *imaginação* como pensamentos poéticos e filosóficos e que se materializam na arte literária. Na penúltima parte da narrativa, um trecho do texto verbal da página 50 é colocado diante não de uma imagem/ilustração, mas de uma página completamente em branco, provocando o leitor:

Pois eis que o Jorge, ao morrer
conheceu um novo amigo
chamado imaginação [...]

O Jorge, portanto, foi-se
sem querer choro e nem vela.
É que ele, na partida
batizou-se uma vez mais:
agora é Imaginação
(assim com o I maiúsculo).

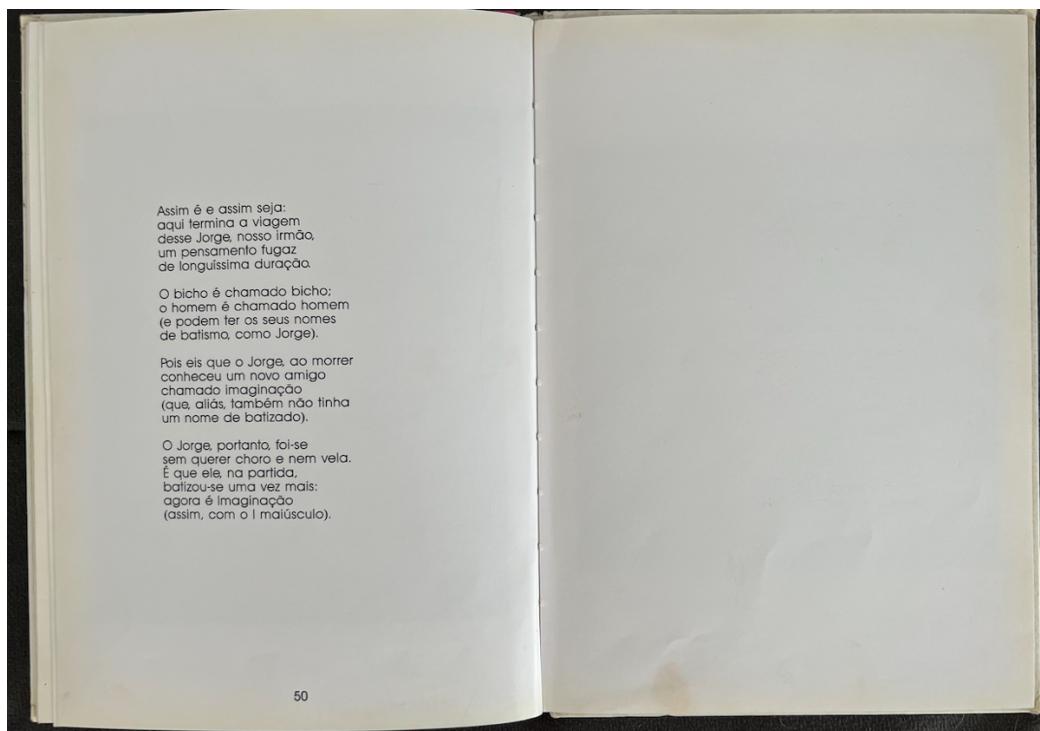
(ZIRALDO, 1997, p. 50).

Aqui ocorre uma transformação que consideramos significativa. A morte do pensamento – entidade presa ao corpo e espaço preenchido de uma página, transmuta-se no

⁹⁵ NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico de Língua Portuguesa Resumido*. Ministério da Educação e Cultura: INL, 1960, p. 489.

outro, o novo amigo “imaginação”. Nessa mudança, a personificação é formalmente marcada pela letra maiúscula alegorizante - *Imaginação* e pela folha em branco, talvez o maior símbolo de liberdade em um livro.

Figura 12 –Dupla das páginas 50 e 51 de *Ave Jorge*, reprodução fotográfica.



Fonte: ZIRALDO, 1997, p. 50-51.

Mediante tal revelação, o texto verbal de *Ave Jorge* é um convite para o ingresso à sua lógica intrínseca (RESENDE, 2004, p. 29). Não se resume apenas às leituras das ilustrações por Ziraldo, mas impulsiona reflexões sobre o significado do(s) pensamento(s), reflexões que se apoiam nas ilustrações das pinturas de Antonio Maia, mas que, ao final, delas se desprendem.

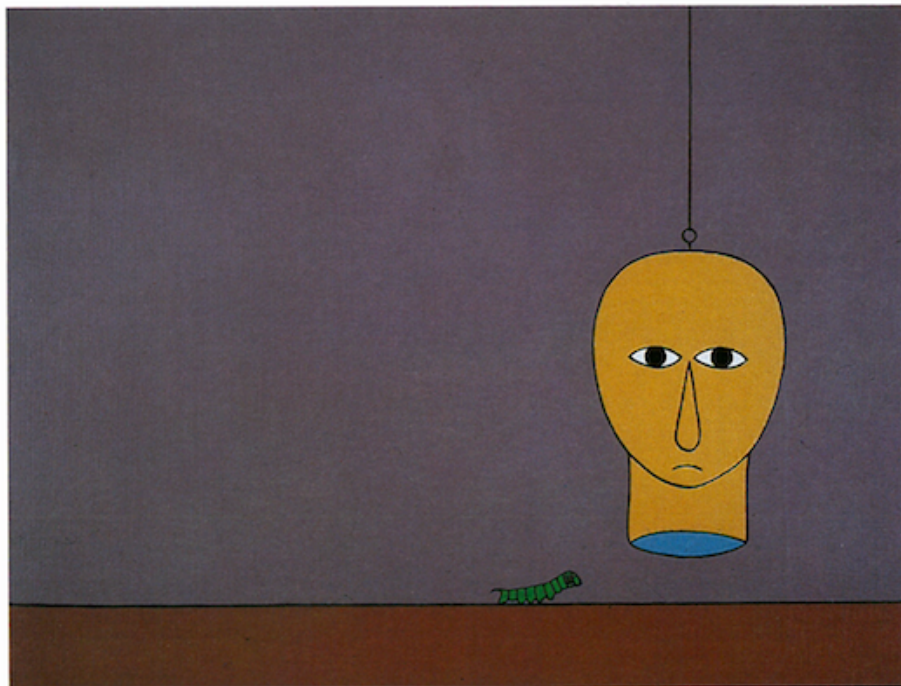
Das ilustrações da obra, optamos por eleger seis que consideramos hábeis para pontuar aspectos presentes nas narrativas verbal e visual dentro da relação dialógica existente nesse produto cultural que é o livro para crianças e jovens. Três dessas ilustrações demonstrarão os aspectos existenciais e filosóficos utilizados para a produção da narrativa e outras três demonstrarão o conteúdo histórico, social e político que envolveu a produção.

3.2.1 Relações dialógicas entre textos verbal e visual

Obras de arte são espelhos, mas como espelhos, participam dessa ardilosa mágica e transformação, que é tão difícil traduzir em palavras.

(GOMBRICH, 1995, p. 6).

Figura 13 – Antonio Maia, *Rumo Certo*. Tinta Acrílica sobre tela. 46 x 61 cm. Rio de Janeiro, Coleção do Artista. 1973.



Fonte: ZIRALDO, 1997, p. 7.

Ao ser convidado para criar um texto a fim de se comunicar com as pinturas de Antonio Maia, Ziraldo tornou-se observador delas e foi levado a pensar na profusão de imagens que desafiam a capacidade interpretativa, percepções e associações, ativando modelos, categorias, deduções e analogias fornecidas pela mente e por meio de seu repertório imaginário e cultural.

Um desses aspectos da produção textual de *Ave Jorge* é a narrativa poética, que desenvolve pensamentos filosóficos em diálogo com as ilustrações, como a primeira da narrativa visual, reproduzida na Figura 13.

Chamada por Antonio Maia de *Rumo Certo*, trata-se de uma imagem plana, contendo em primeiro plano a representação de um chão pintado na cor marrom, que remete à ideia de terra ou de barro, sobre a linha horizontal que atravessa a tela. Vê-se a figura de uma lagarta de cor verde que parece estar em movimento em direção a uma cabeça *ex-votiva* pintada na cor ocre, com a base do pescoço em azul. A cabeça contém dois olhos abertos, nariz, boca e pescoço e é representada pendurada por um fio.

A lagarta é um dos estágios da metamorfose e, pela imagem, podemos supor que está a caminho para ingressar, como escreve Ziraldo, no interior de uma *casa-cabeça*⁹⁶. A cabeça é a substância das recriações eternas da vida⁹⁷; evocam pensamentos, ideias, desejos, pesadelos, sonhos e consciências. Na simbologia arquetípica, de origens remotas, a cabeça foi objeto de veneração, de caça, de decapitação e de sacrifício. Por conter o cérebro e a consciência, ouvidos por onde se escuta, nariz por onde se respira e olhos por onde se vê, acreditava-se que nela estaria o espírito do corpo (TRESIDDER, 2003, p. 340).

No texto verbal de Ziraldo, disposto sempre do lado esquerdo das páginas duplas, não há menção à lagarta, embora ele crie a personagem da *borboleta azul*, representando a esperança (1997, p. 40); a narrativa faz referência direta à cabeça, considerada a morada dos pensamentos, que, na imagem da ilustração, parece “pendurada” no ar e associada à cor do barro, conforme escrito:

Era uma vez um pensamento
que se chamava Jorge.
Jorge morava em uma casa
que era solta no ar...
(pois Jorge não tinha pés,
De asas se equipava)
A casa era cor de barro
ou da cor que ouro tem
quando dorme com o tempo;
tinha duas janelinhas
(para ele ver o mundo)
tinha fendas para o ar

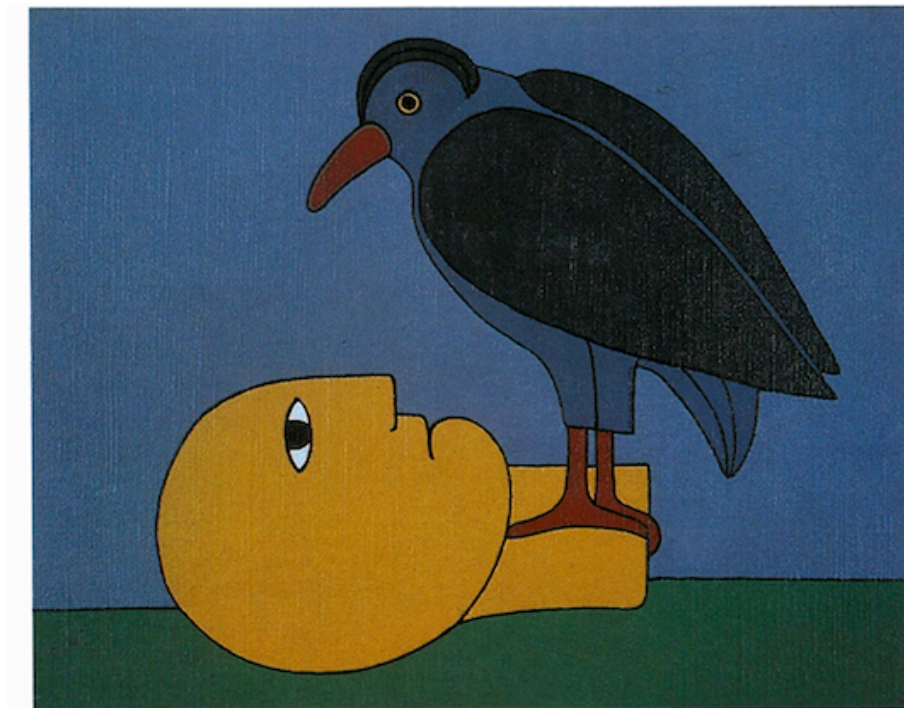
⁹⁶ A lagarta, fase inicial de um inseto ainda em formação, é considerado símbolo de *transmigração*, pela maneira como ela passa de uma folha a outra; bem como do estado de larva ao de crisálida e, em seguida: borboleta (CHEVALIER, 2008, p. 532).

⁹⁷ MARTIN, Kathleen. *O Livro dos Símbolos: Reflexões Sobre Imagens Arquetípicas*. Koln: Taschen GmbH, 2012.

(que mantém as casas vivas) ...
(ZIRALDO, 1997, p. 6).

A introdução escrita por Ziraldo soa como uma espécie de enigma, pois não revela abertamente quem de fato é o protagonista; apenas situa o leitor no ponto de partida da narrativa: a *cabeça*. Dessa forma, trouxemos a ilustração a seguir, pois se trata da materialização da protagonista. Afinal, Jorge não era apenas um pensamento, era “um pássaro forte / de doce bico de lacre... achou que era bom sair de sua morada / como ave vigorosa, pousada na sua casa / com os pés que ele inventasse...” (ZIRALDO, 1997, p. 8).

Figura 14 – Antonio Maia, *Alerta*. Tinta Acrílica sobre tela. 33 x 44 cm. RJ, Coleção do Artista. 1979.



Fonte: ZIRALDO, 1997, p. 9.

A ilustração acima é denominada *Alerta*, palavra que denota “atenção” ou “estado de vigilância” pois apresenta um pássaro azulado de asas e crina escura, bico avermelhado, os pés sobre o pescoço de uma cabeça ex-votiva. Ambos, a cabeça e o pássaro, têm os olhos abertos. A cabeça, vista em primeiro plano, está disposta horizontalmente sobre uma base que representa o chão, pintado na cor verde.

No Alcorão, livro sagrado do Islã, a palavra “pássaro” é muitas vezes tomada como sinônimo de destino: “No pescoço de cada homem, atamos seu pássaro” (Alcorão 17,13; 27,47; 36,18-19)⁹⁸. Ao pescoço da *casa-cabeça*, atou-se Jorge.

Sendo o nome *Jorge* uma homenagem declarada de Ziraldo ao escritor Jorge Amado⁹⁹, a palavra *ave* possui duas conotações: *ave* = *pássaro* e *ave* como uma mensagem divina; em grego a palavra era sinônimo de *presságio* (CHEVALIER, 2008, p. 687).

O texto verbal se comunica com o imagético da seguinte maneira:

Jorge era um pássaro forte
de grosso bico de lacre.
o Jorge podia ser – ele era um pensamento –
do jeito que bem quisesse
Mas
achou que era bom
sair de sua morada
como ave vigorosa, pousada em sua casa
com os pés que ele inventasse.
O pensamento é assim:
toma a forma que lhe apraz
nasce um do outro, em série;
em curtos partos sem dor
parte um atrás do outro
nascem zilhões por segundo.
(A grande população da terra
não são formigas
não são insetos, não são;
há mais pensamentos vivos
do que pode calcular
nosso pensamento vão).

(ZIRALDO, 1997, p. 8).

Pássaros podem significar leveza, libertação do peso terrestre. É símbolo das *operações da imaginação*, leves mas sobretudo instáveis, sem método e sem sequência (CHEVALIER, 2008, p. 687). O mesmo movimento ocorre na narrativa, que ora recua ora avança ao falar da viagem de Jorge pelo mundo. Os *pensamentos* correm *soltos*, separadamente ou às vezes em grupo, misturados; podem se agrupar ou serem conflituosos; podem divergir ou se identificar.

Hegel expressou com clareza a identificação do significado de “pensamento”. Para ele, trata-se de uma *autoconsciência criadora*, ou seja, uma atividade que coincide com sua própria

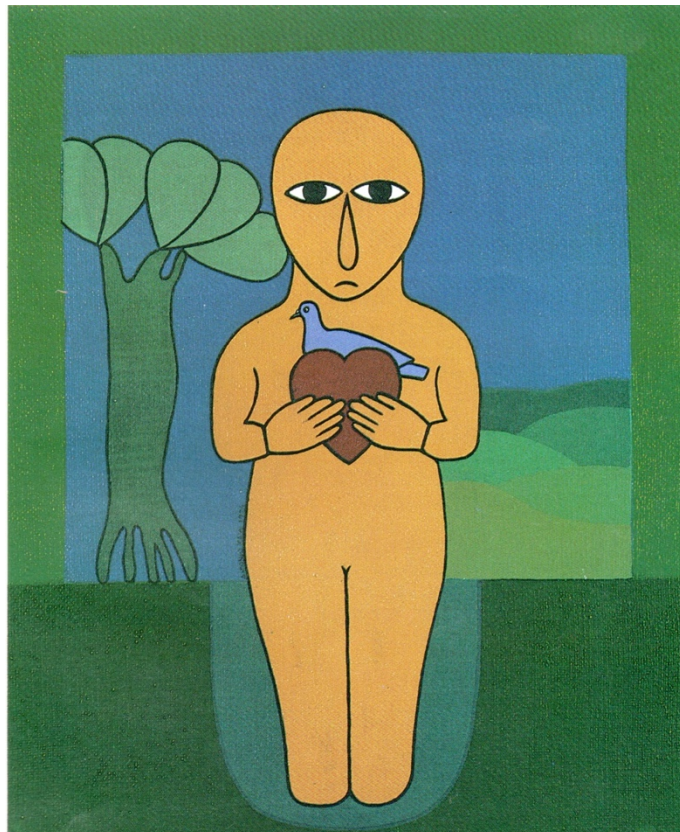
⁹⁸ CHEVALIER, 2008, p. 685-697.

⁹⁹ Jorge Amado lança a obra *Tenda dos Milagres* em 1969, que recebe adaptações fílmica em 1977, e televisiva em 1985.

produção: “Ao definir a lógica como ciência do pensamento, afirmava que ela contém o pensamento porque é ao mesmo tempo a coisa em si mesma, ou contém a coisa em si mesma porque é, ao mesmo tempo, pensamento puro”. Em outros termos, para ele, o pensamento é uma atividade produtiva, formadora de seu próprio produto: “a essência ou a verdade de tudo” (ABBAGNANO, 2007, p. 752).

A narrativa de Ziraldo vai alçando voos e levando o leitor a viajar com a personagem do *pássaro-pensamento*. Ela traz uma peculiaridade ao se deparar com uma ilustração da cabeça ex-votiva, que até então aparece quase sempre solta e desprendida de bases, às vezes deitada ou apoiada por fios, em pedestais; no entanto, agora ela se vincula a um corpo completo que a sustenta:

Figura 15 – Antonio Maia. *Oferente*. Tinta acrílica sobre tela. 41 x 33 cm. RJ, Coleção do Artista. 1974.



Fonte: ZIRALDO, 1997, p. 49.

A imagem se chama *Oferente* – aquele que oferta, que doa. Apresenta um fundo predominantemente em verde e azul. Em primeiro plano, percebe-se a representação de pernas, seguindo para o dorso de um corpo inteiro, desnudo, assexual, na cor ocre, que segura com as duas mãos um coração vermelho junto a um pássaro azul. A cabeça sobre o pescoço tem olhos abertos e nariz e boca delineados ao estilo das pinturas ex-votivas de Maia. Ao lado direito da figura há uma árvore com troncos e folhagens; ao lado esquerdo, poderia ser um campo com formas onduladas na cor verde.

Um dos símbolos evidenciados na ilustração e que nos chama atenção, além do corpo e da cabeça, é representado pela figura do coração: órgão vital do corpo humano uma vez que é o responsável pela circulação do sangue. Ele foi adotado como um símbolo *central*, compreendido *como órgão* que se liga a afetividades, sentimentos, reguladores dos pensamentos, intuição (CHEVALIER, 2008, p. 283). No Egito Antigo, o coração era a única víscera que deixavam no interior da múmia como um centro necessário ao corpo na eternidade (CIRLOT, 2012, p. 180). A cabeça, até então considerada a sede do juízo, da razão, alia-se pela imagem ao corpo (exterior) e ao coração (interior), remetendo-nos à ideia simbólica de completude. Talvez por essa razão Ziraldo tenha dado o seguinte desfecho para o protagonista:

Aí, Jorge voltou,
 Instalou-se em sua casa
 -agora com quarto e sala
 Base, pedra e pilotis –
 e perguntou pra ele mesmo
 se enriquecera sua vida
 ou se foram simplesmente,
 turismo do bem-pensar
 a viagem que fizera.

Não fora, não é, nem era.

E posto então em sossego
 numa calma de mangueiras,
 de montanha a entardecer
 -sentindo como quem olha
 pensando como quem anda –
 repousando bem quietinho
 na cadeira predileta
 de seu salão principal
 de muito bom parecer
 Jorge
 decidiu morrer.

(ZIRALDO, 1997, p. 48).

Nota-se pela poética do texto de Ziraldo que ele procurou articular o literário traçando uma relação dialógica com a imagem, ofertando ao leitor, como um verdadeiro escritor-*Oferente*, reflexões existenciais e filosóficas que viabilizam discussões da ordem dos pensamentos, da vida e da trajetória humana, do viver e também do morrer.

É perceptível a habilidade do autor em promover a comunicação do texto verbal com as ilustrações, além de determinar o sequenciamento das imagens, produzindo a narrativa visual por meio das reproduções das pinturas de Antonio Maia. Notamos, ainda, que o escritor Ziraldo ao pensar na *imaginação* do pássaro-pensamento que voa livre, desenvolve o próprio funcionamento de sua atividade criativa, produzindo um notável exercício de metalinguagem.

3.2.2 Aspectos históricos e sociais nas ligações entre palavra-imagem

Figura 16 – Antonio Maia, *Esperando o Milagre*. Acrílico sobre tela. 100 x 100 cm. Acervo desconhecido. 1985.



Fonte: ZIRALDO, 1997, p. 11.

Além das imagens que selecionamos para demonstrar as características filosóficas e poéticas do texto verbal de Ziraldo, ressaltamos ainda um outro aspecto do texto visual no tocante ao contexto histórico, social e político que envolveu a produção das pinturas de Maia e, conseqüentemente, a construção do texto verbo-visual de *Ave Jorge*.

Como dissemos anteriormente, o golpe militar de 1964 comprometeu a vida dos brasileiros, provocando um estado de perplexidade seguido de uma onda de protestos implícitos ou explícitos nas diversas formas de expressões artísticas. A grande explosão de criatividade e

de produção da pintura de Antonio Maia se deu durante a época do regime, na qual podemos localizar marcas de denúncia social, também detectadas nas artes existentes em *Ave Jorge*.

Vale acrescentar que a geração artística, nesse período de ditadura militar (1964 -1985), revelou uma preocupação com os problemas da cultura, procurando romper o isolamento das artes visuais que, até então, eram endereçadas a uma minoria erudita, e apresentando-as para o grande público e outras camadas sociais, abordando problemas imediatos da realidade social e política.

Embora uma parte da produção de Ziraldo faça alusão e crítica ao regime militar e às questões trazidas pelo sistema na sociedade da época, o autor escreve o texto de *Ave Jorge* entre os anos de 1985 e 1986, durante o período de redemocratização do país, que se desprendia do sistema ditatorial. Ecos desse período da ditadura militar ainda ressoavam nas artes produzidas e, por essa razão, algumas das pinturas de Maia que ainda guardavam aspectos críticos ao regime foram parar em *Ave Jorge*, conforme nos mostra a ilustração da Figura 16, *Esperando o Milagre*.

Em primeiro plano, vemos a representação de cinco cabeças ex-votivas voltadas à esquerda e uma delas, a primeira do lado direito da tela, virada para a frente, diante do observador da imagem. Em segundo plano, há seis cabeças voltadas à direita. Atrás das cabeças há um grande pássaro, semelhante a um gavião ou a uma águia, os olhos pintados de amarelo, o corpo da ave na cor púrpura; ela se revela como se estivesse com as “asas abertas”, como uma espécie de guardião de todas essas cabeças que “esperam milagres”. Sobre o pássaro, há um semicírculo em três nuances da cor azul, cuja forma remete à ideia de um arco-íris.

À época da produção da pintura, podemos afirmar que um dos *milagres* esperados pelo(s) artista(s) era o fim do governo militar, ocorrido em 30 de janeiro de 1985. A sociedade carregava ainda as marcas da divisão ideológica que se demarcara, com maior ênfase, durante o período autoritário da ditadura. Aqui, duas das interpretações possíveis, baseadas no contexto histórico e social da época, eram “pensamentos ideológicos à esquerda” e “pensamentos ideológicos à direita”, além de um único pensamento que está posicionado para a frente, cuja cabeça se encontra “centralizada” em relação às outras. Notamos, portanto, um caráter simbólico diante do cenário político e social da época bastante demarcado pela divisão ideológica (direita *versus* esquerda) e que, de alguma forma, não perdera seu alcance na atualidade. O Brasil continua sendo um país polarizado em seu contexto político.

No que tange ao texto verbal de Ziraldo, que escreveu a narrativa no período da redemocratização no país, notamos uma dose de “otimismo” e de “esperança”, afinal, o protagonista é um pássaro “livre” para pensar o que bem quiser, de maneira que o autor ainda se refere ao contexto da sociedade: “pensamentos que criam uma multidão de pensamentos contentes”:

Vejam só o que lhes digo
(só para dar um exemplo):
este nosso pensamento
criou outro pensamento
que, pensando em criar pé,
criou mais um outro irmão
que criou um outro pássaro
que criou um coração
e a ave-pensamento
cria toda uma multidão
de pensamentos contentes
que olhados de repente,
parecem que estão tristes,
mas são contentes e alegres
porque não sabem que são.

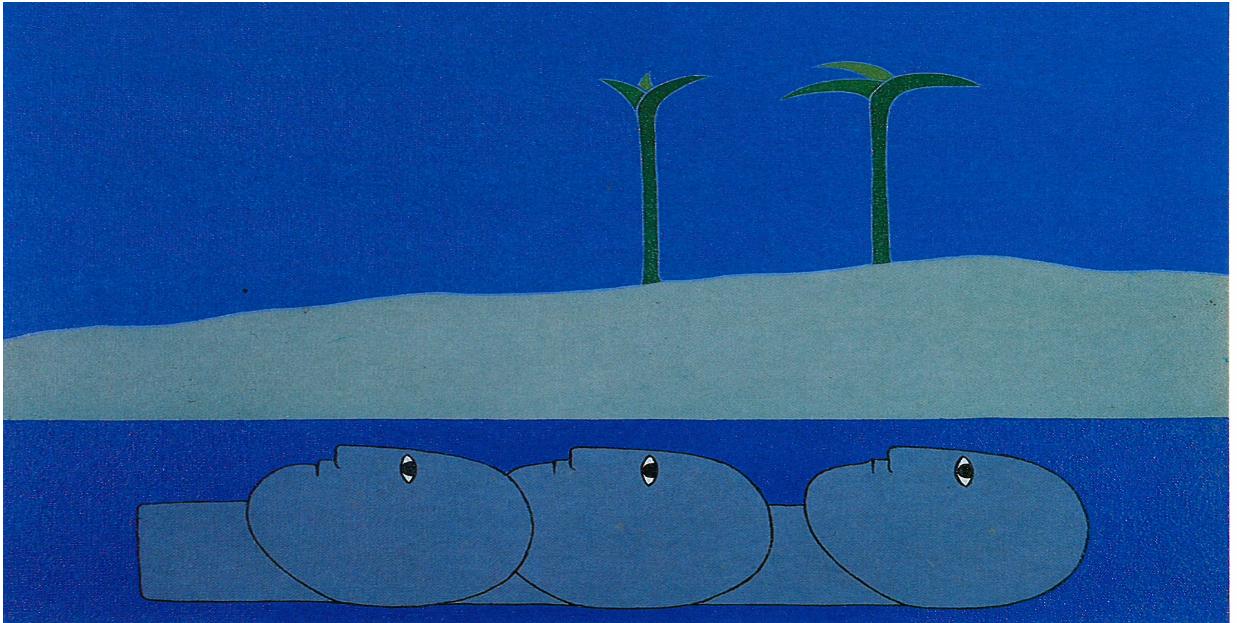
(ZIRALDO, 1997, p. 10) .

Outro exemplo dessa questão social e política, a qual percebemos nos diálogos intertextuais de *Ave Jorge*, é a ilustração *Nordeste*, a oitava pintura da narrativa, que revela informações sobre a região brasileira em que o artista Antonio Maia viveu, trazendo elementos desse universo para dentro de suas criações.

Trata-se de uma gravura cuja opção estilística é de chapar os planos, sem profundidade nem ponto de fuga na imagem da pintura. Ela traz cores puras, vivas e simplificadas, formas estáticas e predomínio do cromatismo em azul, que é uma tonalidade de valor simbólico que remete ao espiritual e oferece dinâmica de significados¹⁰⁰.

¹⁰⁰ “O efeito psicológico do azul adquiriu um símbolo universal. O azul é o céu - portanto azul é também a cor do divino, a cor eterna. A experiência constantemente vivida fez com que o azul fosse a cor que pertence a todos, a cor que queremos que permaneça sempre imutável...” (HELLER, 2008, p. 23-24).

Figura 17 - Antonio Maia, *Nordeste*. Tinta acrílica sobre tela. 46 x 61 cm. RJ, coleção do artista. 1985.



Fonte: ZIRALDO, 1997, p. 21.

Observa-se uma separação em linhas e cores horizontais, de modo que nos deparamos com o primeiro plano contendo a representação de três cabeças deitadas, estáticas, dispostas como se estivessem “emendadas” umas nas outras, pintadas em azul, sobrepostas uma à outra na tonalidade de um azul mais escuro. Pode passar a ideia de imersão ou de submersão em águas ou pode parecer até mesmo que estão abaixo do plano que representaria “o chão”, como se estivessem “enterradas”. Acima, em segundo plano, vemos a representação de um terreno, o que remete à ideia de ilha ou de praia pelos dois coqueiros pintados na cor verde.

Aparentemente, a ilustração não remete a contextualizações interpretativas no sentido político; no entanto, a representação dessa imagem dialoga com o texto de Ziraldo da seguinte forma:

Não fiquem tristes, meninos
 Não falo de desesperos,
 Falo de espera e paz:
 Há um lugar para cada um
 (o lugar o Tempo faz).

Há um lugar para esta hora
 E outra para a seguinte
 E um outro e outro mais
 Que vocês hão de encontrar

(ZIRALDO, 1997, p. 20).

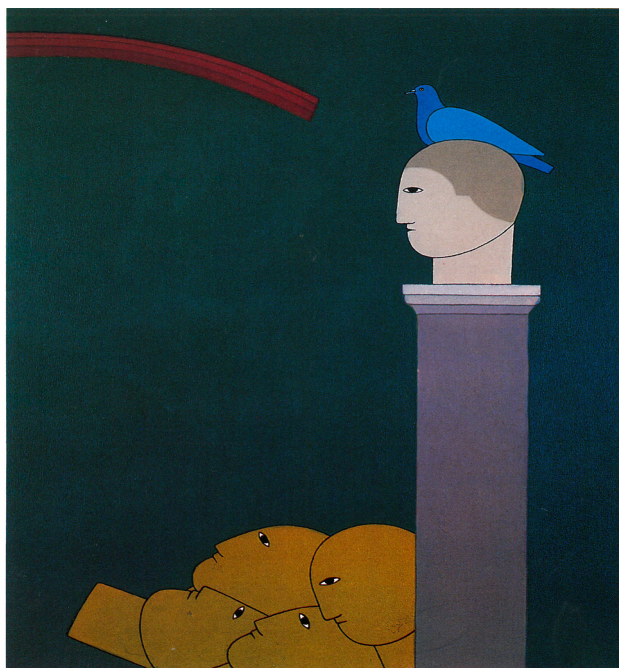
Como falamos, no segundo plano da ilustração há uma espécie de *ilha* ou de *praia*, pintada numa tonalidade azul-esverdeada, e, sobre ela, dois coqueiros, símbolo dos trópicos, figuras a que o escritor faz referência da seguinte maneira:

Pois que a vida, como o espaço
 – ou como a areia das dunas –
 muda sempre de lugar.
 E aí?
 Cadê a história do herói desta aventura?
 O autor põe-se a contar
 O que aconteceu ao Jorge
 E logo sai por aí
 Divagando a deusdará
 Plantando mil pensamentos...
 E o Jorge?
 Onde andarás?
 Pois é.
 O Jorge saiu de casa...
 E sabe o que descobriu?
 [...]

(ZIRALDO, 1997, p. 20).

O trecho acima traduz como a narrativa de Ziraldo se desenvolve ao elevar pela ilustração *Nordeste* um Jorge *herói* que estabelece sua jornada pelo mundo, “plantando mil pensamentos”, falando “sobre espera e [...] paz”, fruto dos sentimentos que surgiram nesse período inicial pós-ditadura, no qual o sentimento de esperança de um Brasil se renovava. Assim, o autor segue com a narrativa estabelecendo um dialogismo com a próxima ilustração:

Figura 18 – Antonio Maia, *Monumento*. Tinta acrílica. 100 x 73 cm. RJ, coleção do artista. 1985.



Fonte: ZIRALDO, 1997, p. 23.

A imagem traz em primeiro plano a representação de quatro cabeças ex-votivas deitadas e sobrepostas desordenadamente, pintadas na cor ocre, uma variação do alaranjado. Ao lado das cabeças há um pedestal que se eleva onde uma outra cabeça com coloração mais clara, em tom rosado, como a pele do “homem branco”, no alto, com um pássaro azul sobre ela. O fundo da tela é escuro e de uma nuance esverdeada. No alto da imagem, à esquerda, há um semicírculo formado por três camadas em diferentes tons de vermelho que remetem à ideia de um arco-íris.

A pintura é chamada de *Monumento*: obra ou construção destinada a transmitir à posteridade a memória de um fato ou de uma pessoa notável. Na disposição pictórica das cabeças feitas por Antonio Maia, o conjunto das cores presentes na tela, bem como seus outros elementos materiais, poderiam (supostamente) ser uma representativa de uma relação de *poder*, uma vez que uma cabeça (branca) está elevada, como se fosse um líder, uma autoridade, e as outras quatro são mais escuras (pardas), caídas à frente da coluna, como se pudessem representar uma coletividade, um povo.

Nesse sentido, o texto verbal de Ziraldo se comunica com a ilustração da seguinte forma:

Que ele tinha o tamanho de tudo aquilo que via
(ou que pudesse criar)
que via quando era hora de ver
e não de pensar
que era pensamento e via
sem pensar quando vê;
que ele podia ser o seu próprio pedestal
ou sua base ruída;
ser muito maior que a vida
(ou um vídeo de tevê)...

(ZIRALDO, 1997, p. 22).

Dessa forma, *Ave Jorge* transcende as fronteiras das culturas (erudita e popular) na qual a obra é concebida ao oferecer uma nova tradução aos *ex-votos* ou “milagres” nas pinturas de Maia. Do ponto de vista da relação dos textos verbal e visual, é evidente que se exige mais do leitor, pois ele necessita cruzar texto e imagens para obter um melhor sentido.

Além disso, a obra espelha o período histórico do país, no momento da produção das pinturas e da literatura. Dessa forma, é possível afirmar que a obra atravessa o tempo, mantendo seu sentido e suas relações ao alcance do leitor contemporâneo, que poderia, até mesmo, traçar um paralelo sobre a situação do Brasil atual e do Brasil de mais de trinta anos atrás.

IV: AS METAMORFOSES DO BARRO

*Meu amor
O que você faria se só te restasse um dia?
Se o mundo fosse acabar
Me diz o que você faria
Ia manter sua agenda
De almoço, hora, apatia
Ou esperar os seus amigos
Na sua sala vazia
Meu amor
O que você faria se só te restasse esse dia
Se o mundo fosse acabar
Me diz, o que você faria ...
Abria a porta do hospício
Trancava a da delegacia
Dinamitava o meu carro
Parava o tráfego e ria...
Meu amor
O que você faria?
O que você faria?*

Billy Brandão e Paulinho Moska, "O Último Dia", 1995

4.1 O Mito dos Reis

*Hoje é o dia de Santo Reis!
Anda meio esquecido
Mas é o dia da festa
De Santo Reis
Hoje é o dia de Santo Reis!
Anda meio esquisito
Mas é o dia da festa
De Santo Reis...*

Tim Maia

Figura 1 – Bispo do Rosário, *Manto de apresentação*. Face externa, frente, bordado sobre tecido (cobertor) com superposição de cordas de cortina.



Fonte: Museu Bispo do Rosário. Disponível em: <<https://museubispodorosario.com/acervo/manto/>>. Acesso em: 22/3/22.

O Dia de Reis era uma das festas mais esperadas na cidadezinha de Japarutuba, Sergipe. Nascida à beira do rio com o mesmo nome, “*Y-apara-tuba*”: *y* (rio) + *apara* (volta) + *tuba* (retorno ou repetição), o que, em tupi, significa “rio de muitas voltas” (DANTAS, 2009, p. 18-19). As folias começavam uma semana antes do dia 06 de janeiro, quando cidadãos da comunidade se reuniam nos festejos do Reisado¹⁰¹, auto popular para a coroação de um rei e de uma rainha negros.

Segundo as crenças de alguns povos de origem africana, o rei é o detentor de toda a vida, humana e cósmica, o fecho da abóbada da sociedade, o universo. Os emblemas do seu poder de comando são o manto ou o pálio, o cetro, o globo e o trono. Sua imagem concentra em si a superioridade e a autonomia. O rei pode ser como um herói, um santo ou um pai, mas essa impressão pode ser modificada se sua forma de exercício de poder for mal controlada (CHEVALIER, 2008, p. 776). A coroação dos reis sempre esteve presente nas festas populares; pessoas eram escolhidas na comunidade para usar mantos bordados e majestosos e representar esse arquétipo.

Além disso, as folias de Reis guardam a representação dos três Reis Magos. Um grupo portando violões, cavaquinhos, pandeiros, pistão e tantã canta à porta das casas das pessoas (CASCUDO, 2009, p. 403):

Ô de casa, nobre gente,
Escutai e ouvireis,
Lá das bandas do Oriente
São chegados os três Reis!

(CASCUDO, 1999, p. 774).

A história da cidade nordestina de Japarutuba não é muito diferente de outras: há histórias de dizimação de parte da população indígena nativa, patriarcalismo, latifúndios, engenhos de cana-de-açúcar, escravagismo, criação de quilombo¹⁰² e uma forte catequização pela igreja católica. Ainda assim, “apesar de Japarutuba ser muito conhecida pelo seu arraigado catolicismo, nela a cultura negra nunca desapareceu; nas festas de origem cristã como o reisado,

¹⁰¹ A “reisada”, ou “reiseiros”, tanto pode ser cortejo de pedintes, cantando versos religiosos ou humorísticos, quanto autos sacros, representando motivos sagrados da história de Cristo (CASCUDO, 1990, p. 774).

¹⁰² “Patioba” é o nome de um povoado próximo à cidade de Japarutuba; no passado foi chamado de Quilombo devido à grande concentração de negros na região (DANTAS, 2009, p. 19).

sempre estiveram presentes danças e ritmos oriundos da cultura africana” (DANTAS, 2009, p. 19).

Com suas bordadeiras e costureiras, a comunidade não media esforços para a confecção de trajes, enfeites e mantos para os desfiles nos cortejos. Eram feitos com bastante parcimônia e dedicação. A coroação dos reis e rainhas do cacumbi¹⁰³ marca o final do ciclo do Natal, quando se exibem as danças do boi, o fandango, as congadas e outros rituais e brincadeiras.

É nessa atmosfera cultural que viveu o menino Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), ou seja, em meio às tradições dos folguedos populares, do reisado, das folias de reis e das cheganças¹⁰⁴. Sobre sua origem pouco se sabe, embora sua identidade cultural esteja representada nas diversas formas de manifestação de sua arte, conforme veremos adiante. Até mesmo seu nome tem ligação direta com essa cultura: ele é composto por três palavras reveladoras de mito e religiosidade: Arthur – Bispo – Rosário.

“Arthur” ou *Artus*, que, na origem céltica, significa “nobre”. Foi o lendário rei de Gales que no fim do século V teria liderado a resistência da comunidade celta contra as invasões anglo-saxãs. As narrativas contadas sobre esse rei estão atreladas à constituição dos ideais de nacionalidade que foram se formando no povo da região que hoje é o Reino Unido. As histórias do rei Arthur carregam o complexo mítico da busca pelo Santo Graal, o cálice da última ceia de Cristo. Elas são propagadas junto às histórias de cavalaria, que acabam aparecendo em seu trabalho, como veremos adiante no livro de literatura juvenil de que trataremos.

“Bispo”, do latim *episcopus*, quer dizer o “que tem o poder da ressurreição”, título hierárquico dado pela Igreja Católica ao chefe espiritual supremo. O Papa, por exemplo, é o bispo de Roma. “Rosário”, do latim *rosarium*, tem origem provável na Rosa Mística, uma das possibilidades invocatórias de Maria, Mãe de Cristo, que se decompõe em três mistérios ligados ao nascimento de Jesus (gozosos), ao seu martírio e crucificação (dolorosos) e à ressurreição

¹⁰³ Assim chamado em Japarutuba, Sergipe. No dicionário, “cacumbi” significa um estilo de dança, uma variação da congada e do reisado ou um cesto de pesca de vime, comprido e oblongo.

¹⁰⁴ Segundo Cascudo, é uma denominação erudita para os grupos que cantam e dançam na véspera do Dia de Reis. Inspirado no episódio da invasão moura em Portugal, o folguedo simboliza a chegada dos marujos (marujada ou fandango) e a chegada dos mouros. Era representado com cenas marítimas, em que os mouros são vencidos e batizados. A festa foi sendo readaptada conforme a região brasileira (CASCUDO, 1990, p. 774).

de Cristo (gloriosos); com a qualidade mântica, acredita-se que da repetição se aproxima à contemplação do “mistério” (SILVA, 1998, p. 24)¹⁰⁵.

As datas de nascimento e de paternidade de Arthur Bispo do Rosário são controversas. No entanto, segundo consta em sua certidão de batismo, é filho de descendentes de escravos, Claudino Bispo do Rosário e Blandina Francisca de Jesus, e nasceu na primeira semana de julho de 1909, vinte e um anos após a promulgação da Lei Áurea.

O jovem Arthur, de quinze anos de idade, seguindo o curso do rio que banhava a sua cidade natal, tomou o caminho para o mar, ingressando na Escola de Aprendizes de Marinheiros de Sergipe, sendo transferido no ano seguinte para o Quartel Central do Corpo de Marinheiros, no Rio de Janeiro. Trabalhou em diversos navios e destroieres, embarcações que posteriormente apareceriam em suas criações. Entre os anos de 1930 e 1933, foi promovido a sinaleiro-chefe, recebendo a função de comunicador, monitorando o trânsito de navios e suas distâncias e valendo-se não apenas de sinalizações, indicadores e bandeiras, mas também de código Morse.

Figura 2 – Bispo do Rosário, *Grande veleiro*. Madeira, tecido, papelão, cordames, metal, isopor, lâmina e plástico. 145 x 60 x 100 cm sobre carrinho de madeira com rodas, 70 x 33 x 20 cm. Sem data.



Fonte: Disponível em: <<https://museubispodorosario.com/acervo/grande-veleiro/>>. Acesso em: 24/03/2022.

¹⁰⁵ Trata-se de um dos maiores instrumentos de oração da humanidade: uma corrente de 165 contas, correspondente ao número de 150 Ave-Marias, 15 Pai-Nosso e um credo entoados na ritualística religiosa.

Apresentando um histórico comportamental de insubordinação, com punições militares que inclusive o levaram à solitária por oito dias, há testemunhos que relatam sobre sua fama de lutador altivo e marinheiro de briga. O próprio Bispo afirma que levava muita pancada em lutas quando era “pugilista”, fato que, segundo ele, culminou no seu desligamento da Marinha brasileira em julho de 1933 (DANTAS, 2009, p. 21).

Ao sair das forças armadas, ingressa no Departamento de Bondes da Aviação Excelsior (Light), para o qual presta serviços de 1933 a 1937, construindo uma carreira funcional: de auxiliar passou a “vulcanizador”, trabalhando na manutenção dos bondes. Chegou a sofrer um acidente de trabalho ao tentar saltar de um dos transportes em movimento da companhia, tendo o pé esmagado por uma das rodas. Posteriormente, segundo relatos, é dispensado por “não cumprir ordens da chefia” (DANTAS, 2009, p. 29).

Arthur move uma ação contra a Light, nomeando como seu advogado o doutor Humberto Leone, que ganha a causa e consegue a indenização a seu favor pelo acidente de trabalho ocorrido. Ambos ficam próximos a ponto de Humberto contratá-lo como caseiro, vindo a se tornar um empregado de confiança, pois Bispo manifestava enorme admiração e gratidão à família Leone.

Tudo parecia tranquilo em sua vida nesse período em que trabalhava na residência familiar; muito prestativo, cuidou de pinturas, reparos, manutenção e jardinagem. Durante a semana do Natal de 1938, Arthur Bispo do Rosário passou por uma experiência que, segundo seu próprio depoimento, transformou sua vida. Conta que achou que estivesse sonhando ao avistar “anjos descendo do céu para encontrá-lo”, mas acabou se convencendo de que aquela “visão” não seria um delírio e sim, uma experiência de revelação:

Sete anjos transparentes, como se fossem feitos de vidro ou de espuma, vinham envoltos em uma luz azulada e, flutuando alguns palmos acima do chão, perfilaram à sua frente. Bispo ainda tentou se convencer de que não estava acordado, mas podia sentir a terra úmida sob seus pés descalços, a brisa que anunciava a chuva iminente batendo em seu rosto, e respirava também o cheiro das flores que acabara de regar. Não tinha o hábito de dormir durante o trabalho, muito menos deitado no jardim, pois era um caseiro bastante aplicado.

Bispo narra sua experiência em voz baixa, quase murmurada, e imaginei que tivesse algo a esconder, parecia recitar um texto sagrado, cujas palavras não podiam ser trocadas e em cujas frases não tinha o direito de tropeçar. “O salvador nunca erra”, ele me explicou. Os sete anjos desceram do céu deslizando em filamentos de prata, ele prosseguiu. Mas eles não surgiram de repente? – eu o corrigi, na esfera inútil de trazê-lo à realidade. Bispo me olhou quase ofendido e retrucou: - “Não é só com os olhos que se vê”. Sem ver, pode perceber quando os anjos começaram a baixar.

Vieram da direção do Morro de Santa Marta, que hoje está coberto por uma favela, e flutuaram como balões silencioso até aterrissar no jardim... E, exatamente como se passa nos textos sagrados, eles vieram para fazer uma revelação. “Você é o Salvador”, os anjos disseram, e não foi preciso muito para que Bispo pudesse entender. Ele era a nova encarnação de Cristo. “Os homens correm grande perigo. O fim se aproxima”, continuaram os anjos. Quase dois mil anos depois da crucificação, depois de guerras, pestes e impérios, era preciso salvar o mundo novamente. Os anjos não falaram muito mais. Ainda flutuaram sobre o quintal, espantando galinhas, assustando os cachorros e soprando os galhos das árvores, frutas maduras estavam no chão, indicando que Bispo não tinha tempo a perder. [...] Bispo chegou a achar que a casa seria arrastada pela luz, uma claridade cada vez mais impetuosa que emanava dos anjos e se espalhava, tingindo o cenário de azul. O azul se disseminou sobre a casa como uma lata de tinta derramada sobre uma paisagem; depois, passou a penetrar na terra e, Bispo imaginou, começou a borrar os alicerces da velha construção. Em dado momento, ele sentiu que uma cruz de fogo lhe riscava as costas, sinal de sua sagração. “A luz entrou em mim” (CASTELLO, 2016, p. 138-139)¹⁰⁶.

Depois de vagar por igrejas e monastérios do Rio de Janeiro comunicando aos sacerdotes e monges que havia “sido eleito pelo Todo-Poderoso, e sua missão na Terra consistia em julgar os vivos e os mortos e em recriar o mundo para o Juízo Final” (DANTAS, 2009, p. 30), Arthur Bispo do Rosário foi levado ao hospital como indigente, sendo diagnosticado com esquizofrenia paranoide e transferido, em 29 de janeiro de 1939, para a Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá.

Arthur conseguiu escapar, voltando para a residência da família Leone, que o acolheu novamente por um longo tempo. Bispo se isola num cômodo desativado cedido pelo seu patrão, no qual inicia práticas austeras de comportamento equivalentes ao monastério: orações, jejuns intermitentes e silêncio. Não comia carne, arroz ou feijão, apenas vegetais e legumes; evitava sair. Nesse espaço quase sem luz, começa a esculpir e a fazer pequenos trabalhos manuais, criando um ambiente por ele sacralizado, iniciando, inclusive, a confecção de um manto.

No entanto, depois de apresentar alguns episódios que colocavam em dúvida sua própria segurança e integridade física, foi convencido a internar-se novamente, passando pelo Hospital Pedro II, no Engenho de Dentro, Rio de Janeiro. Em 1948 é transferido à Colônia com o parecer: “Trata-se de doente crônico, calmo, não justifica sua permanência na seção, em face de seus delírios de grandeza incentivarem conflitos com outros doentes. Outrossim, o paciente não suporta ver doentes agitados. (...) com uma certa liberdade, passa muito bem” (DANTAS, 2009, p. 32).

¹⁰⁶ O episódio acima foi tirado de uma entrevista realizada com Bispo do Rosário feita pelo escritor e jornalista José Castello, matéria que foi publicada na Revista *Isto é* em 31 de julho de 1985, conforme falaremos adiante.

Costumava “benzer”¹⁰⁷ as pessoas, principalmente quando usava seu manto. Há relatos e histórias de que possuía mediunidade. Algumas pessoas da família Leone, amigos, empregados e agregados, enxergavam nele uma pessoa com dom espiritual, outras tinham empatia e sabiam lidar com sua mania de grandeza de sumo sacerdote, reconhecendo-o, para agradá-lo, como detentor de uma aura azul brilhante ou prateada. Graças a eles, Bispo conseguia trabalho: atuou como vigia na clínica médica do cunhado de Leone em troca de um lugar para dormir e realizar, no tempo livre, seus inúmeros “trabalhos sagrados” manuais. Garimpava todo tipo de material reciclado: sucata, papéis, papelões, êmbolos, tampinhas, linhas e tecidos, objetos que, para ele, não significavam um passatempo, mas sim uma missão divina.

Entre a estadia numa casa e outra, ia construindo um novo mundo e preenchendo seu manto com bordados: imagens, signos, símbolos, e nomes de mulheres. Em cada casa que morava, cada cômodo que ocupava era transformado em lugar sagrado; para ver os tesouros que nele estavam guardados era preciso reconhecer os seus “poderes” (DANTAS, 2009, p. 33).

Em 1960, Seu Bispo, assim chamado pelos enfermeiros e terapeutas da Colônia Juliano Moreira, realiza uma mudança definitiva, sendo necessários dois caminhões para transportar seus trabalhos desenvolvidos e até então instalados no pavilhão 11, onde ficariam até sua morte em 1989. Técnicas de “tratamento” como eletrochoque, lobotomia, remédios neurolépticos para desconexão cerebral, hibernação artificial e camisas de força foram empregadas de 1938 em diante e aplicadas em pacientes na Colônia Juliano Moreira durante o tempo em que Bispo do Rosário lá esteve.

Arthur correu inúmeros riscos e, apesar de seus delírios, teve inteligência suficiente para conseguir escapar das intervenções e das atrocidades do sistema psiquiátrico da época e se impor diante daqueles que o cercavam. Ele não se misturava aos demais internos, mantinha a higiene, exigia uniformes, lençóis limpos, reparos e manutenções em seu pavilhão, não ficava na fila do refeitório e não participava de eventos ou festas. Procurava manter uma rotina regrada, trabalhando por horas sem parar em suas artes. Controlava jejuns e sua alimentação regrada com água, frutas e legumes e, principalmente, buscava manter seu controle com um bom comportamento para driblar as inserções medicamentosas de neurolépticos,

¹⁰⁷ Pela liturgia católica, significava “invocar” a graça divina traçando o sinal da cruz, santificar ou consagrar algo ao culto de Deus. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/benzer/>>. Acesso em: 18/3/22.

antidepressivos, antipsicóticos e afins¹⁰⁸. No entanto, não saiu completamente ileso: “foi vítima de algumas seções de eletrochoque, conscientizando-se dos efeitos que esses causavam em seu corpo, e em sua alma, pois após as seções, a letargia o impossibilitava de trabalhar, pensar e sentir...” (DANTAS, 2009, p. 39).

Apesar de Bispo do Rosário ter recebido o diagnóstico de esquizofrenia, mania de grandeza e ideias místicas consideradas delirantes, ele mantinha conexões não apenas com seu mundo santificado, mas também com a realidade do mundo “exterior” de seu tempo: lia jornais e revistas, obtinha informações sobre política, a ditadura militar, campeonatos de boxe, concursos de *miss* Brasil e *miss* universo, levando esses dados para seu mundo particular e sua arte até a data de sua morte em 05 de julho de 1989.

Bispo conquistou no hospício o *status* que não havia conquistado na sociedade. Lá, em grande medida, ele reinava, fazia suas próprias leis, ditava suas próprias regras; fundou sua própria religião, construiu um templo de artes e criou seu próprio mito (DANTAS, 2009, p. 43).

Mesmo dentro das dependências de uma colônia de alienados, com todas as celeumas que envolviam o sistema manicomial brasileiro, nos cinquenta anos em que ali viveu sua personalidade e a forma com que sacralizou seu trabalho, a vida de Arthur Bispo do Rosário produziu a construção de um reisado, talvez mais soberano do que aqueles, coroados pelas folias.

¹⁰⁸ Empiricamente, ele descobriu que essa ciência (ao menos durante os quase cinquenta anos de sua internação) não estava preocupada com o bem-estar do paciente, tampouco com a sua cura, mas sim com a exclusão do diferente e com a fabricação, em série, de dementes orgânicos (DANTAS, 2009, p. 41).

4.1.1 A Arte de Arthur Bispo do Rosário

Eu sou o Alfa e o Ômega... aquele que é, que era e que vem...

Apocalipse 1-8.

Figura 3 – Fotografia de Walter Firmo.



Fonte: Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea.

Arthur Bispo do Rosário, ex-marineiro, ex-sinaleiro, ex-pugilista, ex-vulcanizador, ex-caseiro e ex-vigia, tornou-se artista, muito embora não tivesse consciência disso. Morando em uma colônia de pessoas com distúrbios mentais, era investido em sua própria crença de que fora ungido por poderes divinos.

Apesar de ter acesso a jornais e revistas e manter algum contato com o mundo exterior, sabe-se que desconhecia a arte do francês Marcel Duchamp (1887-1968), que era apenas vinte anos mais velho do que ele e, portanto, seu contemporâneo.

Duchamp teve acesso a escolas de Belas Artes (a *Société des Artistes Indépendants* e *Section d'Or*) e contato com um grupo de outros artistas de vanguarda. Sua carreira teve passagem pela França e pelos Estados Unidos, sempre em busca de cenários pulsantes para estudar e desenvolver seus trabalhos artísticos. Entrou em contato com o expressionismo e o cubismo, desenhava e pintava, vindo a atingir fama com suas criações dadaístas e criando o conceito de *ready-made*, transportando elementos da vida cotidiana não reconhecidos como artísticos para o campo da arte¹⁰⁹. O *ready-made* tinha como característica descontextualizar o objeto e, pela negatividade deste, utilizar ironia a partir da neutralidade do artista em relação ao objeto (DANTAS, 2009, p. 117).

Bispo do Rosário esteve longe de qualquer acesso a academias de arte. Não pintou, não desenhou e não esculpiu. Entre idas e vindas ao manicômio, criou seu universo artístico com escassos materiais que conseguia. Eram uniformes que descosturava para obter linhas, papelões, lençóis, estopas, sacos e pedaços de madeira e de pano. Seu trabalho não era um gesto desinteressado, mas sim de contemplação e de relação com suas crenças e com sua cultura. “Realizava uma metáfora existencial para si e a ela se entregava para dela ser partícipe e fenômeno movente, dentro de um organismo vivo de representações” (SILVA, 1998, p. 60).

Não temos aqui a pretensão de usar a arte de Duchamp, famoso e reconhecido internacionalmente, como uma forma de “afirmação” e de “elogio” para chancelar o trabalho de Bispo do Rosário; no entanto, organizamos uma montagem promovendo uma associação comparativa por semelhança de alguns trabalhos de Duchamp e de Bispo:

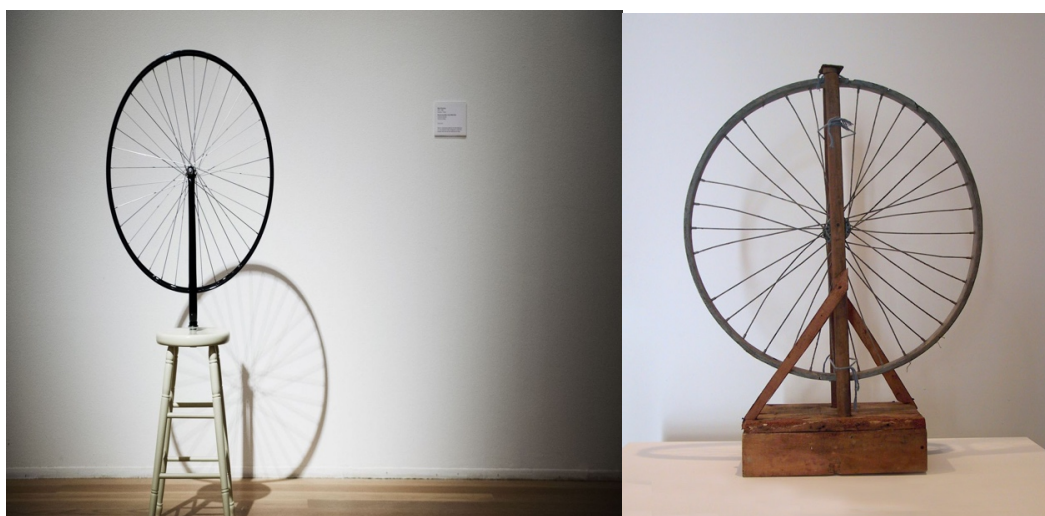
¹⁰⁹ Wikiart, Enciclopédia de Artes Visuais. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/artists-by-painting-school/section-d-or-puteaux-group#!#resultType:masonry>>. Acesso em: 18/2/22.

Figuras 4 e 5 – À esquerda: Marcel Duchamp, *A fonte*. Mictório de louça. Tate Modern. 23,5 x 18 cm. 1917. À direita: Bispo do Rosário. *Vaso Sanitário*. Caixa de madeira contendo urinol de plástico. 41 x 29 x 32 cm. Sem data. Montagem fotográfica. mBRAC.



Fontes: Wikiart, Enciclopédia de Artes Visuais. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/marcel-duchamp/fountain-1917>>. Acesso em: 18/03/22. Museu Bispo do Rosário. Disponível em: <<https://museubisporosario.com/acervo/>>. Acesso em: 18/03/22. DANTAS, 2009, p. 164.

Figuras 6 e 7 – À esquerda: Marcel Duchamp, *Roda de Bicicleta*. 1,3 m x 64 cm x 42 cm. Museu de Israel, 1913. À direita: Bispo do Rosário, *Roda da Fortuna*. 9 x 29 cm, altura 66,5 cm. Sem data. Montagem fotográfica. mBRAC.



Fonte: Wikiart, Enciclopédia de Artes Visuais. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/marcel-duchamp/bicycle-wheel-1913>> e <<https://museubisporosario.com/acervo/>>. Acesso em: 19/2/22. DANTAS, 2009, p. 160.

Figuras 8 e 9 – À esquerda: Marcel Duchamp, *Rotary Demisphaere* (Semiesfera rotativa). À direita: Bispo do Rosário, *Cavalete*. Sem data. Montagem fotográfica. mBRAC.



Fonte: Wikiart, Enciclopédia de Artes Visuais. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/marcel-duchamp/bicycle-wheel-1913>> e <<https://www.geledes.org.br/mostra-contextualiza-obra-de-arthur-bispo-do-rosario/>>. Acesso em: 19/02/22.

Figuras 10 e 11 – À esquerda: Marcel Duchamp, *Caixa verde*. 1934. À direita: Bispo do Rosário, *Caixa dos escolhidos*. Sem data. Montagem fotográfica. mBRAC.



Fonte: Disponível em: <https://www.researchgate.net/figure/Figura-28-Caixa-Verde-1934-de-Marcel-Duchamp-Considerado-um-dos-primeiros-livros_fig18_304541621> e <<https://museubispodorosario.com/acervo/>>. Acesso em: 19/02/22. DANTAS, 2009, p. 163.

Como se pode perceber, não há como negar que os dois artistas conversam no mesmo registro; no entanto, suas artes não pertencem ao mesmo mundo, não nasceram das mesmas referências, não têm a mesma finalidade. Os ideais de suas produções são muito distintos: em Bispo do Rosário, o gesto é sacralizar os objetos; em Marcel Duchamp, ocorre exatamente o oposto: dessacralizar a arte e dar a ela um caráter de antiarte (DANTAS, 2009, p. 114-118).

Em sua complexidade, a obra gera admiração imediata, pelo estranhamento trazido à percepção. Os objetos não culturalizados no âmbito da criação e a trágica história de vida do artista, com seus intransponíveis humores pessoais, vão, aos poucos, gerando uma hipnótica rede de significados que não se acomoda ao saber artístico tradicional do observador. Esse conhecimento, pelas mãos do louco, chega abrupto, sem amaciamentos estéticos, sem o ideal do belo ou do equilíbrio. Irrompe do inconsciente, formulando uma estética delirante, irreconhecível ao olhar primeiro (SILVA, 1998, p. 60).

Os estudiosos de arte definiram Bispo do Rosário como *bricoleur*¹¹⁰, um “faz-tudo”, cujos objetos, definidos por instrumentalidade, não foram premeditados ou entraram em projetos e tiveram planejamento. Ainda assim, as bricolagens estabelecem um cosmo de inúmeras possibilidades interpretativas, apresentando, em muitas composições, uma marca de ordem, criando o que os estudiosos de arte chamam de *assemblage*¹¹¹.

¹¹⁰ Termo em francês que, em sua definição mais simples, se refere a um trabalho manual feito com o aproveitamento de todo tipo de objetos e materiais disponíveis. Claude Lévi-Strauss (2003) e Jacques Derrida (1971), ao se apropriarem do termo, definiram por *bricoleur* (aquele que cria *bricolage*) o indivíduo que realiza um trabalho de forma que não haja um planejamento pré-concebido, afastando-se, conseqüentemente, dos processos e das normas comuns às técnicas tradicionais.

¹¹¹ O termo *assemblage* é incorporado às artes em 1953. Foi cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, “vão além das colagens”. O princípio que orienta a feitura de *assemblages* é a “estética da acumulação”: todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>>. Acesso em: 19/3/22.

Figura 12 – Bispo do Rosário. *Talheres. Assemblage* com 49 colheres de sopa, dez colheres de chá, quatro colheres de café, cinco colheres de sobremesa, dez garfos e seis facas em metais diversos. Suporte de madeira e papelão. 197 x 70 cm.



Fonte: DANTAS, 2009, p. 155.

A partir dos anos 1980, as artes plásticas brasileiras tornaram-se peças de investimento mercadológico, porém a obra de Bispo não se encaixava nesse circuito de galerias, museus e bienais, dado o que José Castello comenta em seu ensaio *O Mordomo do Apocalipse*:

A crítica de arte talvez se console tomando-o como um artista naïf, um ingênuo a fazer, sem consciência de que fazia, uma obra monumental. Encontrei em sua cela, é verdade, muitos sinais dessa infância remota que ele, sem alarido, queria reter [...] Não discuto também a grandeza da obra que deixou, ainda que a palavra obra, de fato, pareça não dar conta do que vi. Mesmo descartando as interpretações místicas, não posso deixar de pensar que há, no trabalho de Bispo, algo que ultrapassa a arte” (CASTELLO, 2016, p. 145).

Figura 13 – Bispo do Rosário. *Carrossel*. Madeira, tecido, cordas e cavalinhos em Orfa. Diâmetro do toldo: 60 cm, altura: 55 cm.



Fonte: Disponível em: <<https://museubispodorosario.com/acervo/grande-veleiro/>>. Acesso em: 24/03/2022.

Figura 14 – Bispo do Rosário. *Macumba*. *Assemblage* com diversos objetos de rituais religiosos (colares, estátuas de gesso etc.). Suporte de madeira e papelão. 193 x 71 cm.



Fonte: DANTAS, 2009, p. 155.

Além de catalogar e formular ordenações com todo tipo de “restos” muitas vezes incomuns e inusitados, bibelôs descartados, bonecas usadas, santos quebrados, colares de contas, terços, armações de óculos velhos, o artista também utilizava símbolos encontrados em nossa cultura, como é o caso da obra *Macumba*. Em outros trabalhos, ele preenche espaços, aplicando bordados em tecidos e fabricando estandartes.

Assim, Bispo do Rosário constituía uma experiência de conhecimento e de domínio sobre os objetos para transformá-los, dando forma ao que era disforme e sentido material e objetivo ao desconhecido. “A exigência de ordem está na base de qualquer pensamento. No pensamento mítico e/no homem religioso, como é o caso de Bispo, cada coisa sagrada deve estar em seu lugar, pois é isso que a torna justamente sagrada” (DANTAS, 2009, p. 121); do contrário, seria o caos.

Importante frisar que Bispo do Rosário utilizou inúmeros materiais de diversas formas: madeira, pano, papelão, papel, plástico, PVC, massa e inclusive barro, revelando-se um artesão na manipulação da argila que processou e utilizou como acabamento para algumas de suas bases escultóricas, criando ícones de espacialidade com o emprego dessa técnica milenar e simples ou utilizando itens de barro que encontrava para incluir em suas artes (imagens de santos, bustos) e formulando a própria “massa” de barro e modelando-a para finalizar peças, tais como seus carrinhos (SILVA, 1998, p. 78-79).

Destacamos, ainda, que trataremos de diversas formas artísticas de Bispo que não foram constituídas propriamente com barro. No entanto, optamos por manter a essência do mito contido nessa materialidade primeva e que faz parte do presente trabalho. Essa matéria-prima se expandiu para outras formas e transformações artísticas, como uma metamorfose.

4.2 *Dentro de Mim Ninguém Entra*, de José Castello: literatura juvenil no apocalipse

Bem-aventurado aquele que lê, e os que ouvem as palavras desta profecia, e guardam as coisas que nela estão escritas; porque o tempo está próximo.

Apocalipse 1:1-3.

Figura 15 – Capa e quarta capa da obra *Dentro de Mim Ninguém Entra* de José Castello e Bispo do Rosário.

Reprodução escaneada da obra.



Fonte: a autora.

José Castello foi convidado pela editora Berlendis & Vertecchia para escrever, no âmbito de um projeto literário, uma obra que consistiria numa produção ficcional dirigida ao público jovem. O escritor aceita o desafio de integrar o catálogo de livros da editora, levando a público, em 2016, o livro *Dentro de Mim Ninguém Entra*, com texto literário, mais o ensaio biográfico “O Mordomo do Apocalipse” colocado ao final do livro. O texto visual contém fotografias artísticas de Andrés Otero feitas a partir das obras de Arthur Bispo do Rosário.

O livro oferece uma experiência diferenciada e atualizada dos diálogos interartísticos. Segundo Raquel Fernandes, diretora do mBRAC: “A iniciativa mostra um novo olhar sobre a

vida e obra de Arthur Bispo do Rosário, considerado um dos mais originais e instigantes artistas do século XX que, mesmo num asilo manicomial, rompeu com as convenções e nos ofereceu um universo poético e transformador” (CASTELLO, 2016, p. 153).

As fotografias das artes de Bispo tiradas por Andrés Otero foram feitas diretamente do acervo artístico preservado nos pavilhões da antiga Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro. Em outros tempos, o lugar se chamou “Colônia de Psicopatas Homens de Jacarepaguá”¹¹², hoje transformada em um polo cultural, o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, e um espaço destinado à Escola Livre de Artes (ELA)¹¹³.

Dentro de Mim Ninguém Entra foi levado ao público jovem e ganhou o Prêmio Jabuti em 2017 de melhor obra juvenil, sendo um livro acolhido por escolas, projetos literários e governamentais até hoje. Acaba de ser selecionado pelo PNLD 2022 – Plano Nacional de Livro Didático.

José Castello criou uma narrativa ficcional que não é biográfica, embora considere uma espécie de parábola¹¹⁴ ligada veladamente à vida do artista. A narrativa é escrita em primeira pessoa, em tom confessional, na voz de um menino-narrador Arthur, que está na passagem de dez para 11 anos de idade, internado em um hospital, preso a uma cama.

A única forma encontrada pelo protagonista para escapar dessa “*prisão*” é criar histórias em um caderno de capa vermelha com folhas em branco “ao silêncio das páginas vazias” (CASTELLO, 2016, p. 7): “escrever é a saída, sua única forma de liberdade. Daí o título do livro: “Dentro de mim ninguém entra. Pensar nessa frase me encheu de uma liberdade

¹¹² No início dos anos 1980, o movimento de denúncia e combate ao sistema de internação psiquiátrica no Brasil se intensificou. A realidade das péssimas condições nos hospícios foi levada à público em filmes como *O Prisioneiro da Passagem*, produzido pelo psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart e financiado pelo Ministério da Saúde, que acabou dando notoriedade a Bispo do Rosário. A repercussão foi grande e a situação começou a mudar desse período em diante: “a lobotomia havia sido extinta algum tempo antes, mas só então o eletrochoque foi proibido e os quartos-fortes foram abertos. Enfim, a teoria freudiana chegava à Colônia Juliano Moreira” (DANTAS, 2009, p. 44). Uma dessas reportagens foi feita por José Castello para a revista *Isto é*. O jornalista, também escritor, realizou uma entrevista com Arthur Bispo do Rosário em 1985, publicada em 31 de julho de 1985. Posteriormente, a reportagem de Castello resultou num ensaio biográfico para o livro *Inventário das Sombras*, publicado pela Editora Record, em 1999, com o título *Arthur Bispo do Rosário: O Mordomo do Apocalipse*.

¹¹³ Disponível em: <<https://museubispodorosario.com/colonia-juliano-moreira/>>. Acesso em: 10/03/2022.

¹¹⁴ Segundo o *Dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia, “*parábola*” é um gênero alegórico que consiste numa narrativa oral, verdadeira ou fabulosa, que ilustra uma lição de sabedoria, figurando sentidos religiosos. Contém personagens de ídoles diversas reais ou ficcionais e utiliza analogias a fim de tornar perceptível uma significação geral como forma de “exemplo” especial. Relaciona-se aos verbetes relacionados a “apólogo”, “conto” e “comparação”. Disponível em: <<https://edtl.fch.unl.pt/encyclopedia/parabola>>. Acesso em: 01/03/2022.

esquisita[...]. É uma liberdade que se espalha dentro de mim, feito um mar que transborda e derrama pra todos os lados” (CASTELLO, 2016, p.12).

Nessa dimensão de escrita do caderno, o menino protagonista subverte a lógica de um consciente opressivo – a ala psiquiátrica de um hospital –, cria um mundo diverso de seu aprisionamento e, por força da imaginação, inventa um castelo com uma torre, escadarias, salões, aposentos, cozinha e até uma bilheteria com direito a visitação de turistas. Esse “segundo mundo” funciona como um “remédio” para a sua dor, pois ele imagina personagens e histórias que traduzem suas reflexões sobre a vida: medos, sonhos e desejos, promovendo uma autorreflexão:

Escolho então uma história. Escolho minha própria história. Que no caso é alguém que se chama Arthur, que é um nome de rei, só pode mesmo ser a história de um castelo e seu rei. Decido que minha cama de hospital é um castelo e já me sinto bem melhor. Bem mais protegido. Decido que sou o rei Arthur I – porque todos os reis têm um número depois do nome (CASTELLO, 2016, p.16).

Tempo e espaço se definem numa narrativa sem data ou ano predeterminados, sendo alternada em dois planos espaciais distintos que se intercalam e compõem o enredo ora no ambiente do quarto de hospital, onde o protagonista mirim está “preso” (amarrado) à cama e à dura realidade, ora nas histórias criadas e ambientadas em um “castelo” e seus entornos, no qual o protagonista se torna soberano de toda as suas ideias e vontades: “Na minha cabeça sou eu quem faço as regras. Também mando no tempo, nas tempestades e em todas essas coisas. Não devo explicação alguma nem aos calendários, nem aos relógios, ou aos termômetros...” (CASTELLO, 2016, p. 19).

A narrativa de Castello produz reflexões existenciais que discorrem sobre questões humanas tais como a solidão, o medo, a perda de controle sobre a vida, pensamentos nocivos que atuam como “inimigos”, descrença em si mesmo e instabilidade emocional. Essas são as temáticas aplicadas pelo autor ao conflito dramático:

Eu também estou muito sozinho. Recebo visitas – minha mãe e meu pai vêm sempre me ver – mas isso não quer dizer que elas me façam companhia. Certo: eles fazem companhia, mas só a uma parte de mim. A parte que mais importa, minha cabeça, eles não conseguem visitar. E, porque não conseguem visitar, acham que ela não existe... (CASTELLO, 2016, p. 47)

A verdade é que as pessoas que lessem minha história iam achar minha história meio estranha, porque nela não existe nenhum grande acontecimento. Não existe um roubo. Ou assassinato ou uma guerra. Não existe princesa aprisionada em uma torre e nem piratas malvados ou bruxas fedorentas.

É bem provável que se lessem minha história, as pessoas achassem que minha história está defeituosa. Que ela é uma história enquiçada, uma coisa sem pé nem cabeça [...] (CASTELLO, 2016, p. 87).

José Castello criou personagens secundárias para compor o enredo. Elas participam da “realidade” vivida pelo garoto: a mãe, o pai, o médico, Dr. Enzo, e o enfermeiro Ademir:

Meu filho não é igual aos outros. Primeiro gostei de ouvir isso, mas olhando melhor para minha mãe, entendi que ela não estava orgulhosa, estava preocupada. Meu filho é sensível demais, ela continuou, e tive a impressão de que suas mãos tremiam. Também já ouvi meu pai reclamar baixinho com minha mãe, achando que eu não estava escutando: “Quando nosso filho vai se tornar igual aos outros meninos?” (CASTELLO, 2016, p. 67).

Além disso, a narrativa traz personagens inventadas pelo protagonista que compõem o seu “reino” dentro do universo de seu caderno, tais como João (chamado de “olhador”), Alcenor (o monge), Lúcio (o bilheteiro), Leonilda (a cozinheira), Franz (o porteiro), Abigail (a rainha), Antônio (um mendigo), Mercedes (a governanta) e Gusmão (o mercador), cada qual com características específicas que levam o narrador a refletir sobre os mundos e criar paradoxos em suas vidas.

Pensei em João, o olhador... que precisou se trancar numa torre escura para conseguir ver. Pensei no monge Alcenor, que depois de procurar o além nas alturas e não encontrar nada, só o achou quando se deitou no chão fedorento da minha masmorra. Pensei no Lúcio, o esbanjador, que só entendeu o valor do dinheiro quando ficou pobre. Entendi então, que só quando não pudesse tocar na comida, quando fosse proibido, Leonilda encontraria a felicidade (CASTELLO, 2016, p. 38).

Assim, em linhas gerais, o texto vai tecendo reflexões ligadas às inquietações e à falta de liberdade do menino, ocorrendo uma ordenação de fatos e acontecimentos e a criação de diversas personagens com suas próprias celeumas, que acabam sendo analisadas e resolvidas pelo narrador. No entanto, ele faz questão de frisar que, apesar da angústia sentida, seu personagem principal, Arthur I, é um rei feliz, colecionador de alegrias: “por não ter medo de não conhecer e não saber” (CASTELLO, 2016, p. 91). Esse jogo com as ideias propostas por Castello se torna um terreno fértil para discussões com o leitor jovem.

4.2.1 Diálogos entre texto verbal e visual: a abertura de “sete selos”

Quem é digno de abrir o livro e destacar os seus selos?

Apocalipse 5,2

Dentro de Mim Ninguém Entra possui trinta e sete imagens, sendo trinta e cinco reproduções fotográficas de peças artísticas feitas por Bispo e duas fotografias, uma delas do conjunto de celas onde o artista viveu e produziu a sua obra e a outra do Refeitório do Pavilhão 10 do Núcleo Ulisses Viana onde viveu o artista. Ambas estão dispostas ao final, junto ao texto ensaístico “O Mordomo do Apocalipse”.

Arthur Bispo do Rosário considerava-se o salvador. O apocalipse se aproximava, e, como um Noé moderno, ele tinha que preservar os homens, os animais e os objetos do flagelo final. Bispo se julgava investido na missão de resguardar em seu reservatório, um conjunto de celas fétidas e cheias de baratas no Manicômio Juliano Moreira, em Jacarepaguá, pelo menos um exemplar de cada uma das coisas existentes; aquelas que não fossem representadas nesse complexo dicionário de objetos estariam condenadas a desaparecer para sempre. (CASTELLO, 2016, p. 127).

Como dissemos anteriormente, o texto é denso, divaga entre o presente do menino narrador na cama do hospital, estabelecendo digressões no plano da realidade, que vai se intercalando às histórias de sua imaginação, nas quais habitam diversas personagens com características atípicas e distintas.

A arte de Bispo do Rosário é subjetiva e ultrapassa tentativas precisas de interpretação. A própria narrativa de Castello faz alusão à impossibilidade de se encontrar respostas e o próprio menino Arthur reconhece: “Na verdade, acho que não devo dar uma resposta. Uma resposta pode destruir o castelo que eu sou. Pode destruir o meu rei Arthur I. Uma resposta pode me destruir” (CASTELLO, 2016, p. 27).

O título do livro expressa contundência em seu sentido, como uma caixa trancada. O próprio narrador, como dissemos, estabelece essa premissa desde o começo da história. Ele se refere à sua “cabeça”, sua dificuldade de comunicação com o mundo exterior e sua tentativa de

buscar a liberdade pela escrita do caderno de capa vermelha, voltando-se para seu mundo interior.

Encontramos dificuldades para realizar nossa análise crítica dos diálogos estabelecido entre texto e imagem. Promovemos uma leitura das ilustrações, partindo em busca de simbolismos, após, buscamos conexões com o texto escrito. Notamos que as ligações interartísticas, às vezes, fazem sentido lógico e, às vezes, não. Foi um desafio conectá-las diretamente e, mesmo no tocante à forma implícita, nem sempre é uma tarefa fácil “desvelar” essa relação enigmática.

Como um quebra-cabeças de muitas peças, ou como o livro do Apocalipse, tão fantástico e enigmático, liga-se à vida de Arthur Bispo do Rosário na medida em que o artista trabalhava incansavelmente na construção de seu templo sagrado de arte, acreditando que assim o fazia para aguardar o Juízo Final. Por essa razão, considerando que Bispo do Rosário preparou com sua arte “a grande festa da ressurreição” (CASTELLO, 2016, p. 127), decifrar a relação texto-imagem em *Dentro de Mim Ninguém Entra* nos remeteu a uma clara analogia às dificuldades das tentativas de interpretação e de compreensão do último livro bíblico, o Apocalipse.

Escrito pelo apóstolo João no ano 95 d.C. em Patmos, na Grécia, o discípulo de Cristo informa que era apenas um “escriva”, um instrumento para profetizar as revelações do seu salvador (Apocalipse 1,1). O Apocalipse apresenta uma narrativa fantástica escrita no período das perseguições aos cristãos por ordem do imperador de Roma, Domiciano, sendo considerado um texto hermético para que, no caso de ser interceptado, nada entendessem sobre o seu conteúdo.

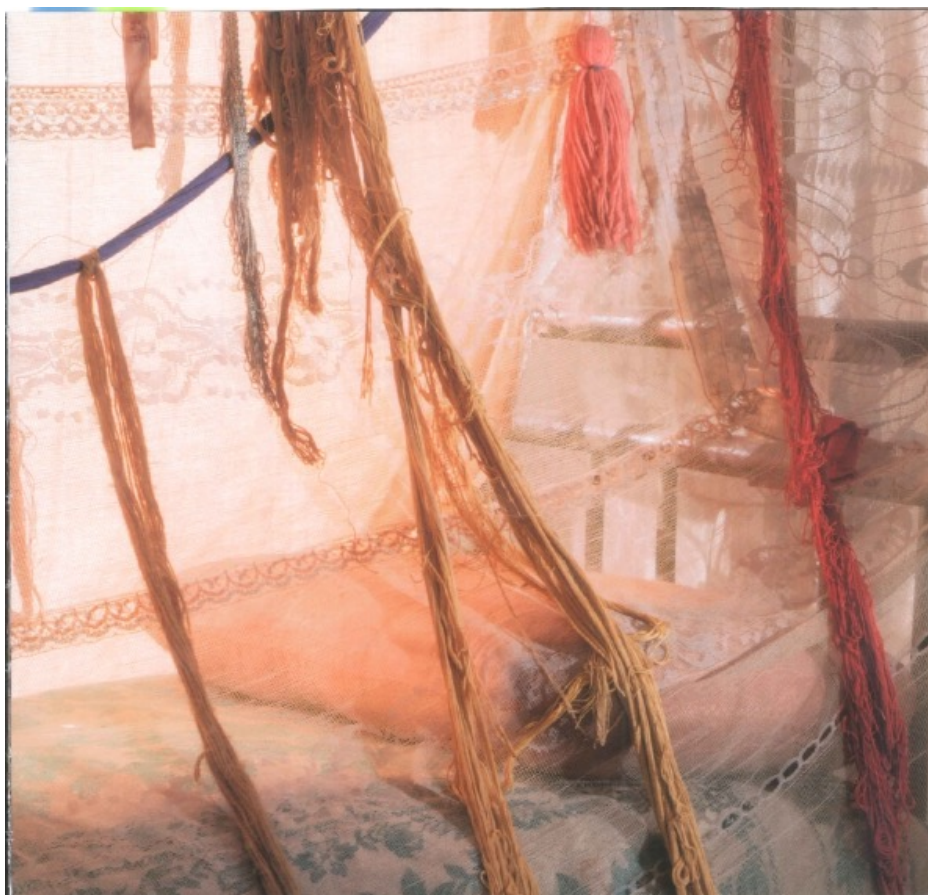
Contém as chamadas “*visões espetaculares*” de caráter profético, cujas inúmeras interpretações as relacionam ao “fim dos tempos” ou o “fim do mundo”. Por isso, o nome “Apocalipse”: palavra de origem grega que significa “revelação”. Embora o termo, ao longo dos séculos, tenha adquirido o sentido de mistérios, tragédias, guerras nucleares e destruição em massa, na verdade tem o significado de “*descobrir*”, “*revelar*” (LIMA, 2012, p. 12)¹¹⁵.

¹¹⁵ Resumidamente, o livro do Apocalipse é constituído de 22 capítulos, sendo um prólogo seguido de mensagens (ou “revelações”) às sete igrejas da Ásia; profecias acerca do futuro do mundo e o livro selado; após, passa-se à execução dos chamados “decretos”, que narram a abertura dos sete selos; preparação para a luta; execuções de vinganças divinas; relação de castigos; e julgamento final.

Fosse Bispo do Rosário um “Mordomo do Apocalipse”, como é chamado pelo escritor José Castello, um louco delirante ou um artista visionário, o que realmente nos interessa é que a literatura juvenil contemplou sua arte e, por essa razão, optamos por eleger sete ilustrações para demonstrar como funciona o diálogo entre texto e imagem no livro, bem como o funcionamento de suas representações nos âmbitos do imaginário e da cultura nesse organismo literário.

4.2.1.1 Primeiro selo: A Cama de Romeu e Julieta

Figura 16 – Bispo do Rosário, *Cama de Romeu e Julieta*. Madeira, tecido, metal, linha e espuma. 125 x 220 x 80 cm. mBRAC.



Fonte: CASTELLO, 2016, p. 5.

A imagem que dialoga com o texto verbal foi tirada com a câmera fotográfica que focaliza de forma diagonal a cabeceira de uma cama de solteiro, de madeira, modelo colonial, com suporte de mosquito, ornada com tecidos claros e transparentes, com detalhes em rendas, do qual caem feixes de linhas e fitas em tons diversos (vermelho, azul, amarelo e outros tons), com pequenas flores de crochê. A cama tem colchão de capim, coberto por uma colcha azulada (não confeccionada por ele) e detalhes florais sobrepostos em estampa.

É a primeira ilustração da narrativa visual de *Dentro de Mim Ninguém Entra* e antecede o texto literário que com ela se liga. A luz da fotografia oferece uma atmosfera acolhedora e demonstra uma composição estética de grande beleza, diferente de uma fotografia bidimensional de catálogos de arte.

A obra também é chamada de “Nave” ou “Leito nupcial”. Foi planejada por Bispo do Rosário para a encenação de uma peça shakespeariana, almejando, ele próprio, desempenhar o papel de Romeu, no anseio de que Rosângela Maria¹¹⁶, uma estagiária de Psicologia que trabalhava na Colônia Juliano Moreira, representasse o papel de Julieta.

Bispo nutria sentimentos pela estagiária e quando soube que ela iria sair da Colônia para um novo trabalho, ficou abalado emocionalmente. Entre alguns dos trabalhos dedicados a Rosângela, tratou de construir a nave para realizar de forma simbólica uma “despedida” em sua penúltima visita ao paciente. Nesse dia, ele trancou a porta, o que não era habitual. Havia duas portas, a primeira de ferro, que ficava entreaberta, e a porta do quarto no qual ele dormia. Fechou a porta de ferro e a levou até o quarto. Lá estava a sua surpresa: uma cama com dossel e enfeites de cordões coloridos. Era a cama de Romeu e Julieta. Sobre ela, havia uma camisola e o manto da apresentação. Quando a jovem entrou, ele fez menção de fechar a porta, mas ela, assustada, não permitiu. A separação, depois de dois anos de convivência, ainda não havia sido por ele assimilada (SILVA, 1998, p. 57-58).

A célebre história de Romeu Montecchio e Julieta Capuleto (1591-1595), um casal apaixonado e impedido por suas famílias rivais de ficarem juntos, termina com a trágica morte do casal. Romeu é forçado ao exílio e Julieta, conduzida a um casamento indesejado, forja uma “falsa morte” para não se submeter. Consegue ajuda de um frei que lhe oferece um frasco com um conteúdo que a deixaria como morta diante de todos. Ela manda um recado a Romeu avisando de seu plano para ficar livre e fugir com ele. No entanto, a informação é extraviada. Romeu fica sabendo da morte de Julieta e vai desolado ao encontro de seu corpo na cripta da família Capuleto. Sem aguentar a dor, decide tomar veneno para morrer junto dela. Por fim, Julieta acorda e encontra o rapaz já sem vida, decidindo, assim, encerrar sua existência com um punhal.

¹¹⁶ “A jovem entendeu que o pequeno teatro seria o final, a tragédia, a separação, a dor, a morte, e não a história em si. Não era nem uma interpretação, mas algo interior que tomava forma e expressão. Perguntou se ele sabia como terminava Romeu e Julieta. Ele entendeu: “... você nunca foi ao teatro? Eu só quero representar ... eu aceito, eu sei que você vai embora. Você pode ir embora” (SILVA, 1998, p. 58).

Figura 17 – Frederic Leighton, *A Reconciliação dos Montecchios e Capuletos diante da morte de Romeu e Julieta*. Óleo sobre tela. 1855.



Fonte: Disponível em: <<http://palavraarte.co.ao/imagem-2-a-reconciliacao-dos-montecchios-e-capuletos-diante-da-morte-de-romeu-e-julieta-frederic-leighton-1855/>>. Acesso em: 22/03/22.

Para Bispo do Rosário, a cama que transformou em objeto de arte representava o leito de morte de um casal que se separa. A cama é o centro sagrado dos mistérios, o leito de nascimento, da vida conjugal e fúnebre. É lugar de sono, de aconchego, de descanso. “Na tradição cristã não significa somente um lugar de repouso sobre o qual o homem se deita para cumprir os atos fundamentais da vida, seguindo os antigos costumes. Simboliza “o corpo” (CHEVALIER, 2008, p. 543).

Figura 18 – Bispo do Rosário, *Cama de Romeu e Julieta*.



Fonte: Disponível em: <<https://www.select.art.br/predestinacao-e-loucura/>>. Acesso em 25/03/2022.

O texto verbal de Castello inicia-se com a apresentação do menino-narrador Arthur, preso a uma cama de hospital:

A própria cama agora faz parte de mim, como se fosse um novo braço ou uma nova orelha. contando os pés da cama, que tem seis rodinhas, descubro que agora tenho seis pernas. Quando conto os braços de ferro em que apoio os meus, descubro que tenho agora quatro braços. Virei uma coisa esquisita (CASTELLO, 2016, p. 6).

O autor deu impulso à narrativa, que faz com que a cama seja parte do corpo do narrador protagonista, um palco no qual toda a história literária se forma. Se o leito é parte de seu corpo, é nele que toda a imaginação reprodutora do menino Arthur aflora.

O menino afirma: “Talvez escrever seja a única maneira que me sobra para me livrar dessa cama. Se meu corpo continua preso, minha cabeça está solta. Ninguém a pega, ninguém a alcança...” (CASTELLO, 2016, p. 7). Dessa forma, o leito se torna o território da história.

4.2.1.2 Segundo selo: A Bomba

Figura 19 – Bispo do Rosário, *Pai Onipresente*. Isopor, metal e plástico. 33 x 63 cm. mBRAC.



Fonte: CASTELLO, 2016, p.8-9.

A imagem da figura é uma esfera de isopor com um pedaço cilíndrico de metal inserido em seu interior e a ponta externa e aparente. A esfera está envelhecida pela passagem do tempo e contém inscrições e letras grafadas em tinta plástica. Pelo ângulo da reprodução fotográfica não é possível ter precisão do conteúdo das palavras. Na leitura da imagem podem ser encontradas as palavras “paz”, “nunca”, “bater”, “controle”, “gira mundo”, “este pai”, “eu” e “filho”.

A obra foi chamada por Bispo do Rosário de *Pai Onipotente*, o que, para os cristãos, seria sinônimo da representação da maior entidade do Universo. Aliás, “o nome de Deus seria apenas um símbolo para recobrir o desconhecido do ser [...] Segundo a fé católica, ele (Deus) não é em virtude do que já existe, ele é em si mesmo a existência” (CHEVALIER, 2008, p. 332); portanto, “pai” onisciente, onipresente e onipotente”. Se há ironia ou não na produção

dessa arte, o fato é que o “pai” que tudo pode é representado por um artefato que faz lembrar uma bomba.

Bispo do Rosário não conheceu academicamente o movimento surrealista, mas parte de sua arte se aproxima dessa escola em alguns pontos, uma vez que “o surrealismo leva primeiramente a um subjetivismo total, surgindo a linguagem como uma propriedade essencialmente pessoal, e que cada um pode usar como bem entende [...]” (NADEAU, 2008, 166). Há nesses trabalhos do Bispo “um individualismo revolucionário de onipotência do pensamento, daí a aproximação de sua arte com o que os surrealistas chamam de “objeto achado”, um desejo inconsciente pela possibilidade de sua concretização no real (DANTAS, 2016, p. 117).

A palavra “bomba” possui vários sentidos no dicionário de língua portuguesa. Pode denotar um projétil carregado de matéria explosiva ou incendiária, um artefato para dar impulso a um mecanismo, tal como bomba de água. Pode ser atômica, vulcânica ou hidrogênio, de modo que sua significação é no sentido de criar impacto¹¹⁷.

No caso do texto literário escrito por José Castello, a palavra “bomba” está ligada à palavra “relógio”: “bomba-relógio”, que é acionada para detonação através de um período demarcado:

[...] Minha mãe quer que, em vez de um coração, eu tenha um relógio no peito. São mesmo estranhas as mães.

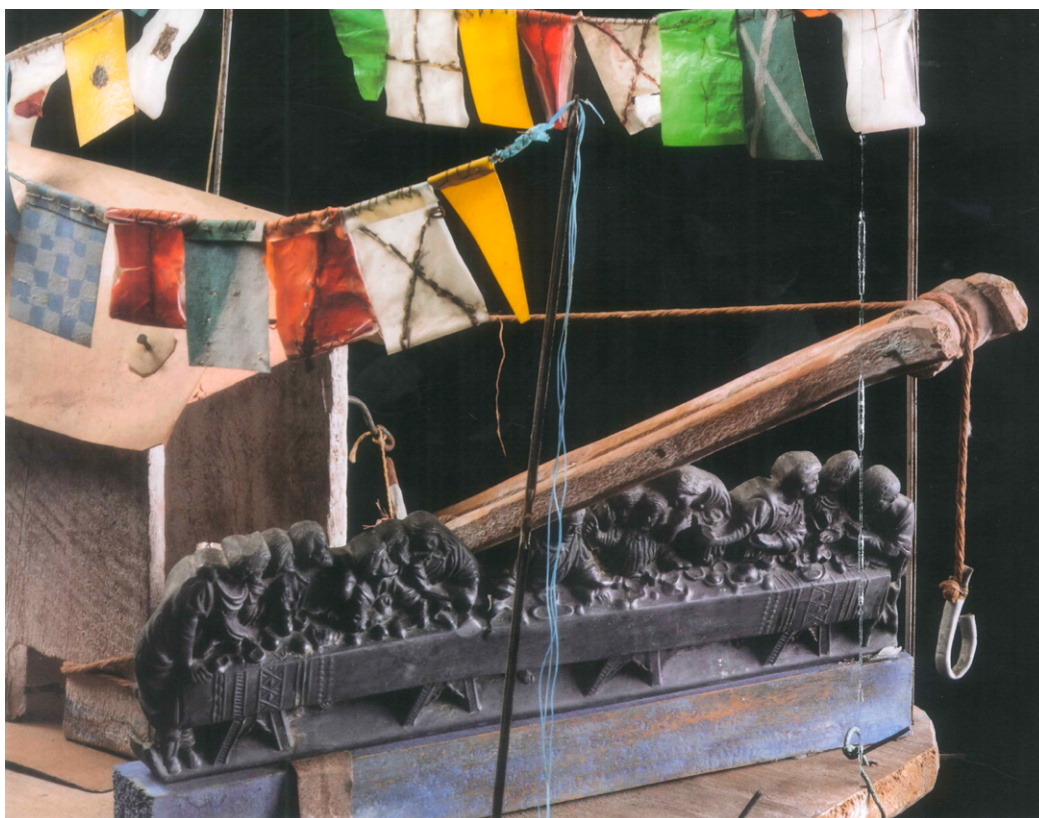
Preso a minha cama de menino, e sem conseguir pegar no sono, só me sobram os pensamentos [...] Mas meus pensamentos logo se enroscam como os fios de uma bomba-relógio e isso me deixa muito nervoso. Às vezes não consigo mais mandar neles. Um dia descobri que a melhor maneira de controlar os pensamentos é contar histórias. Com elas, em vez de ficar nervoso, eu fico calmo (CASTELLO, 2016, p. 7).

O narrador ficcional coloca o “relógio” (símbolo do tempo) no peito, no lugar do coração, que, ligado à cabeça, produz pensamentos que podem se emaranhar aos fios da “bomba-relógio” e criar, sem querer, uma instabilidade emocional. Se o menino se agita de nervoso, gera a “detonação”. Como o protagonista diz, nem sempre é possível controlar os seus pensamentos, de modo que apenas o ato de escrever histórias em seu caderno é capaz de desativar a “bomba-relógio” e deixá-lo calmo.

¹¹⁷ Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/bomba/>>. Acesso em: 20/03/22.

4.2.1.3 Terceiro selo: O Guindaste

Figura 20 – Bispo do Rosário, *Guindaste*. Madeira, cal, plástico, tecido, metal e linha. 36 x 36 x 28. mBRAC.



Fonte: CASTELLO, 2016, p. 20.

A imagem traz uma escultura pintada de preto de “A Última Ceia”, que remete ao afresco icônico de Leonardo da Vinci. Sobre a peça, entre a figura de Jesus e a outra atribuída ao apóstolo João, atravessa uma espécie de cabo de madeira com um cordão contendo um pequeno gancho pendente.

A obra se chama *Guindaste*, que, em seu significado denotativo, é o equipamento mecânico utilizado para a elevação e o movimento de cargas ou de materiais pesados. A imagem da ilustração contém pequenos pedaços em forma retangular de tecidos de retalhos coloridos presos a um cordão. Atrás da peça escultórica da ceia, há uma espécie de caixa contendo um prego ou parafuso que lembra um pequeno “botão” de um painel de controle do maquinário;

linhas e cordões simulam as articulações do guindaste, que consegue mover cargas além da capacidade humana por ter “vantagem mecânica”.

A montagem do guindaste, assim como outras peças, é uma característica artística de Bispo do Rosário e o resultado criativo e inédito. A imagem foi inserida no fluxo da história criada por José Castello junto ao trecho em que o menino fala de duas personagens: João e Alcenor. Ambas integram o plano correspondente à imaginação do narrador protagonista nas histórias escritas no caderno de capa vermelha.

João é chamado de “olhador” e vive no “escuro”, dentro da torre do castelo de Arthur I, a partir da qual ele observa o mundo exterior através de uma fresta pela qual entra a luz de fora. Mesmo a visão sendo turva e confusa ele consegue acomodar e avistar, entre outras coisas, um campo verde e uma plantação de trigo na parte exterior.

O narrador produz divagações acerca das “visões” do seu “olhador”, que “precisou ficar quase cego para conseguir ver – precisou recortar o mundo [...] ter uma visão pequena, mas nítida do mundo (CASTELLO, 2016, p. 22). O nome dessa personagem é o mesmo do autor do livro do Apocalipse, que atesta em seus escritos ter tido “a visão” que o levou a escrever profecias sobre o Juízo Final.

No ensaio biográfico da vida de Bispo, José Castello comenta sobre o hábito do artista de trabalhar em lugares com pouca luz (CASTELLO, 2016, p. 131), de modo que tal escuro, relatado na narrativa ficcional, liga-se ao fato real. Além disso, o narrador cita, indiretamente, a referência ao livro bíblico: “Decido que a cela não tem iluminação: nem candelabros, ou lustres, nem mesmo lanterna...” (CASTELLO, 2016, p. 22). No Apocalipse são mencionados sete candelabros que representam as sete igrejas¹¹⁸.

A personagem João vai para a masmorra e encontra o monge Alcenor caído nas pedras úmidas, com os braços abertos em forma de cruz, e que, segundo o narrador, “não consegue parar de pensar no Alto”:

O que faz um monge que procura o Alto deitado no chão sujo de um calabouço?
Durante toda a sua vida, esse homem, Alcenor, buscou o Alto das alturas. Claro –

¹¹⁸ Para os cristãos, o candelabro é associado à cruz de Cristo. Essas duas imagens estão também relacionadas a antigas representações da árvore da vida. Os sete braços do candelabro designam os sete arcanjos superiores e outras vezes aparecem representados como os planetas e o sol, que tinham à sua volta os signos do zodíaco e as estações do ano, mais uma vez num esforço de torná-los o mais próximo possível da representação do cosmo. Disponível em: <[>https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$candelabro-\(mitologia\)>. Acesso em: 23/3/22.](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$candelabro-(mitologia))

onde mais ele podia buscá-lo? Escalou montanhas muito grandes. Atravessou desfiladeiros e abismos. Passou muitas semanas em picos cobertos de neve e acampou em montes sagrados. Alcenor é um homem apaixonado por altura. Desde menino, admira os mirantes, os elevadores, as escadas-rolantes e os guindastes. Tudo o que o sobe o encanta.

Um dia, de tanto procurar e não achar, Alcenor avistou meu castelo. De longe, viu a primeira torre ... (CASTELLO, 2016, p. 23).

Aqui, vê-se a referência à palavra “*guindaste*”, que se liga ao título da ilustração de Bispo. Como se operasse esse *guindaste*, Castello articula a história fazendo uma reflexão importante ao explicitar os pensamentos do narrador Arthur, ao mesmo passo em que o trecho da narrativa visual dialoga com a narrativa verbal e vice-versa.

4.2.1.4 Quarto selo: A Gaiola

Figura 21 – Bispo do Rosário, *Gaiola*. Gaiola de metal com ninho de palha e bebedouro de plástico com etiqueta de metal onde se lê “2030: Gaiola de passarinho”. Base de 19x24 cm, lateral de 10 cm.



Fonte: CASTELLO, 2016, p. 48.

A descrição da figura revela os materiais de composição usados por Bispo e fotografados com fundo escuro para o livro, deixando a peça parecer mais enigmática apesar de ser uma das obras a sofrer menor intervenção do artista.

Em primeiro plano há uma etiqueta de metal pendurada na qual se lê em letras grafadas em alto relevo a inscrição “2030 – Gaiola de Passarinho”. A seguir, um ninho de palha amontoa-

se junto à porta fechada da gaiola. Há dois recipientes nas laterais para comida e bebida e duas varas de madeira como suporte e poleiro.

Mais do que uma redundância, a inscrição da etiqueta reafirma a função da gaiola (de passarinho) como “objeto achado” e seu exercício assíduo de catalogação como sendo uma das práticas mais marcantes da obra de Bispo. “O número faz parte da ordem oculta estabelecida pelo criador na organização de seu cosmo” (DANTAS, 2009, p. 118).

Gaiola aproxima Bispo do Rosário das técnicas usadas pelo surrealismo artístico que preconizava o “acaso objetivo”. “O mundo exterior é negado em proveito do mundo que o indivíduo encontra em si e que quer explorar sistematicamente: daí a importância dada ao inconsciente e às suas manifestações, que se traduzem numa nova linguagem, liberada” (NADEAU, 2008, p. 167).

Nenhum dos mais icônicos dicionários de símbolos (de Chevalier e Gheerbrant, de Cirlot ou Tresidder) trazem a palavra “gaiola” no rol de representações semióticas ou semiológicas. No entanto, seu significado no *Dicionário Analógico de Língua Portuguesa* nos leva à ideia de “domesticação” e/ou “cárcere” (AZEVEDO, 1974, p. 370 e 752).

Se pensarmos na imagem da ilustração, somos levados ao mistério provocativo da arte de Bispo do Rosário. A gaiola contém um ninho e não há pássaros dentro dela. Por isso, existem muitas possibilidades de análise e de tradução da imagem, sendo que a mais óbvia seria, do ponto de vista biográfico do artista, que a peça representaria uma metáfora de sua vida nas dependências do manicômio, que era, de certa forma, um tipo de “prisão”. Em linhas gerais, uma gaiola fechada se contrapõe à ideia de “liberdade”.

De um outro ponto de vista que se concentre no simbolismo do “ninho” existente na ilustração, a acepção da palavra “ninho” é relacionada a “berçário”, a “torrão natal”, no qual se instalam ovos para serem chocados. Essa palavra também tem o sentido representativo de “morada”, “habitação” e “residência” (AZEVEDO, 1974, p. 189).

Ainda que haja subjetividade diante da interpretação de uma imagem de gaiola com ninho e outros possíveis significados e representações, ao ser colocada na página 48 do livro notamos que pode se relacionar, indiretamente, ao texto verbal que precede o visual da seguinte forma:

Eu também estou muito sozinho. Recebo visitas – minha mãe e meu pai vêm sempre me ver – mas isso não quer dizer que elas me façam companhia. Certo: eles fazem companhia, mas só a uma parte de mim. A parte que mais importa, minha cabeça, eles não conseguem visitar. E porque não conseguem visitar, acham que ela não existe. Não dão importância a ela. Meus pais me amam e cuidam de mim e todas essas coisas que os pais fazem. Mas isso não basta.

Talvez existam também vários doutores, mas eu, porque todos se vestem de branco e falam as mesmas coisas, acho que eles são um só e chamo a todos de doutor Enzo. É confuso o mundo dos adultos. As pessoas seguem muitas regras, repetem os mesmos gestos e dizem as mesmas coisas. Vivem copiando umas às outras.

Acho que os adultos têm medo de errar – e por isso nem conseguem imaginar que dentro de mim eu tenho um castelo. (CASTELLO, 2016, p. 47).

Se gaiola e ninho são “moradas”, o castelo existente na cabeça de Arthur, onde ninguém entra, é similar; é um lar inacessível, como uma cela. Não por acaso a própria imagem também é capa e a quarta capa do livro. Tal ilustração é de grande relevância e representa a cabeça do protagonista; seu castelo é o lugar de sentimentos de solidão e de aprisionamento e gera medo: “Não querem correr o risco de pensar nisso, têm medo de parecer maluquice. Têm medo de ser levadas para o hospício. Se eu lhes dissesse isso, iam achar que estou zombando. Acho até que iam ficar ofendidas. Por isso prefiro ficar quieto” (CASTELLO, 2016, p. 47).

Além disso, como se trata de um aprisionamento vazio, de solidão, passado por uma imagem que pode gerar sentimentos de tristeza e melancolia, nesse sentido o texto verbal de Castello avança no diálogo com a ilustração para um dos trechos mais nevrálgicos da narrativa, na qual Arthur conta sobre a invenção de um baile para seu castelo com homens e mulheres vestidos em trajes sociais e em que todos estão bebendo e comendo à vontade e falando ao mesmo tempo, rindo, mas que no fundo estão tristes.

Como poderiam ser tristes se parecem felizes? Acho que é porque elas têm uma tristeza escondida dentro delas. Acho que é assim: dentro delas também ninguém entra, mas por outro motivo. Como não sabem contar histórias, têm a cabeça cheia de coisas horríveis. Só pensam em desastres e em doenças e em assassinatos. A cabeça um caldeirão de bruxas transformado em maldades... (CASTELLO, 2016, p. 50).

Desastres, doenças e assassinatos são fenômenos existentes no livro do Apocalipse¹¹⁹, e a narrativa de Castello avança dentro de um conflito que ocorre no baile do castelo imaginado:

¹¹⁹ Apocalipse 6:7-8. “Quando o Cordeiro abriu o quarto selo, ouvi a voz do quarto ser vivente dizer: ‘Venha!’ Olhei, e diante de mim estava um cavalo amarelo. Seu cavaleiro chamava-se Morte, e o Hades o seguia de perto. Foi-lhes dado poder sobre um quarto da terra para matar pela espada, pela fome, por pragas e por meio dos animais selvagens da terra”.

os convidados querem “atear fogo”, “assar”, “chutar”, bater e depois “matar” Antônio – personagem pobre e maltrapilha, faminta, que ingressara no baile para se esconder atrás de cortinas e espiar. Os convidados julgam-no ladrão e desconfiados, mobilizam-se para aniquilá-lo:

“Vamos assá-lo”, sugere uma mulher com um colar de pérolas pretas. Vamos acabar com esse desgraçado”. Voltam a chutar o velho, sem nenhuma piedade. O pobre homem grita, mas ninguém tem pena dele. Em vez disso, quanto mais ele grita, mais os convidados o chutam. “Pessoas assim devem morrer”, um rapaz diz, muito revoltado.

“Elas só servem para sujar o mundo”, diz outro homem, com cara de batata. Pessoas assim não são pessoas. Não sei o que são, mas pessoas elas não são (CASTELLO, 2016, p. 51).

Consideramos essa uma das passagens textuais mais violentas da obra. Talvez o conflito mais contundente da narrativa ficcional de Castello, com carga dramática pautada pela crise de diferenças de classes sociais revelando a desigualdade: ricos *versus* pobres.

O narrador acredita assim extrapolar o domínio da sua escrita: “Parecem que todos enlouqueceram, já não sei como controlar isso, será que perdi o controle sobre minha história? Ainda não sei como salvar o velho Antônio, mas encontrarei um jeito” (CASTELLO, 2016, p. 52).

4.2.1.5 Quinto selo: A Roda da Fortuna

Figura 22 – Bispo do Rosário, *Roda da Fortuna*. Madeira, metal, plástico e PVA. 67 x 29 x 51 cm. mBRAC.



Fonte: CASTELLO, 2016, p. 82.

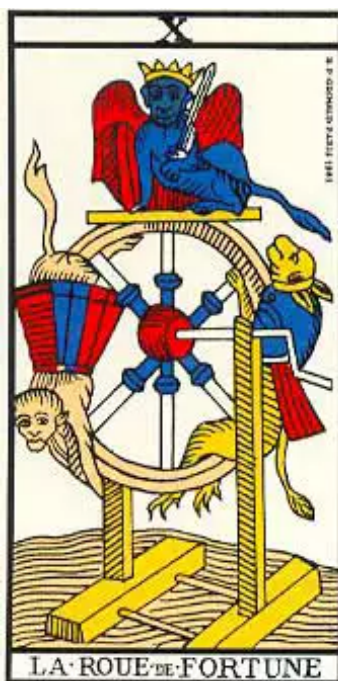
A fotografia acima foi tirada com o foco da lente em diagonal e não abarca a integralidade da peça, que é suspensa por uma estrutura e um suporte de madeira. No entanto, por esse ângulo, é possível observar a grafia de números naturais e sequenciais, pintados na circunferência externa do aro.

Num primeiro momento, remete-nos à imagem das antigas rocas em que as mitológicas moiras teciam o fio da vida; também pode ser a representação simbólica de um mandala. Uma roda livre para girar sobre pedestal pode nos abrir diversos sentidos simbólicos. Um deles,

talvez inconsciente, mas não menos surpreendente, é de que Bispo do Rosário criara um cosmo a partir do caos e o chamou de “*Roda da Fortuna*”.

Aliás, o termo guarda correspondência com a carta do tarô o décimo arcano maior do baralho. “Símbolo solar, é a roda dos nascimentos e das mortes sucessivas no meio do cosmos; é, no plano humano, a instabilidade permanente e o eterno retorno. A vida humana rola instável como os raios de uma roda de carroça...” (CHEVALIER, 2008, p. 787).

Figura 23 – *Roda da Fortuna*. Carta de Tarô de Marselha.



Fonte: Disponível em: <<http://www.clubedotaro.com.br/site/galerias>>. Acesso em: 02/04/22.

A *Roda da Fortuna* de Bispo do Rosário é destacada pela sua inesperada ligação ao conceito de arte *ready-made* de Marcel Duchamp, conforme falamos, marcando um encontro fortuito de Bispo com a estratégia dessa forma de fazer artística. Ele deu ao objeto específico um título, utilizando peças avulsas descontextualizadas (banco, roda e pedaços de madeiras) para criar outra. No entanto, sua alegoria provavelmente foi tirada com inspiração nos parques de diversões e quermesses, nos quais a Roda da Fortuna era uma das atrações mais famosas na

década de 1970. Muitas vezes improvisadas com roda de bicicleta, traziam no exterior o aro numerado (DANTAS, 2009, p. 115).

No texto ficcional não há uma indicação direta e precisa que faça alusão à imagem. No entanto, junto a essa arte visual, a narrativa verbal cita três pontos relevantes ao desenvolvimento do enredo:

- I. A ciência do significado do caderno de capa vermelha para o narrador Arthur como sendo a única fonte segura, uma roda da fortuna, um portal para “girar” a liberdade: “Será que o doutor vai conseguir entender que meu caderno está muito mais aberto para o mundo do que a janela de meu quarto?” (CASTELLO, 2016, p. 83);
- II. A consciência do narrador de que, apesar de estar em um hospital, ele tem algum tipo de “sorte” (fortuna) ou contentamento em relação à situação de sua vida:

A verdade é que não posso reclamar muito. Só porque estou preso a esses fios tenho bastante tempo para pensar em minhas histórias. Quando eu estou em casa, preciso fazer as tarefas [...] Fora daqui sobra muito pouco tempo para eu pensar (CASTELLO, 2016, p. 83);

- III. O enfrentamento direto com seu médico, Dr. Enzo, para descobrir os reais motivos de se estar internado no hospital, algo que até então não havia ocorrido na história:

Tomo coragem e pergunto ao doutor que doença afinal eu tenho.

Ele foge da minha pergunta: “Ora, meu menino, eu estou cuidado de você, isso não basta?”

Digo então que não sinto dor, que não tenho nenhum desarranjo, nem estou com vontade de vomitar. Não tenho tonteiças, nem estou com a língua amarela. Não entendo por que me trouxeram para o hospital.

“Seus pais andam preocupados com você”, o doutor disse enfim. “Você vive sozinho, não tem amigos.”

Pergunto que mal tem nisso... (CASTELLO, 2016, p. 84-85).

Como uma roda da fortuna que gira sem saber o destino da sorte, o narrador aprofunda suas reflexões sobre seu jeito de ser, dizendo que “não pensa pensamentos, mas acontecimentos”, relatando seu desinteresse pela vida prosaica (futebol, skate, TV e brincar com outras crianças) e sua fixação pelo caderno que não consegue largar, escrevendo

assiduamente: “O doutor Enzo insiste: quando vai largar este caderno e conversar comigo? Não vou largar meu caderno, posso até conversar com o doutor, mas não tenho muito para dizer” (CASTELLO, 2016, p. 86).

A manifesta “compulsão” pela escrita no caderno do narrador é uma das referências à vida e ao jeito de ser de Bispo do Rosário, que trabalhava catalogando, preenchendo, bordando, escrevendo e produzindo arte como uma roda que nunca para de girar.

4.2.1.6 Sexto selo: Diana Caçadora

Figura 24 – Bispo do Rosário, *Diana Caçadora*. Plástico, PVA, linha, tecido e metal. 43 x 24 x 3 cm. mBRAC.



Fonte: CASTELLO, 2016, p. 108.

A ilustração está no livro sobre uma página escura e consiste em um quadro de 43 centímetros de altura na cor bege-clara com uma representação em alto relevo da deusa romana Diana, a caçadora. Seus pés estão sobre uma estrutura possivelmente rochosa com árvores e plantas de uma floresta. A deusa está empunhando um arco em uma das mãos, enquanto a outra está voltada para suas costas próxima ao que seria um coldre ou estojo de flecha. Ela mira seu olhar em direção a um cervo que aparece na linha de seus pés, como se estivesse numa posição de movimento. Do lado direito da imagem, na linha dos ombros de Diana, há uma espécie de carimbo com caligrafia refinada no qual constam as palavras “lingerie Luxform”. Acima, foi grafado com microfuros o número 351. Bispo faz sua intervenção na peça escrevendo

verticalmente sobre as pernas da deusa em tinta azul “Rosângela” e na perna esquerda “Maria”. Há também números que lembram a data 17/8 e o ano de 1982.

Rosângela Maria (a Julieta que mencionamos no “Primeiro Selo”), teve seu nome escrito nas pernas da deusa Diana por Bispo do Rosário. Como dissemos, era estagiária de psicologia e desenvolvia um trabalho de ressocialização com pacientes da Colônia Juliano Moreira, lugar onde conheceu Bispo¹²⁰. Pelo período de dois anos fez seu plantão em horários e dias fixos, estabelecendo uma rotina de visitas para dar a noção de temporalidade dentro do processo terapêutico. Tentava acessá-lo pela verdade e pela lógica, sem entrar em seus delírios, reforçando sempre que era um paciente como os outros. Foi recusada para conversas durante três meses até que Bispo, certa vez, disse-lhe: “Está bem, já que você não me percebe como eu quero, eu vou aceitar você assim mesmo. Você vai entrar, e um dia, quem sabe, você me vê como eu quero” (SILVA, 1998, p. 54). Com o passar do tempo e estabelecida a confiança, Bispo passa a se arrumar para esperá-la e, aos poucos, começa a nutrir sentimentos amorosos, uma forma de desejo não correspondida por Rosângela, que se mantinha profissional e respeitosa em relação ao tratamento. Bispo tem ciúmes dos outros pacientes e se dedica a formular novas inserções e marcas em sua obra, povoando papéis, *assemblages* e bordados com seu nome, como é o caso da ilustração de “Diana, a Caçadora”.

Filha de Júpiter e Leto, a deusa Diana, como vemos na imagem, relaciona-se com a natureza e os animais selvagens:

A Diana Romana corresponderia a um deus celeste indo-europeu que assegurava, de acordo com G. Dumézil, a continuidade dos nascimentos, e que era o provedor da sucessão dos reis. Ela era também protetora dos escravos. A partir do século V a.C., foi assimilada à deusa grega Artémis [...] É provável que os cultos à Diana, deusa que simboliza os aspectos virginais e soberanos da mais antiga mitologia itálica, coincida com o culto de uma divindade celta continental, cujo nome se assemelhava ao seu, e que deveria estar próximo, por sua forma, da *Dé Ana* ou deusa Ana irlandesa, mãe dos deuses e patronas das artes (CHEVALIER, 2008, p. 83).

Na mitologia grega, Diana é Ártemis, também reconhecida como divindade da fertilidade e chamada de “senhora das feras”, costumava massacrar os animais que simbolizavam a doçura e a fecundidade do amor – os cervos e as corças. O que Vênus (Afrodite)

¹²⁰ “Com tanto tempo de internação, Bispo desenvolvera um evidente comportamento autista, recolhendo-se integralmente à vivência interior e recusando o contato no âmbito social. Para entrar na sala onde vivia tecendo e organizando sua obra, era necessário entrar no seu delírio organizatório, respondendo-se a um enigma por ele proposto: ‘Qual a cor do meu semblante?’, ou ‘De que cor você vê minha aura?’” (SILVA, 1998, p. 54).

tem em matéria de beleza, sedução e volúpia mundanas, Diana (Ártemis) é o oposto: representando um símbolo de castidade, mostra-se impiedosa sobretudo às mulheres que cedem à atração do amor.

Bispo eleva Rosângela Maria à categoria da deusa Diana. Ao passo que o texto escrito por José Castello guarda o seguinte sentido em relação à imagem: A narrativa verbal que atravessa a ilustração é a de uma personagem feminina chamada Abigail, rainha e administradora do castelo, que tem divergência de pensamentos em relação ao estilo de vida do rei Arthur I, que pintava, não usava coroa, não ligava para a administração do castelo, não sabia lutar com espada e não sabia fazer discursos. Ao mesmo tempo, sendo um rei atrapalhado, era muito querido pelos súditos. “Abigail não entende que Arthur I precisou deixar de agir como um rei para se tornar um rei verdadeiro” (CASTELLO, 2016, p. 102).

A rainha opina em todos os afazeres do castelo e quer o domínio de tudo a ponto de sufocar o rei com suas reclamações. Diz o narrador:

Meu rei começa a olhar para a mulher com mais atenção. Começa a entender que a rainha, apesar de pose de mandona, é muito medrosa também. Não quer perder sua coroa, tem medo de que lhe tirem seu manto, não quer que a tratem só como a mulher comum, que no fundo ela é. Tem medo de ser desmascarada.

Uma raiva muito forte sacode todo o corpo de Abigail. Ela mal consegue ficar de pé. Com o indicador da mão direita, aponta para o nariz de Arthur, que se mexe. A rainha está desesperada: suas ordens não valem mais nada. Toda a sua gritaria é inútil: ninguém mais se assusta com ela. Ninguém mais tem medo dela. Os guardas do salão também começam a debochar de Abigail. Eles fazem piadas e dão muitas risadas. Sempre amaram o rei, mas agora passam a amá-lo ainda mais.

Muito cansada, Abigail enfim se tranca no seu quarto real. Passa duas vezes a chave. Ela precisa se esconder. Precisa fugir” (CASTELLO, 2016, p. 107).

O narrador expressa seus sentimentos com a criação dessa personagem a ponto de se confessar parecido com Abigail. “Parecido demais. Mas é claro: a rainha também vive dentro de mim” (CASTELLO, 2016, p. 110). O texto verbal de José Castello, que trata das duas personagens na imaginação do narrador mirim – rei Arthur I e rainha Abigail –, ainda que implicitamente faça alusão às características pessoais do artista Bispo do Rosário, homem que se sentia soberano, uma divindade, o que o leva inclusive à fabricação de seu próprio manto.

4.2.1.7 Sétimo selo: O Manto

Quando então abriu o sétimo selo, fez-se silêncio no céu cerca de meia hora... Então os sete anjos que tinham as sete trombetas, prepararam-se para tocar...

Apocalipse 8-6

Figura 25 – Bispo do Rosário, *Manto de apresentação*. Tecido, linha, papel e metal. 118,5 x 141,2 cm. mBRAC.



Fonte: CASTELLO, 2016, p. 126.

A última ilustração da narrativa visual em diálogo com o texto verbal de *Dentro de Mim Ninguém Entra* de José Castello é o manto. Ele foi fotografado sobre fundo escuro, o qual é possível ver as suas duas faces, a externa e a interna, confeccionadas em dois tipos de tecidos: a face externa é feita de um cobertor e contém bordados circulares com palavras, números, figuras e símbolos feitos em fios de lã coloridos; alamares e cordas de cortinas aparecem como adornos e arremates da peça. Na parte interna, o avesso do manto é de tecido quase branco, no qual foram bordados, com fios azuis, nomes femininos justapostos em letra de forma e em seguimento espiral.

Dentro do simbolismo das vestimentas, o manto é por um lado um sinal de dignidade superior e, por outro, da separação entre a pessoa e o mundo (CIRLOT, 2005, p. 370). O monge ou a monja, no momento de fazer seus votos, ao vestir o hábito, cobre-se com um manto ou capa (CHEVALIER, 2009, p. 589).

No caso de Bispo do Rosário não se tratava de um manto de invisibilidade, tampouco de um manto de esquecimento, como aqueles criados nas antigas histórias irlandesas. Talvez se aproximasse simbolicamente à ideia de *metamorfose*, como nas tradições celtas, quando quem o vestia assumia a forma que desejasse. Sua capa foi chamada de “*Manto de apresentação*” ou “*Manto de passagem*”, um objeto mágico e lúdico que permitia, para nós, a transmutação à persona do rei, como um teletransporte das folhas (reisados e congadas) colhidos nos arquivos do imaginário construído e com as heranças culturais que carregava desde a sua cidade natal¹²¹. Muito embora tenha sido produzido com o objetivo de ser sua indumentária no dia Juízo Final apocalíptico, pois o artista acreditava que, ao vesti-lo, seria reconhecido por Deus, pode carregar todos os nomes no avesso do manto para salvá-los no dia do julgamento (DANTAS, 2009, p. 207).

Arthur concentrou no Manto sua simbologia particular e solitária de religiosidade. É o ícone da passagem, que corporifica a fé como outra geratriz da obra e, também, a contenção humana, a sujeição do desejo à vontade de santificação. Nele comparecem os caminhos da escrita, inventariando a memória, trazendo ao presente a carga de transcendência que o artista perseguiu, jejuando para tornar-se transparente” (SILVA, 1998, p. 89).

¹²¹ As confrarias religiosas dos afro-brasileiros, particularmente a de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, proliferaram por todo Brasil e permitiram a sobrevivência de parceiros africanos profanos justapostos a preceitos religiosos da fé católica. No entanto, o essencial dessas confrarias negras é a sua íntima conexão com as cerimônias de coroação dos reis negros (DANTAS, 2009, p. 207).

Como vemos pela ilustração, não se trata de um manto austero e simplista, mas sim de uma peça com rebuscada composição de bordados e cores e pleno de liberdade carnavalesca, uma demonstração clara da cultura brasileira e sua inventividade tropical e barroca, primando pelo visual de excesso, festivo e, ao mesmo tempo, trágico¹²².

O final da narrativa verbal de José Castello estabelece um diálogo com o manto de Bispo do Rosário e com seu simbolismo, uma vez que o artista acreditava que poderia salvar pessoas no Juízo Final da mesma forma que o narrador-menino:

Talvez minha mãe tenha razão: eu vivo querendo salvar o mundo. Mas que mal existe nisso? Acredito que as histórias podem salvar seus personagens, como os botes dos salva-vidas salvam naufragos, ou as escadas dos bombeiros salvam as vítimas dos incêndios. Acho mesmo que eu salvei essa gente toda escrevendo sobre elas (CASTELLO, 2016, p. 115).

Assim, o garoto que está preso à cama do hospital em razão de seu comportamento social obtém sua liberdade ao escrever histórias e resolve criar um desfecho ao retirar o manto dos reis:

Antes de abraçar a rainha, o rei tira o manto que ela veste e também a coroa que ela tem na cabeça. Depois de fazer isso, depois que ela virou uma mulher comum, ele a abraça bem forte, forte mesmo [...] ela já se livrou da vaidade. Parece que despiu um vestido muito pesado e, por isso, agora ela se sente muito leve. A rainha achava que sem o seu manto e sua coroa, ela não seria mais uma rainha poderosa. É ao contrário: só agora ela começa a ser a rainha que todos queriam ter [...] (CASTELLO, 2016, p. 117).

É assim que o narrador estabelece a reflexão e a resolução do conflito da personagem imaginada, que, conforme ele mesmo menciona anteriormente, era parte dele: “Abigail precisou se livrar de seu manto e de sua coroa, precisou ver sua cara de mulher comum, para ser quem é de verdade. É muito difícil a gente ser a gente mesmo. É muito difícil ser uma rainha” (CASTELLO, 2016, p. 120).

¹²² Segundo a historiografia mais recente, o barroco dos países latino-americanos é a primeira forma de arte conatural, legítima, autóctone e originária nesses países. No Brasil, é a expressão de uma arte popular porque seus temas e motivos, ainda que extraídos de convenções da elite, aderiram sintática e morfológicamente a uma sensibilidade popular, a uma sociedade heterogênea (AVERINI *apud* DANTAS, 2009, p. 208).

O escritor José Castello optou por finalizar a história no plano temporal da realidade do menino-narrador, quando este encontra alento ao receber de presente do enfermeiro Ademir: uma caixa com chaves para guardar seu caderno. Afinal, a palavra escrita, “os segredos de Arthur” (ou sua literatura), precisava, de alguma maneira, ser salva.

É dessa forma que a obra *Dentro de Mim Ninguém Entra* garante ao leitor contemporâneo uma imersão diferenciada no conceito de livro de arte para jovens, o cruzamento entre as fronteiras do verbal e do visual que surge de forma inovadora, modernizando a concepção do projeto gráfico e das fotografias das obras artísticas.

Mesmo com uma relação dialógica mais complexa, o suporte estabelecido pela Berlendis & Vertecchia Editores, junto a José Castello e as artes de Bispo do Rosário, propicia ao leitor uma trilha de caminhos enigmáticos e tortuosos nesse universo que integra o verbal e o visual, perfazendo uma relação interartes que podemos até mesmo chamar de “apocalíptica”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente pesquisa, procuramos demonstrar o caráter experimental existente em três obras de literatura infantil e juvenil em diálogo com outras artes da cultura brasileira: *A Peleja* (1986) e *Ave Jorge* (1986) e *Dentro de Mim Ninguém Entra* (2016). Projetos interartísticos que, em sua constituição originária, resgatam o barro como matéria primeva. Assim, demarcados esses terrenos, procuramos “escavar” as materialidades artísticas, buscando nesses “artefatos” os vestígios da ancestralidade do mito.

Por meio do encontro de formas artísticas distintas – a arte literária e as artes visuais representadas por reproduções de esculturas de barro e outras peças feitas por artistas populares, além das pinturas das cabeças ex-votivas dos “milagres” de Antonio Maia, ou ainda, as instalações, *assemblagens*, montagens e costuras de Arthur Bispo do Rosário –, tais produções plásticas, inseridas nesses livros na forma de ilustrações, recebem uma outra carga de significado, formando um novo evento de linguagem.

Vimos que a Berlendis & Vertecchia Editores pode ser considerada como uma fonte original e criadora de processos interartísticos. Ao colocar grandes nomes como Ana Maria Machado, Ziraldo e José Castello, como condutores da linguagem escrita e que utilizaram recursos narratológicos colhidos de fontes líricas da poesia (Machado e Ziraldo) e da prosa (Castello), para construir literaturas estabelecendo uma ligação direta e/ou indireta com as imagens das artes. Notamos nesses textos verbais uma busca pela ampliação de sentido, exercendo a literatura uma função comunicadora, intertextual e dialógica com outras materialidades artísticas historicamente produzidas.

Em *A Peleja* (1986) e *Ave Jorge* (1986), os autores Ana Maria Machado e Ziraldo criam também a narrativa visual junto às reproduções imagéticas, pois são eles próprios que elaboram a sequência dessas visualidades artísticas e colocam-nas em uma ordem específica e conveniente para dialogar com o texto verbal. Já no caso de *Dentro de Mim Ninguém Entra* (2016), o autor José Castello, embora tenha tido contato direto com as obras e com o próprio artista Bispo do Rosário, não foi o responsável pela sequência da narrativa visual. Seus editores

fizeram o trabalho de eleger as imagens estabelecendo a ordem para a composição do texto visual em diálogo com o verbal, produzindo a integração.

Mesmo assim, podemos dizer que tanto a proposta da coleção *Arte Para Crianças e Jovens*, nas obras *A Peleja* e *Ave Jorge*, como o projeto *Dentro de Mim Ninguém Entra*, presente no catálogo editorial fora da coleção, possuem caracteres *indissociáveis* e *complementares*. Ou seja, se se retira o verbal ou as imagens/ilustrações, a obra perde o sentido, deixa de existir nos moldes de sua concepção originária, pois essas literaturas somente nasceram porque foram postas diante do desafio de um diálogo com as artes específicas.

Conforme vimos no livro *A Peleja* (1986), de Ana Maria Machado e artistas populares, tanto a arte literária baseada nos cordéis quanto as imagens que com o texto dialogam, são combustíveis existentes no imaginário e na cultura popular, pois foram produzidas, em sua grande maioria, a partir de uma comunidade de oleiros da região do Nordeste do Brasil, cujo precursor foi Mestre Vitalino.

Compreendemos que o diálogo interartístico, na forma de “desafio”, entre o verbal e o visual pode ser capaz de transpor o leitor ao universo dos mitos, cuja principal função é revelar os modelos exemplares e as atividades humanas significativas de uma tradição cultural - trabalho, alimentação, festejos, santos, orixás, casamentos e personalidades lendárias. Assim, *A Peleja* se torna um grande veículo da cultura brasileira produzida no século XX.

Vimos, por exemplo, que imagens artísticas híbridas como a de São Francisco Cangaceiro e a de Lampião-sereia, de Mestre Galdino, embora não tenham sido contempladas pelo texto verbal com a profundidade dos simbolismos que esses mitos carregam, são, não obstante, imagens capazes de influenciar o imaginário e a imaginação de possíveis leitores. Além disso, produzem uma reflexão criativa sobre as fontes do imaginário, da cultura e da arte popular.

Quanto ao livro *Ave Jorge*, de Ziraldo e Antonio Maia, com as análises que procedemos, baseadas nas cabeças ex-votivas ou *milagres*, notamos que a construção da narrativa verbal interage direta e didaticamente com as imagens, com estrofes criadas para se relacionar às pinturas. Vimos que as artes pictóricas são dotadas de grande simbolismo mítico através das cabeças postas como objetos sagrados, baseados na fé e na cultura popular. Constatamos com a pesquisa que as pinturas foram produzidas, em parte, nos tempos da ditadura militar brasileira, de modo que expressam não apenas originalidade estética, mas também transcendem seus significados e simbolismos para o contexto histórico e social.

Notamos que Ziraldo escreve o texto no período em que as artes celebravam a *liberdade* devido ao término do regime ditatorial, no processo de redemocratização brasileiro. Ele expõe e leva seus leitores a um *novo tempo* mediante um protagonista que é um *pássaro-pensamento livre* (a imaginação) a fim de pensar e se expressar como bem quiser. Nesse sentido, a obra *Ave Jorge* nos trouxe uma interação diferenciada entre o verbal e visual a partir das leituras de palavras e imagens, abrangendo o panorama histórico do Brasil, sua sociedade e sua política. Notamos, ademais, que seus efeitos atualmente não perderam o alcance, em especial ao que se refere à polarização direita-esquerda no país, mesmo sendo uma obra escrita há mais de trinta anos.

Sobre o livro *Dentro de Mim Ninguém Entra*, de José Castello e Bispo do Rosário, vimos que se trata de uma obra de suporte atualizado. A interação palavra e imagem demonstra a inovação e a originalidade do projeto editorial produzido pela Berlendis & Vertecchia Editores, exigindo assim um público juvenil para sua leitura.

Vimos que, tanto do ponto de vista da extensão e da densidade da narrativa (em prosa) quanto do ponto de vista das ilustrações, que consideramos verdadeiros “enigmas” contidos na interligação dialógica com o verbal, trata-se de um livro mais complexo. Há pujança na arte de Bispo do Rosário refletida dentro do livro. Além disso, as imagens produzidas não são chapadas e requerem muitas vezes páginas duplas, oferecendo uma visão tridimensional devido às alterações de fundo. Por essa razão, constatamos que houve uma atualização positiva que modernizou o suporte para abrigar a literatura em diálogo com outras artes, elevando o aspecto qualitativo do projeto editorial da Berlendis & Vertecchia Editores.

Dessa forma, constatamos que as artes visuais contidas nesses *corpora* da pesquisa carregam simbolismos, significados relevantes para construções dos textos literários, de forma que procuramos revelar seus conteúdos míticos, ligados ao imaginário e à cultura. No entanto, concluímos que a significação dessas artes (esculturas, pinturas, *assemblages* etc.) ultrapassam e transcendem as fronteiras dos papéis e das páginas dos livros e vão muito além dos textos literários que com elas dialogam.

Em nossa tese procuramos demonstrar como ocorreram as absorções, as analogias e as intertextualidades verbo-visuais. Trata-se de propostas literárias para crianças e jovens que podem levar a novas habilidades de leitura pelo trânsito entre as fronteiras das linguagens. Há uma tentativa de colocar esse conjunto de produções em um “outro nível”, pois a literatura cria

algo que falta no plano real, numa tentativa de atualizar, reinventar e até renovar o olhar para o mundo.

Constatamos, por meio dessas obras, um exemplo de procedimento discursivo que faz do imaginário um manancial de imagens para representações, motivações simbólicas, modelos de transformações, estilos, matizes diversificados e produções culturais que podem e devem ser explorados nos objetos artísticos que se revelam muito mais potentes do que simples produtos pedagógicos para nortear aulas de literatura. Assim, há a necessidade de educar o olhar para a arte e para o fazer artístico que é produzido pela humanidade, escavar, pincelar e até raspar as tintas e os retoques mais recentes para que se descubra a ancestralidade e a infância da humanidade, que pode estar contida nelas, num incansável trabalho de arqueólogo.

Em tempos em que os avanços tecnológicos e a existência dos outros suportes digitais conduzem a literatura infantil e juvenil a novos formatos, notamos que livros (*codex*) como *A Peleja* (1986), *Ave Jorge* (1986) e *Dentro de Mim Ninguém Entra* (2016) guardam um patrimônio literário diferenciado e de relevância por esse *encontro das artes*. O cuidado editorial de qualidade e a intencionalidade empregada nessas produções são legítimas para sua apresentação às crianças e aos jovens, pois revelam um patrimônio *erudito-popular* da cultura brasileira.

Quando falamos de mito, imaginário e cultura, entramos num território movediço; sempre haverá perguntas e várias serão as respostas em razão dessa ou daquela área de estudo, desse ou daquele enfoque metodológico. No entanto, concluímos que, de fato, a literatura, inquieta e questionadora, põe em causa as relações existentes entre os jovens e o mundo, questiona e põe à prova os valores de nossa sociedade (COELHO, 2010, p. 283).

Mesmo com a erudição com a qual essas narrativas foram construídas por Ana Maria Machado, Ziraldo e José Castello, a literatura infantil e juvenil trouxe as artes populares para perto de si, não como algo “pitoresco”, mas sim para reverenciar as figuras e objetos míticos que outrora foram sacralizados pelo povo. Deu visibilidade, sem qualquer preconceito, às suas tradições. Não sabemos se esse antigo legado da cultura brasileira será guardado do mesmo modo por outros livros no futuro. Não é possível saber se veremos outras literaturas criadas a partir do barro ou a partir de milagres, ou mesmo se existirão outros livros que abrirão as portas de uma “prisão” para novas revelações artísticas e novos apocalipses.

No fazer arqueológico proposto nesta pesquisa, procuramos trazer à flor da terra a cultura e a tradição de artistas que foram pioneiros com seu viver regional, seus costumes e suas possibilidades por meio da criação literária e da produção de suportes específicos para crianças e jovens. Os gregos diziam que se maravilhar é o primeiro passo no caminho à sabedoria e que quando deixamos de nos maravilhar estamos correndo risco de deixar de saber (GOMBRICH, 1995, p. 8). No entanto, ao nos depararmos com toda a trajetória de estudos dessas produções que passam pelos territórios das imagens, do imaginário e da imaginação de todos esses artistas, bem como suas biografias e modos de vida, notamos que as artes, mesmo que tenham o condão de causar maravilhamento e admiração, são também árduas, receptáculos da história de uma sociedade; carregam sobrevivência, subsistência e dor. Mesmo assim, é com essa *terra* (as artes populares) + a *água* (a arte literária) que conseguimos produzir e dar vida ao *barro* (livros de artes para crianças e jovens).

Evidentemente este trabalho não se esgota e pode haver inúmeras outras camadas a serem escavadas. Há outras formas de arqueologia a serem exploradas e muitos outros objetos a serem analisados. O que se propõe com este trabalho é apontar os caminhos em que se cruzam o erudito e o popular, demonstrando a coexistência de vozes que se materializam no barro moldado pelo tempo que busca sua transcendência nas mãos de artistas brasileiros, em tempos imemoriais.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução: Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ABREU, Regina. *O Enigma dos Sertões*. Rocco: Funarte, 1998.
- ANDRUETTO, Maria Teresa. *Por uma literatura sem adjetivos*. Tradução de Carla Cacciacaro. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.
- ANTONIO FILHO, Fadel David. *Sobre a palavra Sertão. Origens Significados e uso no Brasil*. Revista Fronteiras da Geografia, 2011
- AYALA, Walmir. *Dicionário de Pintores Brasileiros. Volume II M-Z*. Rio de Janeiro: SPALA, 1997.
- AZEVEDO, Fernando. *A Cultura Brasileira*. 7ª ed. São Paulo: EDUSP, 2010.
- AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa, ideias afins*. Brasília: Editora de Brasília, 1974.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1985.
- BARBOSA, Ana Mae. *Arte e Educação no Brasil*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no Ensino da Arte*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BARROSO, Gustavo. *Terra do Sol*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música*. RJ: Nova Fronteira, 1990.
- BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979.
- BASTIDE, Roger. *Brasil, Terra de Contrastes*. 7ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL, 1969.
- BENEDICT, Ruth. *Cultura e personalidade*. Org. Celso Castro. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

BEZERRA, Rodrigo Sálvio de Andrade. *O Mamulengo Invenção Brasileira*. Carpina: Ed. do Autor, 2021.

BRAGA, Antônio Mendes Costa. *Padre Cícero: sociologia de um padre, antropologia de um santo*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

BRITO, José Artur Tavares. *À sombra do juazeiro: as transformações da experiência religiosa popular no Juazeiro de Padre Cícero*. Recife: PUC, 2020.

BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e Cultura Popular*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna. Europa, 1500-1800*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

CASTELLO, José. *Dentro de Mim Ninguém Entra*. Obras de Bispo do Rosário. Fotos de Andrés Otero. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2016.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 24, n. 9, 1972.

CÂNDIDO, Maria Regina. *Histórias das Mulheres na Antiguidade. Novas Perspectivas e Abordagens*. Rio de Janeiro: NEA/UERJ, 2012.

CARVALHAL, Tânia Franco. A tradução literária. *Organon – Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, vol. 7, no. 20, 1993.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de Folclore Brasileiro*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

CASEMIRO, Sandra Ramos. *A lenda da Iara: nacionalismo literário e folclore*. Orientação Prof. Dr. Vagner Camilo. 2012. 181 f. Dissertação (Mestrado). Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e Sociais da Universidade de São Paulo, 2012.

CHAGAS, Luciana Beatriz. *O labirinto grotesco de Manuel Galdino*. Revista Estúdio, Lisboa, v. 2, n. 3, 2011.

CHANDLER, Billy Jaynes. *Lampião: O Rei dos Cangaceiros*. Tradução de Sarita Linhares Barsted. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. São Paulo: José Olympio, 2008.

CELANO, Tomás de. *Vida de São Francisco de Assis*. Tradução de Frei Celso Márcio Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2018.

CIRILLO, José; GRANDO, Angela. *Processo de criação e interações: crítica genética em debate, nas artes performáticas e visuais*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil*. 3ª ed., versão ampliada. São Paulo: Quíron, 1984.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil*. São Paulo: Amarelis, 2010.

COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. 2ª edição. FAPESP: Iluminuras, 1999.

COIMBRA, Silvia Rodrigues; ALBUQUERQUE, Flávia Martins; DUARTE, Maria Letícia. *O Reinado da Lua: escultores populares do Nordeste*. 3ª ed. Fortaleza: Salamandra: 2009.

CUCHE, Denys. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Fim de Século, 1999.

CUNHA, Maria Zilda da. *Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Editora Humanitas; Paulinas, 2009.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: A Poética do Delírio*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3ª ed. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaios acerca das ciências da filosofia da imagem*. 6ª ed. Tradução de René Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

ECO, Humberto. *A definição de arte*. Tradução de José Mendes Ferreira São Paulo: Martins Fontes, 1986.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1992.

FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 3ª ed. São Paulo: Edgard Blücher, 1987.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. *Construindo história de leitura: A Leitura dialógica enquanto elemento de articulação no interior de uma "biblioteca vivida"*. Orientador Prof. Dr. João Luis Cardoso Tápias Ceccantinni. 2009, 456 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2009.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em Cordel: O Passo das Águas Mortas*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

FEDERIZZI, Roberta Bassani. *Percursos pelo Imaginário Medieval Italiano: Lendo Imagem nos Passos de São Francisco de Assis*. Orientadora Prof. Dra. Graciela René Ormezzano. 2017. 208 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS, 2017.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. *Operadores de leitura da narrativa*. In BONNICI, Thomas; ZOLIN Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed. revista e ampliada. Maringá: Eduem, 2009.

FONSECA, Fabio. *Entre o Oriente e o Ocidente: A construção da imagem de São Jorge*. Orientação Profa. Dra. Maria Euridice de Barros Ribeiro. 2017. 230 f. Tese (Doutorado em Arte). IDA – Instituto de Artes. Universidade de Brasília, 2017.

GOMBRICH, Ernst H. *Arte e Ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GORDO, Luis Erlin Gomes. *Ex-votos: A saga da comunicação perseguida*. São Paulo: Ave Maria, 2015.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura Infantil: Múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura juvenil: adolescência, cultura e formação de leitores*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2011.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Trad. Adelaine La Guardia Resende. 1a. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

HARDICK, Lothar. *São Francisco de Assis, vida e regra*. Petrópolis: Vozes, 1979.

HAURÉLIO, Marco. *Literatura de Cordel: do Sertão à Sala de Aula*. São Paulo: Paulus, 2013.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUFF JÚNIOR, Arnaldo Érico. *Campo religioso brasileiro e a história do tempo presente*. *Cadernos CERU*, Seção Dossiê Amazônia, série 2, v. 19, nº 2, 2008.

HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime*. Tradução de Célia Berrestini. Perspectiva: São Paulo, 2014.

JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei. *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

JORGE, Marina Soler. Cultura popular, Cultura erudita e Cultura de massa no cinema brasileiro. *Revista Cronos*, Natal, v. 7, nº 1, 2006.

LIMA, Leandro Antonio. *Apocalipse com literatura: um estudo sobre a importância da análise da Arte Literária em Apocalipse 12-13/*. Orientadora Prof. Dra. Maria Luiza Guarnieri Atik. 2012. 229 f. Tese (Doutorado) Departamento de Letras. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2012.

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LUSTOSA, Isabel. *De olho em Lampião: violência e esperteza*. São Paulo: Claro Enigma, 2011.

MACHADO, Ana Maria. *A Peleja*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2005.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARAMALDO, José Roberto Vensan. *Os poetas duelistas e suas armas narrativas*. São Paulo: IEB, 2019.

MARTIN, Kathkeen. *O Livro dos símbolos: reflexões sobre Imagens Arquetípicas*. Colônia: Taschen, 2012.

MASCELANI, Angela. *O mundo da arte popular brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.

MIDGLAY, Mary. *A presença dos mitos em nossas vidas*. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

MORAES, Odilon. *Traço e Prosa – Entrevistas com ilustradores de livros infanto-juvenil por Rona Hanning e Maurício Paraguassu*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NADEAU, Maurice. *Histórias do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico de Língua Portuguesa Resumido*. Ministério da Educação e Cultura: INL, 1960.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. *De musas e sereias. A presença dos seres que cantam a poesia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2021.

OLIVEIRA, Rui. *Pelos Jardins Boboli. Reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1987.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAIVA, Melquíades Pinto. *Cangaço: uma ampla bibliografia comentada*. Fortaleza: Editora IMEPH, 2012.

PARIZI, Vicente Galvão. *O livro dos Orixás. África e Brasil*. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivanhinha: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

PLATÃO. *A República*. Introdução, Tradução e Notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 7ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PONTUAL, Roberto. *Entre dois Séculos: Arte Brasileira do Século XX na Coleção de Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: JB, 1987.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRAZ, Mário. *Literatura e Artes Visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix e Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.

RAMOS, Arthur. *Introdução à Antropologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. CEB. 1947.

REZENDE, Vânia Maria. *Ziraldo e o livro para crianças e jovens no Brasil: revelações poéticas sob o signo de Flicts*. São Paulo: Humanitas/Paulinas, 2013.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. Companhia das Letras: São Paulo, 2006.

ROCHA, Everaldo (org.). *Cultura & Imaginário: interpretação de filmes e pesquisa de ideias*. Rio de Janeiro: Maud, 1998.

RODRIGUES, João Barbosa. *Lendas, Crenças e Superstições*. *Revista Brasileira*, tomo X, Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881, p. 37.

ROMERO, Silvio. *Contos Populares do Brasil*. São Paulo: Landy Editora, 2006

SANTAELLA, Lucia. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SANTOS, Carlos Eduardo Alves Duarte. *Os Palhaços Soviéticos e O Teatro Russo de Vanguarda: diálogos e desdobramentos*. Orientadora Prof. Dra. Arlete Orlando Cavalieri. 2016. 174 f. Dissertação (Mestrado). Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas de São Paulo, 2016.

SILVA, Maria Augusta Machado. *Ex-votos e orantes no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981.

SILVA, Jorge Antonio. *Arte e loucura. Arthur Bispo do Rosário*. São Paulo: EDUC, 1998.

SIMONSEN, Bozano. *Dicionário de Pintores Brasileiros*. Rio de Janeiro: Spala, 1985.

SOUZA, Inéia Simas. *Festival folclórico de Parintins: um olhar sociocultural e educacional*. Manaus: Universidade do Amazonas, 2011.

STAM, Robert. *Bakhtin. Da teoria literária à cultura e massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática. 2011.

TAVARES, Eraldo Ribeiro. *Cangaceiros e devotos: religiosidade no movimento do cangaço. Nordeste brasileiro: 1900-1940*. Recife: UNICAP, 2013.

TIPPLE, Rebeca Ferreira. *A batalha do apocalipse: a apropriação dos mitos bíblicos para a criação de uma narrativa de ficção*. Orientação Profa. Dra. Zênia de Faria. 2018, 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Estudos Literários. Universidade Federal de Goiás, 2018.

TISKI-FRANCKOWIAK, Irene T. *Homem comunicação e cor*. 4ª ed. São Paulo: Ícone, 2000.

TRESIDDER, Jack. *O grande livro dos símbolos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea: vida de santos*. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VARJÃO, Tiago de Brito. *As mitologias do sertão através da Literatura*. *Revista Eletrônica*, Porto Alegre, v.53, nº4, 2018.

VITORINO, Rosângela Ferreira de Oliveira. *Mestre Galdino: o ceramista poeta de Caruaru-PE*. Orientação Prof. Dra. Geralda Mendes F.S. Dalglish. 2013, 231f. Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Artes Visuais. Instituto de Artes. UNESP, 2013.

WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

WINENBURGER, Jean-Jacques. *O Imaginário*. Tradução Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

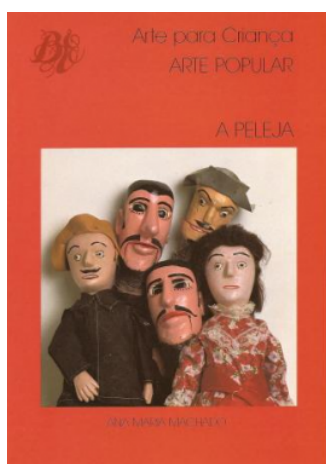
WOODFORD, Susan. *A arte de ver a arte*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

YAMÃ, Yaguarê. *Murūgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil: Autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982.

ZIRALDO; MAIA, Antônio. *Ave Jorge*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 1987.

ANEXO I – COLEÇÃO DE ARTES PARA CRIANÇAS E JOVENS DO CATÁLOGO DA BERLENDIS & VERTECCHIA EDITORES



A peleja

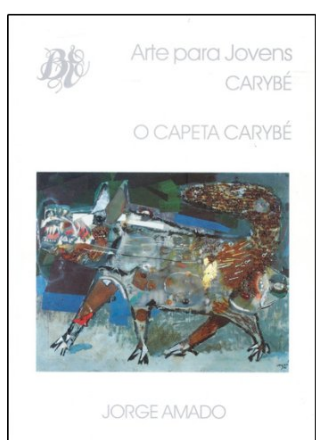
Ana Maria Machado

Artistas populares

1986

Um herói é desafiado por uma donzela, aceitando o desafio de vencer o moderno monstro da poluição.

Com a ajuda de poderosos santos, cangaceiros, animais e o próprio povo, Zé Ribamar Rufino vence o algoz.



O capeta Carybé

Jorge Amado

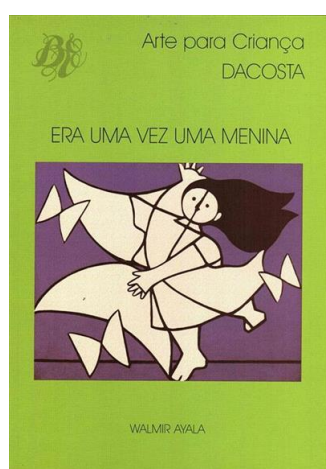
Carybé

1986

Jorge Amado traz muitos relatos sobre seu grande amigo Carybé, cuja riqueza de vida é quase ficção: aventuras de sobrevivência, casamento, andanças desde Buenos Aires, sua

terra natal, até a Bahia.

O artista plástico registrou nas suas obras cenas e cenários muito brasileiros, como vilarejos de pescadores, bailarinas, saídas de igreja e pausas de vaqueiros. Sua obra levou a Bahia mundo afora.



Era uma vez uma menina

Walmir Ayala

Milton Dacosta

1986

Essa edição esgotada tem a autoria de Walmir Ayala, escritor, poeta e crítico de arte e conta a vida e a imaginação de uma criança muito reflexiva chamada Maria Leontina, narrando seu modo de ver as coisas com outros olhos, descobrindo que poderia ser como uma fada da sua infância, iniciando seu exercício de magia.



O anjo no galinheiro

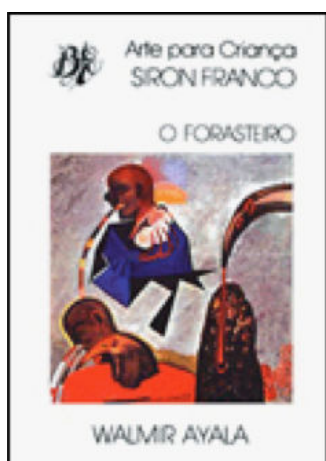
Miguel Jorge

Pierre Chalita

1986

O garoto Miguilim deseja conhecer tudo que fosse além da sua pequena cidade. Fascinado pelos mistérios do Céu e da Terra, parte com um Anjo em uma fascinante máquina.

Visitam um passado próximo e assim o garoto depara-se principalmente com alguns aspectos grotescos da humanidade: a falsa alegria, o medo da guerra, uma festa desfeita pelo rapto da noiva. Num clima de mistério, o garoto descobre que, na verdade, havia viajado pelo universo humano retratado por um pintor.



O forasteiro

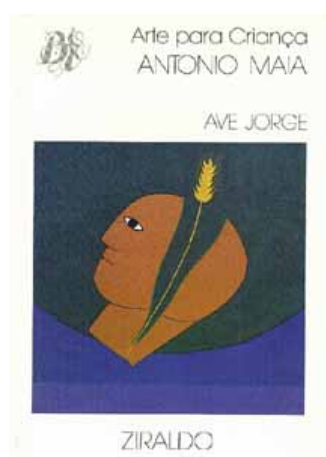
Walmir Ayala

Siron Franco

1986

Em uma cidade povoada de gente simples aparece um forasteiro surge, mas em seguida, desaparece, provocando curiosidade e medo. Um poeta resolve desvendar esse mistério, entretanto, quando soluciona, não conta a ninguém, causando estranheza nos cidadãos da

cidade que vão tentar a todo custo saber sobre o segredo.



Ave Jorge

Ziraldo

Antonio Maia

1987

Jorge era um pensamento que podia ser do jeito que quisesse. Assim, ele saiu de uma cabeça, a sua moradia, feito um pássaro que criava outros pensamentos. Esses pensamentos foram tomando inúmeras formas e percorrendo o mundo inteiro. Na busca de um par, Jorge encontrou a esperança, o desejo, a meditação. Refletindo, aprendeu que ele era a mais livre das coisas que o homem soube criar.



O pintor que pintou o sete

Fernando Sabino

Carlos Scliar

1987

O menino Pedro desejava ser um grande artista. Saía de casa todas as manhãs, procurando pintar a alma das coisas. Mas veio o inverno e, inquieto, sem poder sair, Pedro passou a pintar

tudo que havia dentro de casa.



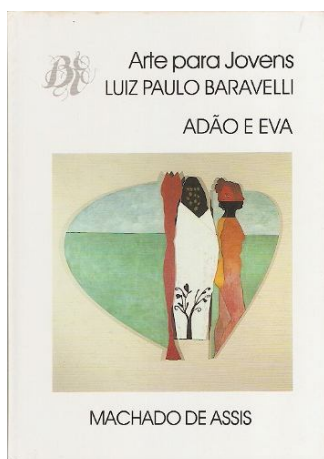
Gota d'Água

Alberto Goldin

Tomie Ohtake

1995

Desde que decidiu deixar o mar para conhecer o mundo, uma gota d'água, experiência os ciclos de transformação da vida, descobrindo do que era feita, sentindo as sensações de ser, evaporar, tornar-se nuvem e chuva.



Adão e Eva

Machado de Assis

Luiz Paulo Baravelli

1996

Na Época do Brasil colonial, uma senhora de engenho serve aos seus convidados um doce especial. O sr. juiz, um grande apreciador de guloseimas, desejando conhecer o nome do doce, inicia uma conversa sobre a curiosidade e os mistérios da criação do mundo. Aos leitores cabe a reflexão sobre as atitudes do homem para trilhar sua própria vida.



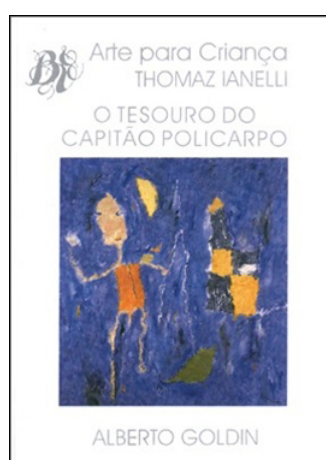
No mundo das nuvens

Alberto Goldin

Arcangelo Ianelli

1996

Um menino fora do comum vivia olhando o infinito do céu, observando os movimentos das nuvens, como quem assiste a um filme de aventuras. Por essa razão, era discriminado pelas crianças do bairro. Seu pai então interferir comprando-lhe papel, pincéis e tinta. O garoto, com o passar do tempo, torna-se um famoso pintor.



O tesouro do Capitão Policarpo

Alberto Goldin

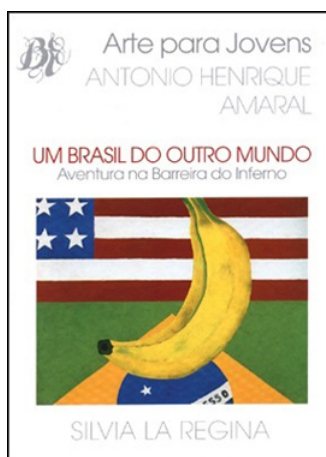
Thomaz Ianelli

2000

"Os jovens nunca se preocuparam com a morte e muito menos quando aquele que passa para a outra vida é um velho." Este é o trecho que

inicia a obra de Alberto Goldin, O Tesouro do Capitão Policarpo. Uma obra que apresenta ao leitor a sabedoria do homem velho. O misterioso e muito querido capitão morre, deixando um desafio aos jovens com menos de 17 anos.

Tão sutil quanto o texto são as pinturas de Thomaz Ianelli.



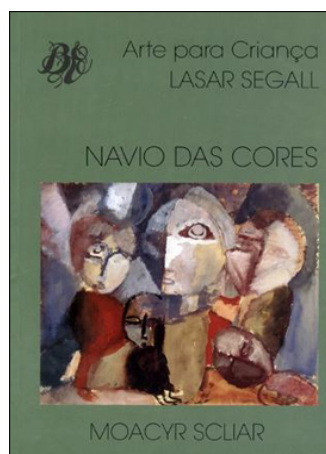
Um Brasil do outro mundo

Silvia La Regina

Antonio Henrique Amaral

2000

Unindo o universo da fantasia e da ciência, esta obra para jovens apresenta a aventura de um casal de irmãos gêmeos brasileiros, que investigam a existência de universos paralelos. O texto é salpicado por comentários legítimos, sagazes, irônicos de Carlos.



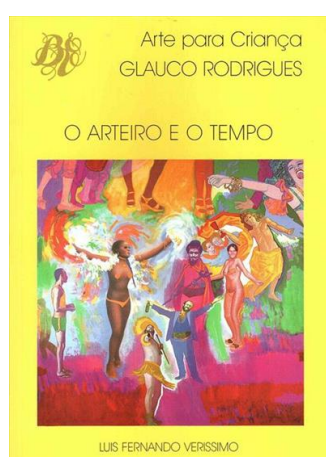
Navio das cores

Moacyr Scliar

Lasar Segall

2003

Moacyr Scliar inspira-se em alguns aspectos da vida real de Lasar Segall para criar uma narrativa que parte do fascínio de uma criança pelas letras da caligrafia de seu pai, um copista da Torá, em Vilna, na Lituânia. Para descobrir sua habilidade com os traços, as cores e a criação das imagens, e o impacto definitivo provocado pelo encontro de sua cultura e sua tradição judaicas com as pessoas, paisagens, frutos e bichos do Brasil dos primeiros anos do século XX.



O arteiro e o tempo

Luis Fernando Verissimo

Glauco Rodrigues

2004

As personagens - o tempo e um menino dialogam sobre as mudanças e reações provocadas pelo primeiro, deixando a cargo do pintor o poder sobre o tempo.

ANEXO II – DOCUMENTO DA UNESCO DE APOIO AO PROJETO ARTES PARA CRIANÇAS DA EDITORA BERLENDIS & VERTECCHIA



united nations educational, scientific and cultural organization
organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture

7, place de Fontenoy, 75700 Paris
1, rue Miollis, 75015 Paris

adresse postale : B.P. 3.07 Paris
téléphone : national (1) 45.68.10.00
international + (33.1) 45.68.10.00
télégrammes : Unesco Paris
téléc : 204461 Paris
270602 Paris

FONDS INTERNATIONAL POUR LA PROMOTION DE LA CULTURE
INTERNATIONAL FUND FOR THE PROMOTION OF CULTURE
FONDO INTERNACIONAL PARA LA PROMOCION DE LA CULTURA

référence : CC/IFPC/1572

5 juin 1987

Chère Madame,

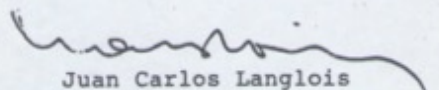
Au nom du Président du Conseil d'administration et en mon nom personnel, je tiens à vous adresser nos félicitations les plus vives pour la qualité et l'intérêt des livres de votre collection "Arte para Criança" que vous avez eu l'amabilité de nous remettre personnellement à Paris.

Votre initiative centrée sur la combinaison heureuse de reproductions de peinture contemporaine et de textes littéraires ainsi que la réalisation de conférences et d'expositions, constitue un moyen original d'aider à la formation de la sensibilité artistique des enfants et des adolescents.

En ce sens, votre projet a un effet multiplicateur et un contenu socioculturel évident. Le Fonds est heureux d'avoir pu vous aider dans cette entreprise à laquelle nous souhaitons un grand développement.

C'est pour cela que votre idée d'étendre ce projet aux autres pays de l'Amérique latine et en premier lieu aux pays voisins de l'Argentine et de l'Uruguay peut donner une nouvelle dimension à votre initiative et contribuer au renforcement de la coopération culturelle régionale.

En vous souhaitant d'autres succès, je vous prie d'agréer, chère Madame, l'expression de mes meilleurs sentiments.


Juan Carlos Langlois
Directeur
Fonds international pour
la promotion de la culture

Mme Donatella Berlendis
Al Franca 1314/91
01422 SAO PAULO S.P.
Brésil

**ANEXO III – DOCUMENTOS DA SECRETARIA DO ESTADO E DA
CULTURA EXPRESSANDO APOIO AO PROJETO ARTE PARA
CRIANÇAS**

