



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

LARA GERVÁSIO HADDAD

**O STATUS DA ILUSTRAÇÃO EM TEREZA BATISTA
CANSADA DE GUERRA, DE JORGE AMADO**

Londrina
2007

LARA GERVÁSIO HADDAD

**O STATUS DA ILUSTRAÇÃO EM TEREZA BATISTA
CANSADA DE GUERRA, DE JORGE AMADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo

Londrina
2007

LARA GERVÁSIO HADDAD

**O STATUS DA ILUSTRAÇÃO EM TEREZA BATISTA
CANSADA DE GUERRA, DE JORGE AMADO**

BANCA EXAMINADORA

PROF.^a DR.^a ELENA MARIA ANDREI

PROF.^a DR.^a REGINA HELENA AQUINO
CORRÊA

PROF. DR. SÉRGIO PAULO ADOLFO
(ORIENTADOR)

Londrina, ____ de _____ de 2007.

Para Alexandre e Vinícius.

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos ao professor Sérgio Paulo Adolfo, meu orientador e querido amigo, que com alto astral, calma e competência possibilitou a este trabalho vir a ser o que é.

Ao Alexandre Vilas Boas, meu marido, pelas dicas, pelo interesse, pelas leituras e correções intermináveis e pelo amor, com que me acompanhou durante o desenvolvimento da pesquisa.

À professora Elena Mirian Andrei pelo apoio, empréstimo de materiais e valiosas conversas que muito enriqueceram este trabalho.

À professora Célia Regina Delácio Fernandes pelo estímulo e por enxergar que as ilustrações também podem ser lidas.

À professora Ivia Alves, da UFBA, pela disposição em me auxiliar.

Meu muito obrigado a todos os amigos do mestrado pelo companheirismo, pelas várias dicas e estímulo, em especial à Bárbara Marques e Gabriela Canale Miola.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa de estudos durante o desenvolvimento desta pesquisa.

E a todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho.



Ilustração: Cássio Loredano

"Verbo Divino é palavra divina; mas importa pouco que as nossas palavras sejam divinas, se forem desacompanhadas de obras. A razão disto é porque as palavras ouvem-se, as obras vêem-se; as palavras entram pelos ouvidos, as obras entram pelos olhos, e a nossa alma rende-se muito mais pelos olhos que pelos ouvidos."

Padre Antonio Vieira – "Sermão da sexagésima"

HADDAD, Lara Gervásio. *O status da ilustração em Tereza Batista cansada de guerra, de Jorge Amado*. 2007. 142f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo geral efetuar leitura analítica de doze ilustrações do romance *Tereza Batista cansada de guerra*, de Jorge Amado. Deste total, nove se encontram na primeira edição brasileira, publicada pela Livraria Martins Fontes Editora, em 1972 e três são capas de edições estrangeiras publicadas na Eslovênia, Eslováquia e Holanda. Dentre as trinta e duas imagens presentes na edição brasileira, elegeu-se a capa, as três primeiras vinhetas de abertura e as xilogravuras que marcam o início dos cinco capítulos do livro. A seleção foi feita para aprofundarem-se as análises dando destaque à presença de símbolos do imaginário do candomblé e, também, à semelhança entre as ilustrações e as xilogravuras que ilustram os folhetos do cordel nordestino. Para dar conta do artefato teórico acerca da ilustração, foram escolhidos os estudos, pioneiros no Brasil, feitos pelos pesquisadores Luís Camargo e Ricardo Azevedo. O trabalho visa contribuir com os estudos da ilustração na obra de ficção literária adulta, ainda em embrião.

Palavras-chave: Jorge Amado. *Tereza Batista cansada de guerra*. ilustração, leitura de imagens.

HADDAD, Lara Gervásio. **O status da ilustração em Tereza Batista cansada de guerra, de Jorge Amado.** 2007. 142f. Dissertation (Master of Languages) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

ABSTRACT

The present work aims to make an analytical study of twelve illustrations of the novel *Tereza Batista cansada de guerra*, by Jorge Amado. Nine of them are in the first Brazilian edition, published by Martins Fontes Editora, in 1972 and three are covers published in foreign edition in Sloven, Slovakia and Holland. From the Brazilian edition, among the 32 illustrations, was chosen the cover; the three first overture's vignettes and the wood engravings that mark the beginning of the five chapters in the book. The election was made to go deep the analyses of the "candomblé's" symbols and, also, to study the similarity between illustrations and the wood engravings that illustrate the brochures of the "string literature". To help with theoretical device concerning the illustration had been chosen the studies, pioneers in Brazil, made by the researchers Luis Camargo and Ricardo Azevedo. The work aims to contribute with the studies of the illustration in the adult literary fiction, still in the beginning.

Keywords: Jorge Amado. *Tereza Batista cansada de guerra*. Illustration, images reading.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA	14
2.1 A ILUSTRAÇÃO NA OBRA LITERÁRIA	14
2.2 FUNÇÕES DA ILUSTRAÇÃO	24
2.3 A PESQUISA EM ILUSTRAÇÃO	29
3 CONSIDERAÇÕES SOBRE ASPECTOS DAS ILUSTRAÇÕES PRESENTES EM TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA, DE JORGE AMADO	31
3.1 OS ILUSTRADORES DA OBRA AMADIANA	31
3.2 A XILOGRAVURA DAS CAPAS DOS FOLHETOS DE CORDÉIS	38
3.3 ALGUNS ÍCONES DO IMAGINÁRIO DO CANDOMBLÉ	45
3.3.1 Exu	46
3.3.2 Oiá/Yansã	49
3.3.3 Yemanjá	51
3.3.4 Oxumaré	52
3.4 Omolu/Obaluayé	53
4 ANÁLISE DAS ILUSTRAÇÕES DE CAPA	55
4.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE CAPAS	55
4.2 A CAPA DA PRIMEIRA EDIÇÃO BRASILEIRA DO ROMANCE TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA	57
4.3 CAPAS ESTRANGEIRAS	64
5 ANÁLISE DAS ILUSTRAÇÕES DO MIOLO DO LIVRO	76
5.1 VINHETAS DE ABERTURA	79
5.2 AS ILUSTRAÇÕES QUE PONTUAM O INÍCIO DOS CAPÍTULOS	87
5.2.1. “A Estréia de Tereza Batista no Cabaré de Aracaju ou o Dente de Ouro de Tereza Batista ou Teresa Batista e o Castigo do Usuário”	90
5.2.2 “A menina que Sangrou oo Capitão com a Faca de Cortar Carne Seca”	94
5.2.3 “ABC da Peleja entre Tereza Batista e a Bexiga Negra”	98
5.2.4 “A Noite em que Tereza Batista Dormiu com a Morte”	102

5.2.5 “A Festa do Casamento de Tereza Batista ou A Greve do Balaio Fechado na Bahia ou Tereza Batista Descarrega a Morte no Mar”	106
6 CONCLUSÃO	110
REFERÊNCIAS	113

1 INTRODUÇÃO

Os estudos literários tomavam, tradicionalmente, por objeto de análise as manifestações estéticas nas produções textuais escritas, ficando de fora de seu campo de atuação quaisquer outras manifestações que não fossem regidas pela “primazia” da letra. Entretanto, por volta da década de setenta do século passado, observou-se uma ampliação no conceito do que era considerado literário. Havia o temor de que a apreciação destas diferentes linguagens pudesse comprometer, contaminar e até mesmo destruir o cânone e a “boa literatura”:

Mas os próprios estudos literários nunca foram unificados em torno de uma única concepção daquilo que estavam fazendo, fosse tradicional ou não; e, desde o advento da teoria, os estudos literários é uma disciplina contestada e controversa, em que todos os tipos de projetos, tratando tanto das obras literárias como das não literárias, brigam por atenção. (CULLER, 1999, p. 52)

A essa abordagem culturalista, interdisciplinar, “que incluem e abrangem os estudos literários, examinando a literatura como uma prática cultural” (CULLER, 1999, p. 49), intitula-se Estudos Culturais. Segundo Jonathan Culler, os estudos culturais têm sua origem nos estudos literários, na medida em que “tratam os artefatos culturais como textos a ser (*sic*) lidos e não como objetos que estão ali somente para serem contatados”. (CULLER, 1999, p. 52)

Em linhas gerais, a abordagem culturalista não consumiu os estudos literários, nem tampouco destruiu o cânone, mas propiciou sua expansão e, com isso, novas alternativas de estudos e leituras. Manifestações até então recusadas pelos canais convencionais da crítica e da academia passaram a ser objeto de análise destes estudos, como são os casos da poesia oral, do rap, da literatura de cordel, das histórias em quadrinhos, dentre outros, tidos anteriormente como subliteratura:

A crítica à ideologia da indissociabilidade literatura/escrita e a todas derivações que decorrem (“literatura erudita”, “obra prima”, “alta literatura”) marcam um momento nos estudos literários em que se dá a dilatação e em alguns pontos a dilaceração das fronteiras que cercam o que é literário. (FERNANDES, 2003, p. 24)

Então, se as diferentes formas de representação do discurso, até então “invisíveis” aos olhos da academia, passam a ser observadas por ela e pela crítica contemporânea, abre-se uma brecha para o estudo das ilustrações presentes nas obras de ficção, concebidas também como uma forma de discurso, mais especificamente um “discurso visual”.

O interesse pela investigação científica sobre os diálogos estabelecidos entre texto-imagem nos livros ilustrados surgiu das minhas experiências profissionais como ilustradora e da dificuldade que tive em encontrar pesquisas que tratassem do tema, instigando minha curiosidade. Frequentei o curso de Ilustração, realizado no Centro de Imagem e Técnicas Narrativas do Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, no ano de 2001. Este curso não só me possibilitou aprimorar meu traço de desenhista, como também ampliar os meus conhecimentos teóricos sobre o assunto. De volta ao Brasil, em 2002, procurei meios para desenvolver um curso semelhante ao que havia participado em Portugal, pois notei que os cursos de ilustração ministrados aqui eram na verdade, cursos de pintura, desenho ou algum meio de produção de imagens. Inscrevi o Projeto intitulado Ilustres Idéias na seleção de projetos da Lei de Incentivo à Cultura do Município de Londrina. O projeto foi aprovado em abril de 2003. Iniciaram-se então as atividades do curso que se mantêm até a presente data, atuando na formação de ilustradores.

Um aspecto, observado logo nas primeiras aulas, chamava a atenção: os participantes, em sua maioria, já possuíam noções de vários conceitos acerca do texto, como por exemplo: o narrador, o tempo, o espaço, o tema, também demonstrando certo entendimento pragmático sobre os gêneros literários, como saber diferenciar, por exemplo, um romance de um poema; conhecimento que não era notado quando o assunto era ilustração. Verificou-se, então, que a maioria dos participantes, embora soubessem obviamente, que a ilustração é a imagem que acompanha o texto, acreditavam que sua função era meramente decorativa e o seu potencial de comunicação, apenas descritivo.

No entanto, as ilustrações são as imagens que dentro das páginas de um livro, agregadas ou não a um texto escrito, narram, interpretam e/ou iluminam uma história, somando aos nossos conhecimentos algo que pode estar para além do texto escrito. A meu ver, uma imagem ilumina uma história quando ela fascina e encanta o leitor, aguçando-o a procurar em suas formas, cores e tons, indícios que contenham informações sobre a trama que só o ilustrador, enquanto parceiro criativo do autor da obra, poderia fornecer.

Normalmente, quando se fala em ilustração de livros é feita uma associação quase que imediata à presença destas imagens em livros infantis e infanto-juvenis, apesar da existência de várias obras literárias canonizadas ilustradas. Na França, o gravador Gustave Doré ilustrou obras de autores como Perrault, Cervantes e Dante, este último também teve livros ilustrados por Dante Gabriel Rosseti, Aubrey Beardsley e Mackmundo. Na Inglaterra, William Blake ilustrava seus próprios textos; as obras de Shakespeare foram ilustradas por Edward Burne-Jones e John Everett Millais. No Brasil temos Tarsila do Amaral ilustrando obras de Oswald de Andrade; Poty ilustrando textos de Guimarães Rosa; Santa Rosa ilustrando livros de Graciliano Ramos, Raul Bopp, José Lins do Rego e Gilberto Freyre. Já Carybé, Calasans Neto, Jenner Augusto, Di Cavalcanti, Mario Cravo e Floriano Teixeira emprestaram seus traços para ampliar os universos significativos dos textos de Jorge Amado.

O romancista baiano Jorge Amado (1912-2001), ao longo de seis décadas, escreveu 32 livros, sendo que apenas um deles, o livro *O mundo da paz*, escrito em 1951, foi publicado sem ilustrações. A partir desta constatação, percebe-se que a constante presença de imagens é um fato que singulariza suas obras. Além disso, o grupo envolvido com a criação das ilustrações é formado por renomados artistas plásticos, o que enfatiza ainda mais a importância conferida às imagens, no legado amadiano.

Normalmente, a obra de Jorge Amado é dividida em duas grandes fases: a primeira, cuja característica é a ênfase dada aos embates ideológicos que tomaram corpo no Brasil, a partir da década de trinta, e abrange *O país do Carnaval* (1931) até a trilogia *Os Subterrâneos da liberdade* (1954). Já a segunda fase que se inicia com a publicação de *Gabriela, cravo e canela*, em 1958, estaria vinculada a uma atitude de maior despojamento e humor, com porções de fantástico e a criação de um rol de personagens femininas, donas de forte empatia popular. Há muitas pesquisas sobre os temas e as divisões temporais da obra amadiana, segundo Tânia Pellegrini, a fortuna crítica sobre o escritor é extensa:

cada uma delas aceitável para muita pesquisa e trabalhos de fôlego, em que o fundamental a dizer é que, no mínimo, trata-se de um escritor prolífico, desigual e intenso, capaz de mobilizar a máquina editorial e as glórias acadêmicas, além de seduzir o mercado estrangeiro e conquistar o abstrato e poderoso “leitor médio brasileiro”. (PELLEGRINI, 1999, p. 125)

Ao mesmo tempo em que se vê uma vasta quantidade de estudos sobre a obra do escritor baiano, há uma carência de pesquisas que enfoquem as inúmeras ilustrações presentes nas páginas e capas de seus livros. Este trabalho dissertativo vem justamente ao

encontro desta necessidade, à medida que intenta compreender qual é o papel desempenhado pelas ilustrações, no romance *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) de Jorge Amado.

O foco da análise recai sobre as imagens de sua primeira edição, publicada em 1972, pela editora Livraria Martins Fontes, décimo nono volume da coleção “Obras ilustradas de Jorge Amado”, e, também, sobre três capas de edições estrangeiras publicadas na Eslovênia (1979), Holanda (1980) e Eslováquia (1989).

Um dos critérios usados para a seleção deste romance foi a constatação de várias metáforas e símbolos¹ em suas ilustrações. A utilização da figuração, como é chamado este recurso, enriquece a carga significativa das imagens, possibilitando que o discurso imagético não fique limitado a reproduzir visualmente o que o texto escrito diz com palavras.

Uma das características estruturais deste romance é o arranjo obtido com a desconstrução da linearidade cronológica dos fatos, e sua posterior organização, em cinco grandes diegeses. Cada um destes capítulos narra uma etapa diferente vivida pela heroína Tereza Batista, como se fossem histórias de cordel². O início de cada um dos cinco capítulos é marcado por uma ilustração xilográfica de página inteira, onde as figuras se mesclam aos títulos para comunicar algo a respeito da história, nos mesmos moldes das xilogravuras das capas dos folhetos de cordéis. Estas ilustrações possuem estilos díspares, assim como desempenham diferentes funções no livro, podendo estabelecer relações com o texto escrito, esclarecendo-o, complementando-o ou desviando-se dele.

Outro aspecto constatado no romance é a utilização de elementos advindos do candomblé como marca distintiva da mestiçagem do povo brasileiro. Tanto o texto grafado como o texto visual são locupletados com uma dose de fantástico, extraída da mitologia iorubana. O candomblé e a simbologia deste culto religioso ora aparece no enredo, ora surge representada imagetivamente através de ícones do imaginário afro-brasileiro.

Para dar conta de tal empreendimento a presente pesquisa será dividida em quatro capítulos: o primeiro capítulo abordará alguns aspectos da ilustração na obra de ficção. Também serão apresentadas algumas definições para o termo ilustração. Serão levantadas as

¹ Símbolo é “aquilo que, por um princípio de analogia, representa ou substitui outra coisa, ‘signo, alegoria, comparação’ /.../ Do lat. *Symbolum*, derivado do gr. *Symbolon*”. (CUNHA, 1986)

² O pesquisador Ribamar Lopes em seu livro *Literatura de Cordel – Antologia* no diz que no ciclo de estudos sobre Literatura de Cordel, realizado em 1976, foi perguntado ao prof. Raymundo Cantel, grande estudioso no assunto, qual seria a definição mais compacta que se poderia dar ao Cordel. O professor da Sorbonne então, imediatamente respondeu: “Poesia narrativa, popular, impressa”. No século XIX, circulava pelo Brasil a literatura de cordel editada em Portugal, especialmente novelas populares tradicionais e popularescas, em prosa e verso. Mas foi no final deste século e nas primeiras décadas do século XX, que um grupo de poetas populares nordestinos, dando forma impressa à tradição oral, deu início a genuína Literatura de Cordel brasileira.

categorias estilísticas da imagem, e quais funções as ilustrações literárias podem desempenhar no livro. É, também, nesta etapa do trabalho, que serão apontados os principais teóricos sobre a ilustração literária e a abordagem de suas pesquisas.

O segundo capítulo será composto por três diferentes tópicos que trarão considerações sobre os aspectos mais relevantes evidenciados nas ilustrações de *Tereza Batista cansada de guerra*. O propósito do primeiro subitem é levantar alguns dados da parceria entre autor e alguns ilustradores, a fim de vasculhar os processos criativos envolvidos na criação dos romances ilustrados de Jorge Amado. Já o segundo tem como objetivo indicar os aspectos materiais característicos das capas dos folhetos de cordel com o intuito de relacioná-los com as ilustrações que o gravador baiano Calasans Neto fez para o romance. E por fim, no terceiro subitem será feita uma apresentação das características dos principais orixás que figuram no romance.

As análises das ilustrações serão feitas no terceiro e quarto capítulos. No terceiro o enfoque será dado às imagens impressas em quatro diferentes capas do romance. A primeira análise recairá sobre a capa da edição brasileira de *Teresa Batista*. As demais capas que embalam as edições estrangeiras serão analisadas posteriormente.

O quarto e último capítulo trará as análises de oito ilustrações do miolo do romance, que serão desenvolvidas em dois grupos distintos, por possuírem diferenças entre si. A seleção e o recorte se fizeram necessários para que se pudesse aprofundar as análises dando destaque à presença de símbolos do imaginário do candomblé, constatados, sobretudo, nas vinhetas de abertura do livro e, também, à semelhança existente entre as ilustrações que pontuam os inícios dos capítulos deste romance, com as xilogravuras que ilustram os folhetos do cordel nordestino.

Nesse sentido, espera-se que o resultado da pesquisa traga contribuições para os estudos literários, por meio da discussão da relação entre texto e imagem, ainda em embrião, auxiliando na compreensão da importância da imagem no contexto atual.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA

2.1 A ILUSTRAÇÃO NA OBRA LITERÁRIA

O escritor inglês Lewis Carrol, autor de *Alice no País das Maravilhas* (1865), já no primeiro parágrafo deste livro coloca na voz da protagonista Alice a questão: “Para que serve um livro sem figuras nem diálogos?” Esta pergunta refere-se, obviamente, às preferências dos leitores infantis, que encontram nos livros ilustrados uma sedutora forma de narrativa. Embora a presença de imagens nos livros seja freqüentemente associada aos livros destinados às crianças e adolescentes, existem também inúmeras obras literárias – canonizadas – com ilustrações, como já se enumerou anteriormente. Apesar da existência destas obras canonizadas ilustradas, verificou-se que a maior parte das pesquisas empreendidas sobre ilustração trata, justamente, de sua presença nos livros de literatura infantil. Tal fato se deve, provavelmente, pela quase obrigatoriedade das ilustrações em tais obras. Diante deste fato, a pergunta de Alice poderia ser refeita: “para que servem as ilustrações?” (JACOBY, 2003, p. 273). Contudo, antes de tentar responder a tal questão e tratar da ilustração propriamente dita, será feita aqui uma breve digressão sobre o uso de imagens pelo homem com o intuito exclusivo de narrar histórias.

Não há dúvida de que as narrativas, sejam quais forem suas formas de produção e transmissão, acompanham o ser humano há muito tempo. As primeiras imagens nas cavernas pré-históricas eram representações do mundo material e mental dos homens de então. Desde tal época o homem se utiliza de imagens para comunicar e registrar fatos históricos, narrar histórias, descrever cultos e imortalizar heróis.

No período Paleolítico, entre 40.000 e 10.000 anos a.C., nossos ancestrais reproduziam nas paredes das cavernas figuras extremamente realistas de animais. Uma suposta justificativa para tais pinturas é a de que atirando flechas sobre as imagens eles poderiam prosperar na caçada – uma espécie de ritual simbólico. À medida que o homem pré-histórico evoluiu, o realismo das formas dá lugar à estilização, sinal inequívoco de sua capacidade de abstração³. Assim, graças a esta faculdade singular do ser humano, muito mais tarde, por volta de 3.500 a.C., criou-se a escrita sumeriana cuneiforme, cerca de quinhentos

³ Fritz Baugmart, em *Breve História da Arte*, defende a idéia de que a capacidade de abstração foi um sinal decisivo na evolução humana.

anos depois os hieróglifos egípcios e aproximadamente em 750 a.C. o alfabeto latino. Com a invenção da escrita houve a transição do período Pré-histórico para o Histórico, pois permitiu ao homem o registro e a preservação de uma infinidade de informações ao longo do tempo.

Entretanto, o homem, mesmo após a invenção da escrita e, conseqüentemente, da evolução de suas habilidades cognitivas, continuou a criar imagens para narrar fatos e acontecimentos históricos, assim como fazia nas cavernas pré-históricas. As artes sumeriana, egípcia, romana e a primitiva cristã gótica e bizantina são repletas de narrativas imagéticas.

Só para citar alguns exemplos, tem-se na arte egípcia a “paleta do Rei Narmer”, de 3000 a.C., que narra acontecimentos históricos do “rei Menes do Alto Egito, que conseguiu a unificação do Alto e do Baixo Egito” (BAUGMART, 1999, p. 19), além dos inúmeros baixos-relevos pintados nos túmulos egípcios que contam os feitos de suas divindades, heróis e soberanos. Na antiga Mesopotâmia foram criadas placas em arenito entalhado que contam as mudanças políticas ocorridas na região, como a “estela da vitória de Naramsin”, de 2261-2224 a.C., que narra a postura do soberano político que exigia adoração divina de seus súditos.

Outros exemplos foram apontados pelo cartunista americano Scott McCloud ao tentar resgatar as origens das histórias em quadrinhos, em seu livro *Desvendando os Quadrinhos*. Um deles é o relato feito só por meio de imagens coloridas da história “do grande herói militar e político: 8-Cervos (*sic*) Garra de Jaguarica” (McCLOUD, p. 10), registrado em um manuscrito pré-colombiano datado de 1049. O outro exemplo trata-se de uma famosa obra de arte denominada *Bayeux Tapestry*⁴: uma tapeçaria com setenta metros de comprimento, confeccionada na França, que narra com muitas imagens a conquista da Inglaterra pela Normandia.

No mundo antigo a linguagem estava intimamente ligada às coisas que nomeava. Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, cita um exemplo dado por Claude

⁴ A “Tapeçaria de Bayeux” é uma obra de arte bordada entre 1070-1080 pelos artesãos da catedral de Canterbury a pedido do bispo Odo de Bayeux (c. 1030-1097), meio-irmão de Guilherme, o Conquistador. Além de representar magnificamente muitas cenas da vida cotidiana nobre do final do século XI, a Tapeçaria retrata a vitória normanda na batalha de Hastings (1066), que teve como conseqüência a posterior conquista normanda da Inglaterra com a derrota anglo-saxã das forças de Haroldo II, rei da Inglaterra (1066). Os seus setenta metros de extensão compreendem 72 cenas onde figuram 626 personagens, 202 cavalos e mulas, 55 cachorros, 505 criaturas mitológicas (pássaros e dragões), 37 edifícios, 41 navios e barcos, 49 árvores e mais ou menos 2000 palavras em latim. In: <http://www.ricardocosta.com/textos/bayeux1.htm>, acessado em 18/05/2006 e <http://www.bayeuxtapestry.org.uk>, acessado em 07/11/2006 (tradução e adaptação livres).

Duret⁵ que aclara tal relação: “a cegonha, tão louvada por causa da caridade para com seus pais e mães, é chamada em hebreu *Chasida*, que quer dizer bondosa, caridosa, dotada de piedade...” (In: FOUCAULT, 1999, p. 50)

Desde o surgimento da escrita até o início do século XVI d.C., palavras e imagens estavam tão imbricadas umas às outras que constituíam uma coisa só. No final do século XVI e início do XVII a escrita passa a ocupar uma posição de supremacia absoluta e há o divórcio entre a palavra e a imagem em dois diferentes campos das ciências e das artes, anteriormente tratados como matéria indivisível, como a seguinte declaração de Michael Foucault elucida:

Essa primazia da escrita explica a presença gêmea de duas formas que são indissociáveis no século XVI, apesar de sua oposição aparente. Trata-se, em primeiro lugar, da distinção entre o que se vê e o que se lê, entre o observado e o relatado, da constituição, pois, de uma superfície única e lisa, onde o olhar e a linguagem se entrecruzam ao infinito. (FOUCAULT, 1999, p. 54)

Foi neste período, relativamente recente, que surgiu a noção de um suposto papel secundário ocupado pela imagem no mundo, que só iria ser repensado dois séculos depois. Portanto, tratar a imagem como um dos mais significativos veículos de comunicação disponibilizado pelo homem nos parece coerente e inevitável. Através dela nos foi possível deduzir um pouco de nossa “pré-história”, bem como registrar acontecimentos da nossa “História”.

Muitas das imagens impressas que conhecemos são consideradas ilustrações por seu caráter pictórico e sua função narrativa. O verbete “ilustração”, do Dicionário Aurélio, traz a seguinte definição:

[Do lat. imp. *illustratione*.] **S. f.** **1.** Ato ou efeito de ilustrar (-se). **2.** Conjunto de conhecimentos; saber: *homem de notável ilustração*. **3.** Imagem ou figura de qualquer natureza com que se orna ou elucida o texto de livros, folhetos e periódicos. **4.** *Filos.V. filosofia das luzes.*

De um modo geral o termo é entendido de acordo com o terceiro item do mencionado verbete, referindo-se às imagens feitas com desenhos, pinturas, colagens, fotografias, gravuras e outros procedimentos plásticos e que acompanham, elucidam,

⁵ Na obra *Trésor de l’histoire des langues*. Colônia, 1613.

enfatizam, acrescentam informação e/ou ornamentam um texto escrito. São comuns em peças publicitárias, cartazes, jornais impressos e virtuais, revistas, periódicos e em livros didáticos e literários.

Em meados de 1450, “proliferaram livros descrevendo experiências e teorias científicas, manuais técnicos de todo o tipo, pesquisas em diferentes ramos do conhecimento, relatos de viagens, modelos e programas de tecnologia para indústria, arquitetura, engenharia, medicina, transporte, etc.” (AZEVEDO, 2002, s.p.). Nestes livros, as ilustrações ganhavam um caráter utilitário, vocação esta de quase todas as ilustrações até o séc. XIX, época da invenção da fotografia. Assim, durante quatro séculos foi sendo construída a tradição de “tratar desenhos impressos como sendo sempre, invariavelmente, objetivos, unívocos, informativos, descritivos e documentais” (AZEVEDO, 2002, s.p.). Tal tradição vigora, de certo modo, até os dias atuais.

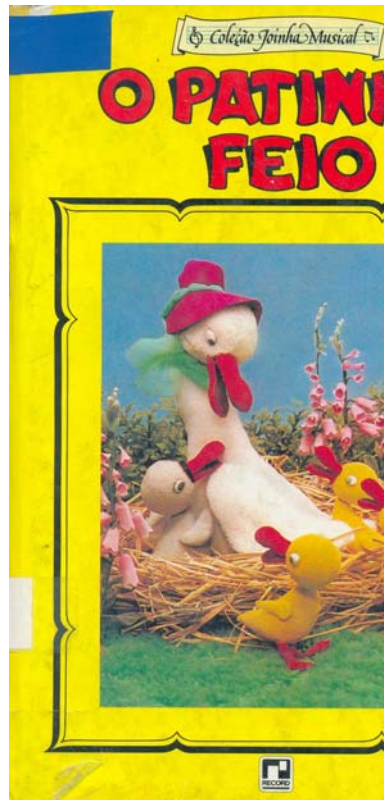
O pesquisador, ilustrador e escritor Ricardo Azevedo faz um interessante comentário acerca da habitual relação do leitor com as ilustrações:

É muito comum encontrar pessoas que associam, automaticamente, imagens impressas a informações, ou que imaginam que a função das imagens, quando apresentadas ao lado de um texto, é esclarecer, informar, documentar, corroborar, dizer através de imagens exatamente o que o texto diz através de palavras. Em certos casos, isso pode ser verdade. Em outros casos definitivamente não. (AZEVEDO, 2002, s.p.)

A ilustração editorial destinada aos livros didáticos é exemplo de ilustração cuja tarefa restringe-se à repetição visual do texto escrito. Neste caso, o trabalho do ilustrador é limitado, pois as imagens deverão ter uma forma precisa, objetiva e impessoal, para facilitar a leitura e compreensão do conteúdo dos textos com os quais se relacionam.

Já, as imagens que acompanham um texto de ficção ou poesia, chamadas de ilustrações literárias, prestam-se a diferente papel, tendo em vista que o ilustrador interpreta e empresta o seu olhar à narrativa, usando códigos próprios, sem necessariamente repetir o que é narrado pelas palavras.

É interessante notar que um livro ilustrado é constituído basicamente de três sistemas: (1) o texto verbal; (2) o texto visual - ilustrações, cujo suporte pode ser a pintura, a colagem, o desenho, a fotografia, etc. – e (3) a materialidade da obra - a capa, a diagramação do texto, a disposição das ilustrações, a tipologia e o formato do livro. Há livros em que estes três sistemas procuram dialogar e há outros nos quais esse diálogo parece não ocorrer.



Capa: *O Patinho Feio*

Autor: desconhecido

Técnica: fotografia de volumes

Dimensões: 30 x 21 cm

Editora: Record

Ano: 1985

Para exemplificar o caso da ausência dialógica entre texto verbal e ilustração tomou-se o caso da tradicional história d' *O Patinho Feio*, de Hans Christian Andersen, publicado pela editora Record, em 1985. As ilustrações são fotografias de bonecos tridimensionais criados com espuma e tecidos que representam as personagens e os cenários.

Plasticamente estas ilustrações foram bem executadas, tais bonecos são “graciosos” e certamente são um chamariz para o seu público alvo – as crianças. Porém, na capa percebe-se uma incoerência entre a cena escolhida para apresentar a história e o texto que se segue. Sabe-se que no texto original, o momento do nascimento do “patinho diferente” causou uma decepção para a personagem “mamãe pata” e não um momento de alegria e afeto que se pode interpretar de tal ilustração. Além disso, o próprio aspecto físico do patinho feio é mais condizente com as feições de sua mãe “adotiva” do que de seus próprios irmãos.

Neste livro, assim como em muitos dos livros infantis, as ilustrações possuem grande importância na transmissão da história. Uma discrepância entre elas e o texto pode muito bem criar duas histórias paralelas dentro do mesmo livro.

O mencionado pesquisador Ricardo Azevedo aponta a existência de diferentes graus de relação entre texto e imagem nos livros ilustrados:

1) livros texto: livros sem imagens a não ser, eventualmente, uma ilustração de capa. Neles o texto escrito funciona e atua como uma espécie de artista-solo; 2) livros texto-imagem: livros em que o texto vem acompanhado de imagens, mas essas são nitidamente secundárias. Neles o protagonista principal é, sem dúvida, o texto escrito. Aqui, as imagens, em geral, pequenas ilustrações e vinhetas, atuam como atores coadjuvantes; 3) livros mistos: casos em que texto escrito e imagens dividem em pé de igualdade essa espécie de palco que é o livro. Aqui, ambos são protagonistas e atores principais. Nesse tipo de livro, texto e imagem estão nivelados e atuam sinérgica e dialogicamente. Pode-se dizer que o “texto” do livro é constituído pela soma do texto escrito e das imagens [...] 4) livros imagem-texto: livros em que as imagens vêm acompanhadas de textos escritos, mas estes são nitidamente secundários. Nessas obras, o conjunto das imagens é, sem dúvida, o protagonista principal e 5) livros imagem: livros de imagem, sem texto escrito, cujo enredo é criado e construído exclusivamente através de imagens. Neles o conjunto de imagens é o próprio texto da obra, o artista-solo que brilha sozinho e ocupa todos os lugares do livro. (OLIVEIRA, 2005, p. 45)

A primeira edição do romance *Tereza Batista cansada de guerra*, de Jorge Amado, é um exemplo de livro misto, no sentido de que suas ilustrações não são meros “atores coadjuvantes”. Elas ampliam o universo simbólico da obra, oferecendo ao leitor novas possibilidades de interpretação e interferindo na sua leitura como um todo. Apesar do romance ter várias edições não ilustradas, as xilogravuras, presentes na edição *princeps*, foram criadas, possivelmente, para completar a obra e não apenas suplementá-la. Não se pretende aqui afirmar que o romance não possa ser lido sem as ilustrações, mas sim que, sem a presença delas, a história não é contada da mesma maneira, perde-se parte significativa da obra, a saber, a atmosfera dos “causos”, do “popular nordestino” e sua simbologia.

Nos livros imagem e também nos livros imagem-texto e nos livros mistos as ilustrações têm sua força própria, pois possuem capacidade significativa. O seguinte trecho do pesquisador Luís Camargo, exemplifica a idéia da autonomia imagética frente ao texto escrito:

Não é incomum ler ou ouvir falar da ilustração como se ela fosse um prolongamento do texto, uma espécie de eco, incapaz de “falar” por si própria. Essa hipótese leva o leitor a buscar na ilustração apenas o significado do texto, o que empobrece a leitura, pois aquilo que a ilustração ‘diz’ e não está no texto não é percebido. (In: JAKOBY, 2003, p. 274)

De modo semelhante, a educadora e pesquisadora Maria Alice Faria afirma que “os livros com ilustrações apresentam uma dupla narração” (FARIA, 2005, p. 39). Assim, considerar a ilustração literária apenas como um prolongamento do texto escrito ou mero ornamento estético pode significar o prejuízo de boa parte da história, já que ela é formada por duas narrativas que se completam. Neste mesmo raciocínio situa-se a pesquisa de Luís Camargo que enxerga na ilustração um texto ou discurso visual a ser lido e que, por isso, exige um “leitor híbrido”, isto é, com competência para ler as várias formas discursivas presentes no livro.

O livro, no caso do livro ilustrado, parece constituir-se como suporte para um texto verbo-visual, composto pelo texto e pelas ilustrações. Um texto híbrido, que exige um leitor híbrido, capaz de ler palavras e imagens. E não só capaz de ler os dois textos separadamente – o verbal e o visual – mas a sua interação. (In: JAKOBY, 2003, p. 274)

Este conceito de ilustração como “texto ou discurso visual” pode ser entendido como extensão à definição lata de texto⁶, proposta por Leonor Fávero e Ingedore Koch, onde: “texto é toda e qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano, quer se trate de um poema, uma música, uma pintura, um filme, uma escultura, etc., qualquer tipo de comunicação realizada através do sistema de signos”. (FÁVERO, 1994, p. 25)

Diante do exposto, percebe-se que o ilustrador, através da escolha da técnica, composição, formas, linhas, manchas e cromatismos, consegue criar uma nova narrativa que pode repetir, completar, recriar, ou se desviar da narrativa verbal, utilizando referências que estão para além do texto escrito. Os ilustradores têm um pensamento construtor do seu ofício, organizam o seu campo figurativo com a linguagem específica da ilustração.

Uma das características das ilustrações literárias é o uso da figuração⁷, isto é, as imagens não provêm diretamente dos modelos da natureza ou do mundo real, elas são extraídas de um imaginário que teve como referência um texto ou a própria imaginação do ilustrador. O ilustrador, mesmo quando não trabalha lado a lado com o escritor, pode ser

⁶ É interessante lembrar a origem latina deste vocábulo: *textum*, que significa tecido composto por um entrelaçamento de vários fios.

⁷ Como o presente trabalho parte fundamentalmente do campo da literatura, é importante elucidarem-se alguns conceitos de outras áreas do conhecimento: uma imagem é figurada quando ela possui sentido alegórico, metafórico ou fantástico.

considerado também como uma espécie de co-autor da obra. Isso se dá quando ele consegue construir uma narrativa visual tornando possível um novo tipo de leitura.

Muitos são os fatores ponderados quando uma editora ou o próprio autor da obra optam por um ou outro ilustrador. No momento de tal decisão entram em questão fatores intrínsecos e extrínsecos à ilustração, como, por exemplo, gosto subjetivo, afinidades pessoais e profissionais, mercado, tendências, estilos, temáticas, custo, troca de favores dentre outros aspectos, que, por serem tão diversos, não caberiam nos objetivos desta pesquisa.

No entanto, é conveniente na presente pesquisa abordar, ainda que superficialmente, a questão estilística das ilustrações. O estilo⁸ é uma das marcas que diferencia o trabalho do ilustrador e faz com que ele atue mais ou menos harmoniosamente com o texto que acompanhará. Luís Camargo formulou cinco pares de conceitos de estilo gráfico, baseando-se nas categorias estilísticas propostas pelo historiador de arte suíço Heirich Wölfflin, em seu livro *Conceitos fundamentais da história da arte* (1915). São eles: linear e pictórico; plano e profundidade; forma fechada e forma aberta; pluralidade e unidade; clareza e obscuridade (ou clareza absoluta e relativa).

Tem-se uma ilustração com estilo linear, quando a proposta estética do ilustrador valoriza a linha e o contorno das figuras, inclusive atribuindo contorno a coisas que não tem, como por exemplo, a fumaça. O estilo pictórico “não está preocupado com a forma e o volume dos objetos, mas com as impressões visuais que as formas e volumes provocam” (CAMARGO, 1995, p. 43), isto é, ocupa-se mais com o movimento gestual⁹.

Quando as figuras representadas em uma ilustração parecem estar chapadas, sem a presença de perspectiva¹⁰ seu estilo é o plano, quando o volume e a profundidade dos objetos aparecem representados ela terá como estilo a profundidade. A ilustração tem forma fechada quando o ângulo de visão tem o espaço delimitado, o enquadramento¹¹ e a composição¹² da figura fecha a cena, e a forma aberta é o estilo onde estes elementos sugerem

⁸ Aqui, podemos entender o termo “estilo” de modo semelhante às outras manifestações artísticas: como um conjunto de traços formais próprios de um ilustrador ou de um grupo de ilustradores, de um período ou de uma mesma região. Sendo que estas características formais estão quase sempre associadas a preferências temáticas, e estas, por sua vez, relacionam-se a uma determinada visão de mundo.

⁹ O movimento livre da mão segurando um lápis, uma caneta ou um pincel para criar formas plásticas é chamado de movimento gestual.

¹⁰ Perspectiva é a arte de representar os objetos sobre um plano tais como se apresentam à vista. Mais de uma face do objeto aparece quando ele é desenhado em perspectiva. Pode ser tanto intuitiva, quanto linear ou geométrica. Representa sobre um plano linear uma figura tridimensional.

¹¹ Enquadrar é um procedimento em que o artista elege o formato de sua ilustração, a posição dela e as medidas das figuras em relação ao tamanho do papel.

¹² “A arte da composição consiste em agrupar os elementos do modelo de maneira que não fiquem excessivamente juntos, nem excessivamente dispersos.” (PARRAMÓN, 1997, p. 55)

um espaço aberto, ilimitado. Quando o estilo da ilustração é a pluralidade os objetos, personagens e cenários retratados pelo ilustrador formam um movimento geral e unificado, já quando a unidade é o estilo predominante, cada objeto em cena tem seu valor e peso isoladamente.

A quinta e última categoria estilística elencada por Camargo é o par clareza e obscuridade (ou clareza absoluta e relativa). A primeira diz respeito à ilustração que retrata as formas que pretende representar, de modo claro, sem cortes, as figuras são sempre apresentadas integralmente. Já a segunda faz justamente o contrário, ou seja, quando quer representar uma personagem, uma cena ou um objeto, apresenta apenas parte destas figuras¹³.

Uma ilustração pode conter vários estilos, e eles podem variar de uma página para outra dependendo da intenção do ilustrador e da temática do texto. Deve-se ter em mente a diferença entre o estilo da ilustração e o estilo do ilustrador, pois este, além de envolver a escolha da técnica utilizada, a habilidade com os materiais pictóricos, revela seus valores, seu enfoque narrativo e sua visão de mundo.

As ilustrações do miolo da primeira edição do romance *Tereza Batista Cansada de Guerra*¹⁴, escolhidas para esta pesquisa, acumulam os estilos: (1) pictórico, encontrado em todas as imagens; (2) plano, pois as xilogravuras criadas por Calazans Neto tinham como proposta uma aproximação com a estética das ilustrações dos cordéis¹⁵; (3) forma fechada e, também, forma aberta; (4) pluralidade e unidade; e, por fim, (5) clareza.

Quando o texto a ser ilustrado é poético ou ficcional, não há muitos parâmetros nos quais o ilustrador possa se apoiar para criar seu discurso imagético. Nestes tipos de textos, o trabalho do ilustrador é extremamente interpretativo e subjetivo. Mesmo que o texto escrito forneça alguns elementos base para a criação do texto visual, este será uma narrativa paralela dentro da obra. Um discurso que carregará a visão de mundo do artista que o criou. A este respeito, Ricardo Azevedo faz um interessante comentário:

¹³ Para exemplificar tal categoria tomemos a imagem de um homem correndo, quando ele for representado graficamente na íntegra, visto completamente, teremos o estilo claro. Quando aparecer somente parte de seu corpo, sugerindo tal movimento, o estilo será o de clareza relativa ou obscuridade.

¹⁴ A partir deste ponto essa obra de Jorge Amado será identificada sumariamente por *TB*.

¹⁵ As “xilogravuras de cordéis”, na maioria dos casos, são representações com traços chapados e contínuos. A perspectiva não se faz presente nos trabalhos de renomados gravadores de cordel como J. Borges, Mestre Noza, Abraão Batista, Stênio Diniz, Walderedo Gonçalves (Crato) dentre outros. Esse assunto será abordado com mais minúcia adiante.

Diante de um texto poético, portanto plurissignificativo, não há uma convenção em que o ilustrador possa se apoiar. Resta a ele apenas um caminho: inventar arbitrariamente uma possibilidade de interpretação visual. Outro artista, fatalmente daria ao mesmo texto outro recorte, talvez completamente diferente. De qualquer forma, é preciso dizer, dois trabalhos opostos, criados a partir de um mesmo texto de ficção, podem representar soluções absolutamente pertinentes e interessantes. (In: OLIVEIRA, 2005, p. 44)

Concluindo, enquanto as ilustrações presentes nos textos didáticos, informativos e jornalísticos reafirmam, repetem, descrevem e corroboram a mensagem do texto verbal, àquelas que se propõe a ilustrar textos literários (sejam eles poéticos ou prosaicos), “são obrigadas a criar uma espécie de ficção visual, totalmente subjetiva e cheia de elementos arbitrários, ampliando assim, conseqüentemente, o universo significativo do texto.” (AZEVEDO, 2002, s.p.)

A ilustração nas obras literárias é assunto vasto, bem como suas relações com o texto escrito, sendo aqui tratado de maneira esquemática para facilitar a compreensão das diferenças existentes entre a ilustração literária e as outras formas de ilustrações editoriais. Por sua vez, convêm salientar que as fronteiras entre os vários tipos de textos e imagens são quase sempre tênues, passíveis de discussões muito mais pontuais e aprofundadas.

2.2 FUNÇÕES DA ILUSTRAÇÃO

Os estudos teóricos acerca de livros ilustrados ao tentarem descobrir o que nos diz a ilustração, parecem sempre concentrar-se mais no texto escrito do que na própria ilustração. Esta ocorrência pode ser justificada pelo fato de nossa sociedade estar “mergulhada” em uma cultura tradicionalmente escrita, com visível valorização da palavra grafada. E também, porque talvez não existam diferenças tão irreconciliáveis entre texto e ilustração.

Fato é que, muitos lingüistas defendem um duplo sentido de texto: um restrito; e outro amplo. O primeiro considera texto como um conjunto organizado de símbolos verbais. Já no sentido amplo, abordado pelas lingüistas Ingedore Vilaça Koch e Leonor Fávero, citadas anteriormente, considera-se o texto um conjunto organizado de quaisquer tipos de signos, inclusive visuais.

Considerar a ilustração como um texto visual equivale a considerá-la como linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e comunicação. A linguagem varia de acordo com a situação, assumindo funções que levam em consideração quem está transmitindo, o que se quer transmitir e que efeitos se esperam obter com isso. De acordo com Martine Joly:

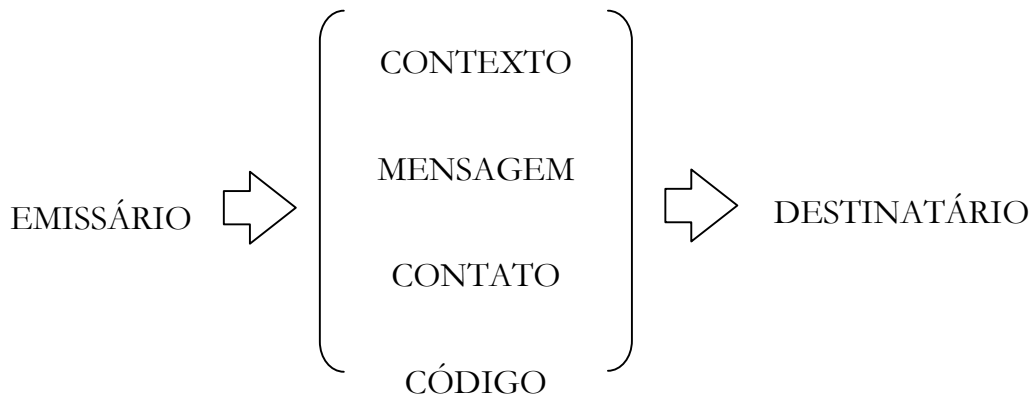
a imagem sempre constitui uma mensagem para o outro, mesmo quando esses outros somos nós mesmos. Por isso, uma das precauções necessárias para compreender da melhor forma possível uma mensagem visual é buscar para quem ela foi produzida. (JOLY, 1996, p. 55)

Tomemos como exemplos os livros didáticos destinados a pessoas ainda em fase de alfabetização, sejam elas crianças ou adultos. Sabe-se que este tipo de livros são fartamente ilustrados e que essas imagens costumam ser funcionais. Normalmente são criadas para reforçar a transmissão de informações passadas pelo texto verbal. Possuem um caráter descritivo muito forte. Segundo Ricardo Azevedo: “tendem e precisam ser unívocas, lógicas, descritivas e documentais, de forma a ajudar o leitor a compreender e interpretar o texto que tem em mãos.” (In: OLIVEIRA, 2005, p. 45)

Entretanto, para que se possa compreender a mensagem contida em uma ilustração, não basta conhecer o seu destinatário, é necessário que se tenha a identificação do

emissário, do contexto em que a mensagem é transmitida, e do código utilizado para esta transmissão. Cada um destes fatores dá origem a uma diferente função da ilustração, e a identificação da “função da mensagem visual é também, efetivamente, determinante para a compreensão de seu conteúdo.” (In: OLIVEIRA, 2005, p. 45)

Antes de se iniciar o estudo das funções das ilustrações, vale a pena lembrar a conduta que nos servirá de referência, elaborada pelo lingüista Roman Jakobson (1896-1982). O pesquisador russo propôs um esquema de seis pólos que elucida os elementos constitutivos de qualquer processo lingüístico, inclusive da comunicação visual. Na obra *Introdução à análise da imagem*, encontrou-se tal esquema (baseado nas funções lingüísticas de Jakobson):



(JOLY, 1996, p. 55)

E na seqüência há esta explicação:

Qualquer mensagem exige, em primeiro lugar, um contexto, também chamado referente, ao qual remete; em seguida, exige um código pelo menos em parte comum ao emissor e ao destinatário; também precisa de um contato, canal físico entre os protagonistas, que permita estabelecer e manter a comunicação. Esse esquema muito conhecido e que deu lugar a muitas análises, interpretações ou modificações continua sendo operatório para a compreensão dos princípios de base da comunicação, verbal ou não. O que Jakobson nos diz em seguida é que cada um desses seis fatores dá origem a uma função lingüística diferente, conforme a mensagem vise a um ou outro dos fatores, aí incluso a ela própria, ou se está centrada neles. (JOLY, 1996, p. 55)

O pesquisador Luis Camargo realizou um estudo sobre as possíveis funções da ilustração, baseando-se nas mencionadas categorias de funções lingüísticas propostas por Jakobson: expressiva, referencial, poética, fática, metalingüística e conativa, a partir da idéia de que nas páginas de um livro literário, as imagens empreendem determinadas tarefas. Certamente, nenhuma mensagem, seja ela verbal ou visual, monopoliza apenas uma única função. No caso da ilustração, esta pode conter várias funções, que tendem a se complementar.

Jakobson sugere a idéia de certas hierarquizações das funções¹⁶ da linguagem. Isto, adaptado para o caso das funções das ilustrações pode ser entendido como a existência de uma função que confere certas características específicas à ilustração e se destaca das demais. Para ele há sempre uma função predominante e outras secundárias.

Já Luís Camargo defende a idéia de somatória dessas funções. Para ele “quanto mais complexo é um texto, com várias funções interagindo, mais difícil é determinar sua hierarquia” (In: JACOBY, 2003, p. 276). Segundo este pesquisador, as ilustrações literárias podem ter as seguintes funções: simbólica, descritiva, narrativa, metalingüística, expressiva/ética, estética, lúdica e de pontuação.

Na função simbólica a imagem não se esgota na representação do objeto, ela comporta mais de uma idéia. Tomemos como exemplo a figura de um pimentão usada para representar uma pessoa queimada de sol, em uma campanha publicitária. Esta imagem simboliza tanto a cor quanto o “ardor” de sua pele depois da exposição solar. A simbologia é extremamente explorada pelo ilustrador que pretende criar um discurso próprio que dialogue com um texto literário ficcional. O depoimento de Ricardo Azevedo corrobora esta idéia:

Ao meu ver, não resta outra saída ao ilustrador do que apelar para imagens subjetivas, metafóricas, poéticas, arbitrarias, fantasiosas, simbólicas, analógicas e ambíguas. São as únicas compatíveis com os textos que pretendem ilustrar e com o qual procurarão dialogar. (AZEVEDO, 2002, s.p.)

Já na função descritiva, a ilustração assume o papel de repetir e detalhar a aparência do que pretende representar. A apresentação visual das personagens, objetos e ambientes, quase sempre está subordinada ao texto escrito que acompanha. É recorrente em ilustrações dos livros didáticos e informativos.

A função narrativa está presente quando uma imagem possui elementos que podem ser efetivamente “lidos”. A ilustração mostra uma ação, uma cena, conta uma história. É a ilustração com toda sua força de comunicação, muitas vezes, capaz de significar por si própria.

A imagem poder ter a função expressiva/ética quando é orientada para o emissor e para o ser representado. Isto acontece quando ela revela os valores pessoais do ilustrador, e outros aspectos mais abrangentes, de caráter social e cultural, ou quando expressa

¹⁶ Para mais detalhes, consultar a obra *Linguística e comunicação* com texto do próprio Jakobson e tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes.

emoções das personagens, através da representação pictórica de sua postura corporal e expressões faciais.

Uma ilustração tem função estética quando é orientada para a sua forma, isto é, quando a organização dos elementos de linguagem visual – como luz, transparência, cor, textura, massa, proporção, volume, proporção e dimensão – destaca-se na imagem criada.

A função metalingüística é encontrada quando a linguagem fala da própria linguagem. Num texto visual isto pode ser exemplificado através de brincadeiras visuais como “amarrar” a margem do livro; mostrar a página que vira; orientar, por meio de setas ou pontilhados, o percurso que o olhar do leitor deverá seguir; entre outros.

A função lúdica surge quando a imagem tem como compromisso o jogo e a brincadeira, através de recursos gráficos como aplicar tecidos com texturas diferentes para representar animais como peixes, galinhas, ursos, ovelhas, etc.

Por fim, quando uma ilustração é utilizada para pontuar um texto, ou seja, destacar aspectos ou assinalar seu início e seu término, ela terá a função de pontuação. Normalmente esta função é desempenhada pela vinheta, pela capitular, pelo cabeção ou pelo “fundo de lâmpada”¹⁷.

Vale a pena demonstrar aqui as convergências entre as funções da linguagem verbal e visual:

As funções descritiva e narrativa são modalidades da função referencial; a função simbólica pode apresentar traços das funções referencial e expressiva; a função estética corresponde à função poética; a função lúdica pode apresentar traços das funções poética, referencial, conativa ou expressiva; a pontuação, além de apresentar traços da função fática, corresponde a um recurso lingüístico fundamental, como seu nome sugere. Além disso, as funções expressiva [...], através de sua homonímia com as funções do código verbal, sinalizam sua homonímia semântica. (In: JACOBY, 2003, p. 279)

Resumindo, uma ilustração pode “representar, descrever, narrar, simbolizar, expressar, brincar, persuadir, normatizar, pontuar, além de chamar atenção para sua configuração, para o seu suporte ou para a linguagem visual” (JACOBY, 2003, p.

¹⁷ Vinheta é uma ilustração pequena, até cerca de ¼ do tamanho da página. Capitular é a letra que inicia um capítulo ou um poema, normalmente ela é toda ornamentada por folhagens que se enroscam no corpo da letra ou por um desenho relativo ao texto. Cabeção é a vinheta que inicia um capítulo. E, é chamada de “fundo de lâmpada”, a vinheta colocada no fim de um capítulo.

279). E do mesmo modo como ocorre nos textos escritos, nos textos visuais também pode ocorrer a combinação de várias funções.

2.3 A PESQUISA EM ILUSTRAÇÃO

No mundo atual, com as novas tecnologias e os novos suportes da escrita, surgem múltiplas formas de leitura. Nos diversos campos das ciências e das artes, a imagem tem sido estudada não só como fenômeno artístico, cultural e social, mas também como uma poderosa ferramenta de comunicação. Recentemente tem crescido o número de pesquisadores engajados na compreensão da narrativa através de imagens. Nos Estados Unidos, o pioneirismo de Will Eisner (1917-2005) deu início aos estudos sobre aspectos narrativos das histórias em quadrinhos¹⁸ e das *graphic novels*¹⁹.

Para o homem da era da imagem, em que a visualidade está muito presente em seu cotidiano, e “pela sua presença no texto escrito e impresso e em quase todas as outras formas de comunicação no mundo de hoje” (FARIA, 1999, p. 100), as imagens que acompanham as obras literárias não podem mais serem tratadas apenas como um ornamento do texto escrito.

Alguns pesquisadores brasileiros, destacando-se os paulistas Luís Camargo, Ricardo Azevedo e Maria Alice Faria, conscientes da relevância da ilustração nos textos literários, têm desenvolvido importantes estudos acerca da ilustração como narrativa visual, suas funções, técnicas, estilística, bem como o diálogo que estabelece com o texto verbal.

Porém, estes estudos têm como objeto de análise as imagens dos livros infanto-juvenis, pois neste caso o uso da ilustração é muito mais recorrente do que nas obras literárias para adultos. Na literatura infanto-juvenil contemporânea, na maior parte dos livros, a ilustração se mescla com o texto escrito, ou, até mesmo, desempenha papel mais importante que ele na narração da história. Mesmo assim, são poucos os estudos sobre a função da ilustração na literatura. Segundo a pesquisadora Maria Alice Faria:

¹⁸ Histórias em quadrinhos, também conhecidas como banda desenhada (em Portugal) ou arte sequencial “são imagens pictóricas e outras justapostas em seqüência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador.” (MCCLLOUD, 1995, p. 9)

¹⁹ São contos, crônicas, novelas impressas e romances narrados somente com ilustrações.

Uma das grandes lacunas nos PCN de língua portuguesa, está no lugar secundário a que foi relegada a imagem – a leitura e a interpretação da imagem, suas funções na narrativa em complementaridade à palavra. Os lingüistas que se ocupam da aquisição da leitura costumam encastelar-se no nível verbal, ignorando a influência da imagem na aquisição da leitura e assim deixando para os especialistas da área o seu estudo [...] além do mais, há ainda poucas e esparsas publicações sobre a imagem no livro infantil e juvenil no Brasil. (FARIA, 1999, p. 94)

Se não são muitos os estudos que se ocupam da presença da ilustração na literatura infanto-juvenil, há uma lacuna muito maior quando se trata da ilustração na obra literária “adulta”. Por esta razão, o presente trabalho torna-se instigante e necessário.

Perguntou-se em correspondência, por e-mail, aos ilustradores e pesquisadores Ricardo Azevedo e Luis Camargo se as mesmas teorias aplicadas para as ilustrações presentes nos livros infantis poderiam ser aplicadas para as ilustrações presentes em qualquer obra literária. A opinião de ambos foi positiva. Com isso, nas análises desta dissertação a teoria aplicada às ilustrações será a mesma normalmente aplicada na análise das imagens da literatura infantil.

3 CONSIDERAÇÕES SOBRE ASPECTOS DAS ILUSTRAÇÕES PRESENTES EM TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA, DE JORGE AMADO

*Cada tema é um desafio.
A cada traço superação.
O ilustrador busca, o tempo todo,
a perfeição, o equilíbrio entre
as diferentes percepções
de mundos autorais.*

(Thomaz Souto Corrêa,
Conselheiro editorial
do Grupo Abril)

3.1 OS ILUSTRADORES DA OBRA AMADIANA

O romancista baiano Jorge Amado publicou no Brasil 32 obras, sendo que apenas uma delas, o livro *O mundo da paz*, escrito em 1951, foi publicado sem ilustrações. Deste modo, comprova-se que a constante presença de imagens é um fato que singulariza o legado amadiano. Além da quantidade de ilustrações, outro aspecto a ser destacado é a qualidade das imagens, criadas, em sua maioria, por renomados artistas plásticos como: Carybé, Di Cavalcanti, Floriano Teixeira, Osvaldo Goeldi, Poty, Mário Cravo, Calasans Neto, Carlos Scliar, Santa Rosa, dentre outros. O pesquisador Rubens Alves Pereira confirma tal idéia ao afirmar que “o grande número de renomados ilustradores e as centenas de ilustrações da obra de Jorge Amado são dados significativos na concepção e, em certo sentido, na recepção desta obra”. (In: OLIVIERI-GODET, 2004, p. 214)

O crítico Antônio Celestino escreveu um artigo²⁰, para a revista *Vogue*, no qual enfatiza a qualidade desta casta de artistas:

²⁰ Nesta matéria o crítico Antônio Celestino dá um roteiro de todo o intercâmbio do escritor com os artistas que ilustraram a obra amadiana.

A primeira observação a fazer é que todos os artistas convidados a compartilhar com ele são do mais alto nível, cada um com suas peculiaridades, uns mais voltados para o caráter ilustrativo, outros menos dependentes dessa preocupação. Uns essencialmente pintores, outros destacados gravadores, há desenhistas eminentes e mesmo um notável escultor com graves registros de desenhistas, todos levaram suas contribuições às edições brasileiras do escritor. (VOGUE, 1980, p.112)

O primeiro livro do romancista, *O país do carnaval*, teve sua primeira edição, de 1931, publicada sem ilustrações. Posteriormente, em 1960, foi acrescida ao romance quatro desenhos de Darci Penteado. Foi a partir do romance *Cacau*, em 1933, que as ilustrações passaram a integrar todas as suas obras, com exceção do livro já mencionado *O mundo da paz*²¹. Segundo Myriam Fraga, diretora da Fundação Casa de Jorge Amado, isso ocorre “não por imposição do editor, ou por um capricho editorial, mas porque a relação do autor com os ilustradores é visceral e profunda”. (FRAGA, 2000, p. 190)

O próprio escritor, desde cedo, reconheceu a importância das ilustrações na venda de seus livros. Assim, supõe-se que não só o valor artístico e o laço de amizade com os ilustradores foram fatores decisivos na adoção das ilustrações, como também o foi a estratégia editorial. Quando Jorge Amado lançou *Cacau* ficou surpreso pela rapidez com que os dois mil exemplares se esgotaram e atribuiu grande parte do sucesso de público às ilustrações do artista Santa Rosa:

Eu me tornara amigo de Santa Rosa²², que tinha chegado de Alagoas e tinha feito a capa de um livro de Raul Bopp²³. Ele fez as ilustrações e a capa de *Cacau*. As ilustrações dele ajudaram os dois mil exemplares a sair rapidamente. (AMADO, 1981, p. 17)

A ficção de Jorge Amado é extremamente marcada pela percepção sensorial. O escritor foi um “mestre em captar as identidades sensoriais da cultura popular baiana” (GOLDSTEIN, 2003, p. 242). Os odores, sabores e sons, expressos no texto, se unem às cores e formas das ilustrações para demarcarem categorias sociais, reforçando uma identidade cultural. Segundo o pesquisador Rubens Alves Pereira a literatura amadiana é

²¹ Informações extraídas do *site*: www.fundacaojorgeamado.com.br, acesso em 22/06/2006.

²² Tomás Santa Rosa Júnior (1909-1956), cenógrafo e pintor brasileiro, ilustrou obras de escritores como José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Gilberto Freyre.

²³ Raul Bopp (1898-1984), poeta modernista brasileiro, autor de *Cobra Norato* (1931).

“marcada pelo compromisso com as bases populares da sociedade. A ilustração seria, nesse contexto, um elemento fortemente requisitado pelo projeto literário amadiano” (In: OLIVIERI, 2004, p. 218), assim como a gravura se torna quase indispensável nas capas dos livretos de cordel.

Tendo em vista a relevância das ilustrações para a leitura do texto amadiano, este capítulo tem como meta levantar alguns dados da parceria entre autor e alguns ilustradores, a fim de vasculhar os processos criativos envolvidos na criação dos romances ilustrados de Jorge Amado. Para isso, além de registros encontrados em livros, serão empregadas entrevistas (de revistas e jornais), cartas pessoais, depoimentos do autor e de alguns ilustradores²⁴.

Fato notório é que Jorge Amado, durante toda a sua vida, esteve muito ligado a diversas linguagens artísticas. Além de grande apreciador e comprador de obras de arte, o autor mantinha relações de amizade com outros escritores, músicos, cineastas e, principalmente, com artistas plásticos. O escritor baiano também escreveu centenas de apresentações para catálogos de exposições de artistas renomados ou novatos:

desde as mais caprichadas, para artistas que mais admira – na maioria das vezes seus amigos –, até as corretas contidas palavras de estímulo aos iniciantes que o procuram na esperança de que o apadrinhamento possa vir a render-lhes bons frutos no futuro. (FRAGA, 2000, p. 190)

Vários ilustradores que emprestaram seus traços para ilustrar os romances amadianos eram amigos íntimos do escritor. Em 1995, Myriam Fraga coordenou uma mesa redonda intitulada “Do texto à imagem: ilustradores amadianos”, na qual inicia sua fala comprometendo-se a preservar a fidedignidade dos relatos sem abrir mão do clima afetivo que unia Jorge Amado ao grupo de artistas que ilustraram seus romances:

Na coordenação dos depoimentos desta mesa-redonda, tentaremos preservar, o mais fielmente possível, o clima de informalidade e irreverência que costuma presidir as reuniões destes artistas – quase todos de uma mesma geração – que vêm mantendo, através dos anos, uma cordial relação de amizade e respeito, atitude que singulariza o grupo que, além de ilustrar os livros de Jorge Amado, tem por hábito freqüentar a casa do Rio Vermelho, no famoso endereço da Rua Alagoinhas n° 33. (FRAGA, 2000, p. 189)

²⁴ Parte do material coletado em visita ao acervo da Fundação Casa de Jorge Amado.

Na citação seguinte temos uma confirmação de tal clima afetivo quando, em entrevista para a revista *ViverBahia*, Jorge Amado refere-se aos ilustradores como grandes amigos seus, destacando principalmente sua amizade com o pintor argentino Hector Julio Páride Bernabó, internacionalmente conhecido por Carybé²⁵:

São todos pessoas de minha admiração, com quem tenho profunda amizade. Carybé, por exemplo, é uma pessoa profundamente ligada ao meu trabalho, amigo meu de toda a vida. Sinto vaidade pelo fato de uma personalidade como ele, ter vindo para a Bahia, após ter lido *Jubiabá*, em 1938. Leu o livro e quis conhecer. Veio e ficou. É o padrinho da Paloma²⁶. (VIVERBAHIA, 1980, p.37)

Carybé foi o artista mais requisitado para ilustrar a obra amadiana. Ilustrou as edições de *Jubiabá* (1975); *Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* (1976); *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria* (1988); e as capas de: *O país do carnaval* (1941); *Tenda dos milagres* (1969); *Bahia de Todos os Santos* (1970); *Capitães de areia* (1970); *Mar morto* (1970); *A B C de Castro Alves* (1975); *O amor do soldado* (1975); *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* (1975); *Os pastores da noite* (1975); *Seara vermelha* (1975); *Os subterrâneos da liberdade* (1975); e, também, *Tereza Batista cansada de guerra* (1972).

Além da amizade e da admiração que Jorge Amado nutria pelo trabalho do artista, ambos pertenciam à mesma religião, o Candomblé. Os dois receberam o mesmo título de Obá²⁷, posto civil que exerciam no Ilê Axé Opô Afonjá, na Bahia²⁸. A religiosidade, mais especificamente do candomblé, perpassa muitos dos romances amadianos, acredita-se que a escolha de Carybé para ilustrar tais romances deva-se também à identidade religiosa de ambos.

O autor baiano não costumava interferir no processo criativo dos ilustradores deixando-os bastante à vontade para comporem as personagens. Se ao

²⁵ Hector Julio Paride Bernabó nasceu em 1911, em Lanus, Argentina. Viveu na Itália dos 6 meses aos 8 anos de idade, vindo para o Rio de Janeiro em 1919, onde cursou a Escola Nacional de Belas Artes. Retornou para sua terra natal em 1930, voltando para o Brasil em 1938, quando visitou Salvador pela primeira vez, enviado por um jornal argentino. Fixa-se definitivamente em Salvador a partir de 1950, onde recebe o apelido que o tornou conhecido internacionalmente. Informações obtidas no *site*: <http://www.memorial.org.br/paginas/biblioteca/biografias/carybe.html>, acesso em 09/07/2006.

²⁶ Paloma Amado é filha do escrito e atual presidente da Fundação Casa de Jorge Amado.

²⁷ Obá, em língua iorubá, significa “senhor”. De acordo com o Dicionário Aurélio o termo refere-se a: Título honorífico atribuído a 12 homens no candomblé do Opô Afonjá, em Salvador (BA), e que se refere aos 12 próceres que, reza a tradição, faziam de ministério de Xangô em Oiô (África).

²⁸ Informações extraídas da revista Exu nº. 03, Bahia, 1988 e no *site*: www.fundacaojorgeamado.com.br, em 26/06/2006.

acompanhar este processo ele chegava a opinar, fazia-o com muito respeito e quase sempre a pedido dos artistas. Assim, o trabalho de “ilustração de seus livros era facilitado, sobretudo pela relação de amizade que mantinha com os ilustradores”. (In: OLIVIERI, 2004, p. 219)

Na mesma mesa redonda citada anteriormente, o artista argentino²⁹ foi questionado se Jorge Amado intervinha na criação das ilustrações: “Ele não é bobo. Ele pede, pedindo desculpas: ‘Não, você sabe tal e coisa’ e some, até que a gente entrega o trabalho. Ele nem pergunta; se demorar ele também não reclama” (In: FRAGA, 2000, p. 191). Também lhe foi perguntado se ele achava complicado ilustrar para o amigo, ou se havia uma empatia na concepção das imagens: “Eu acho que o ilustrador é uma espécie de músico. Bota a partitura, ele lê e toca a música. A gente lê e desenha. É o mesmo que um tecladista, acho eu.” (In: FRAGA, 2000, p. 192)

Outro artista que emprestou seu traço para iluminar a obra amadiana foi o maranhense Floriano Teixeira. O artista, que até então morava no Ceará, participou de uma exposição de artistas cearenses em Salvador, destacando-se pela qualidade de seu trabalho. Aclamado como “inimitável desenhista” (VOGUE, 1980, p. 112), foi morar na Bahia depois de ter atendido ao chamado de artistas plásticos locais e do próprio Jorge Amado entusiasmados com as obras expostas. Conforme depoimento do artista, o convite do escritor foi decisivo para sua mudança de Fortaleza a Salvador:

Nessa época, ele me convidou para vir morar na Bahia, ele ainda não morava aqui, morava no Rio. Aí ele me convidou para vir para a Bahia. Ele achava que havia um comércio se abrindo, um comércio de arte, essa coisa toda, o movimento era muito bom. Mario Cravo estava na Alemanha, mas estavam aqui Jenner, Calasans, Carlos Bastos, Carybé, essa gente toda. E aí eu disse: ‘Vou conversar com a minha mulher. Se ela topa eu venho.’ Quando cheguei ao Ceará – eu morava em Fortaleza –, eu disse a ela: ‘olha, eu quero ir para a Bahia, Jorge Amado me convidou, você topa?’ Ela topou e eu vim. (In: FRAGA, 2000, p. 192)

Nos primeiros dias em que se mudou para Salvador, Floriano Teixeira hospedou-se na casa do escritor baiano. Nesse período ele estava escrevendo o romance *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), primeiro livro que o desenhista ilustrou para Jorge Amado. Depois deste, ilustrou o romance *O menino grapiúna* (1981) e as capas de *A B C de Castro Alves* (1977) e de *Tocaia grande* (1984). Como, na época da mudança para a Bahia, o ilustrador ainda não conhecia os lugares, nem as pessoas reais que o autor por vezes

²⁹ Carybé “naturalizou-se” baiano, tornando-se legalmente cidadão brasileiro em 1957.

transformava em personagens ficcionais, requisitava auxílio a Jorge Amado que o apresentava aos lugares e às pessoas, sem, contudo, interferir em suas criações.

Ele nunca disse assim: ‘Faz isso ou faz aquilo’. Eu, às vezes, é que pedia ajuda, porque eu conhecia muito pouco a Bahia e a Dona Flor, antes de ser um romance de Jorge Amado é uma crônica da Bahia. Aquilo tem retrato de todo mundo e eu não conhecia as pessoas. Nem os lugares. Ele, às vezes, saía comigo e a gente fazia visitas e ele me apresentava às pessoas e tal. (In: FRAGA, 2000, p. 192)

Tanto o artista maranhense quanto outros ilustradores amadianos descrevem seus processos criativos como um procedimento interpretativo do texto escrito. Floriano Teixeira considera a ilustração como “uma ponte entre o escritor e o leitor, porque, muitas vezes, o ilustrador vai retratar o que o escritor não escreveu” (FRAGA, 2000, p. 195). O artista emprega a linguagem visual para criar uma nova narrativa. É o ilustrador quem torna certas informações mais claras para o receptor da obra, ou seja, a ilustração pode não só repetir, mas também “dialogar” com o texto escrito, fornecendo elementos que complementem seu significado, como visto anteriormente.

Um depoimento do gravador baiano Calasans Neto, ilustrador dos romances *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977), corrobora a idéia da autonomia das imagens no texto amadiano: “como Floriano já apontou, Jorge Amado não dá subsídios para compor seus personagens. [Ilustrar para Jorge Amado] Era quase uma parceria, era uma parceria. A gente passava a ser co-autor [da obra que era ilustrada]”. (In: FRAGA, 2000, p. 196)

O escritor baiano reconhece a parceria criativa estabelecida com seus ilustradores, tanto é, que em 1977, publicou-se, no jornal *A Tarde*, uma carta da personagem Tereza Batista destinada a Calasans Neto. Nesta carta a protagonista do romance dirige-se a seu “segundo pai” enciumada pelo fato dele ter empregado sua arte na ilustração de outra mulher: *Tieta do Agreste*. Tal bilhete de Teresa, “enviado por intermédio” de Jorge Amado, comprova, no plano ficcional, a co-autoria atribuída a Calasans Neto pelo próprio autor. Segue adiante um trecho desta carta, intitulada *Nova carta de Tereza Batista a Calasans Neto*:

Não, meu segundo pai, não venho me queixar mas apenas dizer a vosmicê que a ambição e a vaidade fizesse que eu me imaginasse única, sem concorrente em vossa goiva, sem rival em vossa prensa, reinando em vosso coração. Além de mim, apenas as baleias, as cabras, o casario da Bahia, o céu e o mar de Itapuã. Pairando sobre essa beleza toda, vossa filha adotiva, vossa secreta namorada, eu, Tereza Batista, soberba e soberana – jamais teria vosmicê, olhos e mãos, pensamento e força de desejo para criar outra mulher, arrancando-a do cerne da madeira, dando-lhe corpo e face. (NETO, 1998, p. 93)

Se por um lado constata-se que a amizade do autor pelos vários pintores, desenhistas, escultores, gravadores e ilustradores contribuiu para o feliz hibridismo das narrativas verbo-visuais na obra amadiana, por outro, verifica-se que a não interferência do escritor no trabalho dos artistas se justifica também pela excelência dos artistas em questão. Carybé, Floriano Teixeira, Mario Cravo e Calasans Neto são tão expressivos para as artes visuais como Jorge Amado o é para as artes literárias. O polêmico escultor baiano, Mario Cravo Júnior, encerra sua fala na supracitada mesa redonda, justamente, chamando a atenção dos participantes para esse aspecto:

O escritor, não vai ter a ousadia, mesmo sendo Jorge Amado, de botar o dedo, com todo o respeito, em cima de nós. Não acontece nunca, porque já somos cobra criada... não se trata de uma relação subserviente – por ser um escritor e ter uma técnica de expressão particular – com o ilustrador que já deve ter, ao ser convidado, sua maturidade para exercer a interpretação do texto. (In: FRAGA, 2000, p. 203)

Vários são os caminhos para tentarmos verificar a simbiose criativa que une autor e ilustrador no caso de uma obra híbrida. Muitos são os ilustradores e diferentes são as relações destes com o autor, com a criação e com o mercado editorial. O que se pretendeu neste estudo foi agrupar algumas questões que estão diretamente envolvidas neste processo criativo, como a autonomia dos ilustradores, a relação de amizade entre eles e Jorge Amado, o respeito pela linguagem de cada um e de como isso se relaciona com as obras do autor.

3.2 A XILOGRAVURA DAS CAPAS DOS FOLHETOS DE CORDÉIS

As principais ilustrações do romance *TB* são cinco xilogravuras que marcam o início de cada uma das cinco partes que integram o romance. Estas imagens funcionam como “subcapas” dentro do livro. O gravador Calasans Neto se apropriou do aspecto material³⁰ mais conhecido das capas dos cordéis para criar estas ilustrações. Este capítulo tentará levantar os elementos que singularizam as capas dos cordéis com o intuito de relacioná-los com as referidas ilustrações do artista baiano.

Encontrou-se em *Literatura de Cordel – Antologia*, organizada pelo estudioso e colecionador Ribamar Lopes, a seguinte definição para a Literatura de Cordel³¹: “Poesia narrativa, popular, impressa. De maneira que, qualquer outra manifestação semelhante ao cordel, cujo conteúdo divirja deste trinômio, deva ser apreciada com reserva.” (LOPES, 1982, p. 13)

A ilustração xilográfica e a literatura de cordel, por serem frutos de um mesmo contexto histórico e cultural do nordeste brasileiro, expressam, de maneira peculiar, a imaginação e fantasia do povo nordestino. Talvez, por isso, é que a xilogravura seja normalmente relacionada como a técnica mais recorrente de representação gráfica dos versos de cordel.

A palavra xilografia é composta pelos termos gregos “*xylon*” e “*graphein*” que significam, respectivamente, madeira e escrever. Xilografia é, portanto, a técnica de escrever, ou gravar, utilizando-se matrizes de madeira, talhadas com um desenho ou um texto. Depois de talhada a madeira, entinta-se essa matriz e através de sua prensagem em uma folha de papel obtém-se uma xilogravura. “A xilogravura é um múltiplo. Com a mesma matriz, em sucessivos entintamentos e prensagens, podem ser produzidas numerosas cópias.” (COSTELLA, 1987, p. 10)

A arte da xilogravura tem atravessado os séculos e surge atualmente como forma singular de expressão da criatividade do povo nordestino, conquistando vários adeptos, ocupando galerias, museus, despertando interesse de críticos, estudiosos e especialistas.

³⁰ A materialidade diz respeito ao projeto gráfico das capas, como, por exemplo, a técnica usada na ilustração, a composição da página e as fontes.

³¹ A literatura de cordel brasileira é um dos campos férteis e fascinantes dentro dos estudos literários e folclóricos: “Pela sua vitalidade, constância e abrangência, temática, a literatura de cordel se apresenta como fenômeno dos mais singulares e relevantes da cultura do povo nordestino” (LOPES, 1982, p. 7). Entretanto, para este estudo, nos deteremos apenas nas ilustrações xilográficas presentes nas capas dos folhetos de cordéis.

Segundo Ribamar Lopes este destaque da xilogravura no cenário cultural brasileiro foi alavancado por sua presença marcante nas capas dos folhetos de cordel:

a maior contribuição que o Nordeste ofereceu ao Brasil, no campo das artes plásticas, foi a xilogravura dos folhetos. Imaginosas e toscas realizações do artista nordestino, relevantes pela originalidade de suas soluções plásticas de ingênua inspiração popular. (LOPES, 1982, p.9)

Apesar da xilogravura estar comumente relacionada à Literatura de Cordel, uma boa parte das ilustrações presentes nos cordéis atualmente são feitas com desenhos, cópias de fotografias, e cartões postais reproduzidos em zincogravura³². Esta técnica, apesar de ser considerada por muitos pesquisadores acadêmicos como desvio do comportamento padrão, é mais comum do que a xilogravura. O colecionador, escultor, e escritor Liêdo Maranhão, em *O folheto popular, sua capa e seus ilustradores*, nos faz o seguinte relato, a esse respeito:

A zincogravura é uma coisa que ajuda o povo de menor cultura, porque o clichê³³ de zinco representa figura nítida e perfeita de um artista (de cinema). E o clichê de madeira representa a inteligência. Eu não desprezo nem um e nem o outro. Um é para o matuto e outro é para o intelectual... (In: LOPES, 1982, p. 58)

Segundo Ribamar Lopes, a apresentação da xilogravura como emblema visual da Literatura de Cordel, atualmente, retrata a imposição de um mercado de elite, pois ela estaria sendo mantida para agradar apenas a esta elite e não ao “leitor tradicional” desta literatura:

A apresentação da xilogravura como símbolo visual, espécie de marca não registrada da Literatura de Cordel, apesar da boa intenção nela implícita, esconde, na realidade, mais um caso de imposição cultural. O desejado casamento da gravura sertaneja com a literatura cabocla, nascido em condições mais ou menos fortuitas, estaria sendo hoje mantido mais por conveniência de faixas sofisticadas de mercado (elite) do que pela preferência de seu público tradicional (povo). (LOPES, 1982, p. 57)

³² Zincogravuras são as gravuras impressas através de uma matriz de zinco.

³³ Clichê é o mesmo que matriz; peça onde são talhadas as figuras que depois serão impressas.

Enquanto a imagem realista reproduzida em clichê de zinco agrada o leitor “matuto”, semi-analfabeto; a xilogravura, com seus traços toscos, satisfaz os pesquisadores e turistas em busca de uma expressão “autêntica e popular” da cultura nordestina. Luli Hata constata em seu ensaio intitulado “O cordel das feiras às galerias”³⁴, a valorização das capas estampadas com técnica xilográfica por parte do consumidor elitizado “foi responsável por abrir as portas de galerias e museus para a exposição de folhetos e, principalmente, das gravuras das capas, denominadas ‘xilogravuras de cordel’ ou ‘gravuras populares’.” (HATA, s.d., s.p.)

Como técnica de expressão artística, pode-se dizer que a xilogravura, com suas cores e formas chapadas e ausência de efeitos tonais³⁵, oferece uma vasta possibilidade de interpretação e leitura. Já, as figuras impressas por clichê de zinco, tão realistas quanto uma fotografia, parecem estar ali muito mais para serem “vistas” do que lidas. Nesse sentido:

mesmo sem se impor como a forma mais comum de ilustração da Literatura de Cordel, a xilogravura coloca-se, no entanto, como a mais importante técnica de representação gráfica das crenças, valores e tradições sertanejas, mantendo, desse modo, estreito grau de compromisso e de identidade cultural com o universo da literatura popular em versos. (LOPES, 1982, p. 58)

A xilogravura, com raízes na Antiguidade, era usada por várias civilizações – no Egito, Pérsia, América Pré-Colombiana, China e Japão – como uma maneira de se estampar tecidos. Do pano, a xilogravura passou para o papel:

Os testemunhos mais antigos da xilogravura em papel datam do século VIII de nossa era. São orações budistas impressas no Japão por volta do ano 770. Esses impressos só continham texto, sendo do século seguinte a mais remota gravura com figuras. Referimo-nos à Sutra budista atribuída ao ano de 868. (COSTELLA, 1984, p. 35)

O uso das xilogravuras se intensificou com a produção de cartas de baralhos e imagens sacras na Europa do século XIII. Foi através dessa técnica que os primeiros livros

³⁴ Ensaio disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios>. Acesso em 25/08/2006. Este ensaio foi escrito a partir de uma dissertação de mestrado homônima, de 1999.

³⁵ Tons ou tonalidades são as variedades da cor em razão de diferentes luminosidades.

da Humanidade foram impressos, durante o século XV. Esses livros, chamados de “incunábulo xilográfico” (COSTELLA, 1984, p. 40) eram textos híbridos, ou seja, constituídos por palavras e ilustrações. Percebe-se, então, que desde os primeiros livros, letras e imagens se juntam para contar fatos e histórias.

Não foi diferente no caso dos cordéis nordestinos. As capas destes folhetos quase sempre servem de suporte para um discurso híbrido, onde o texto verbal (título) dialoga com o texto visual (ilustração). Geralmente, os estudos que tratam da literatura de cordel nordestina fazem referência à sua materialidade, com um destaque especial para a estrutura de suas capas, como atesta a já mencionada autora Luli Hata: “De fato, um estudo sobre a literatura de cordel não pode negligenciar aspectos referentes à forma de produção e ao ambiente de circulação, já que, de alguma maneira, acabam se refletindo no produto impresso.” (HATA, s.d., s.p.)

A partir de 1910, provavelmente pela expansão do número de profissionais gráficos no Nordeste brasileiro, a aplicação de uma ilustração especialmente criada para o folheto passa a ser freqüente. Já que, antes disso, as imagens que apareciam nas capas dos folhetos eram apropriações de ilustrações criadas para outra finalidade.

Nesta época, o leitor tradicional dos folhetos era “gente quase analfabeta” (HATA, s.d., s.p.) que realizava a identificação da história conhecida pelas ilustrações, através de uma memória visual³⁶. A imagem permite o reconhecimento com a história criada pelo poeta de cordel, e muitas vezes, a temática ali contida. Assim, para que o comércio dos folhetos prosperasse, atingindo este leitor “matuto”, João Martins de Athayde, primeiro poeta a se tornar editor, estabeleceu algumas “modificações materiais e gráficas do folheto, tais como a padronização do formato, 16 X 10,5 cm (com pequena variação), e o uso de imagens” (HATA, s.d., s.p.). Foi ele também quem formatou a composição das capas dos folhetos dando destaques às ilustrações e não só ao título dos poemas. Nota-se então, que:

as imagens funcionavam como auxiliar de vendas por pelo menos duas razões: pelo atrativo visual e pela necessidade de identificação temática do poema. Depois, a ilustração passa a ser, inclusive, um indicativo da autenticidade do folheto, a partir de sua memorização. (HATA, s.d., s.p.)

³⁶ A leitura de imagem é feita de um modo natural, e, aparentemente não exige qualquer aprendizado para ser realizada. Através de nossa memória visual temos, mais ou menos interiorizada, a capacidade natural de leitura da imagem.

Atualmente, essas imagens, principalmente as xilogravuras, continuam a auxiliar as vendas dos folhetos, todavia, não para atender às necessidades do leitor tradicional. Este, fascinado pelas novas tecnologias dos meios de comunicação, passou a cobrar atualização da Literatura de Cordel, repudiando, na maioria dos casos as ilustrações feitas com xilogravuras.

Já os novos consumidores desta Literatura, turistas (à procura de “suvenires” locais), colecionadores, pesquisadores e acadêmicos, deslumbraram-se justamente com o caráter popular, rústico, quase arcaico das ilustrações xilográficas. Consta-se, então, que há uma adequação da estética do “produto folheto de cordel” aos diferentes públicos consumidores e seus ambientes de circulação.

O romance *TB*, assim como outras obras de Jorge Amado, quando publicado, já tinha mercado certo fora das fronteiras nordestinas e brasileiras também. Os leitores das ficções amadianas eram pessoas de vários lugares do mundo, atraídos, entre outros, pelas peculiaridades locais “baianas”. Ocorre aqui certa identificação entre a “elite” consumidora de folhetos ilustrados com xilogravuras, e o público leitor de Jorge Amado.

O próprio narrador da história, em uma introdução à obra, mostra seu objetivo de “trazer notícias de Tereza Batista e tirar a limpo uns tantos acontecidos” (AMADO, 1972, s.p.)³⁷ levando tais notícias não só ao território baiano, mas também até onde se estende o nome da Bahia, “até a corte da França e os gelos da Alemanha, sem falar na costa da África” (s.p.). Pois como já afirmara o narrador “o que não falta no mundo é gente curiosa.” (s.p.)

O artista plástico, Calasans Neto, ilustrador do romance *TB*, não é um artista de origem popular. Sua atividade artística teve início no ateliê do pintor Genaro de Carvalho, e a seguir, no curso livre de gravura em metal da Escola de Belas Artes da Bahia. Com um trabalho múltiplo, faz uma incursão por várias técnicas plásticas, onde a xilogravura é apenas parte de um todo que inclui pinturas em telas, cenários para filmes, gravuras em metais, entre outros.

Ao pesquisar as gravuras em madeira criadas pelo artista baiano, nota-se que na maioria destes trabalhos a técnica empregada foi a da xilografia de topo³⁸. Entretanto,

³⁷ A partir desta citação, as referências a esta obra serão seguidas apenas do número de página correspondente, entre parênteses, quando houver.

³⁸ Neste caso o corte do tronco da árvore é feito transversalmente, em discos.

para as ilustrações do romance *TB*, ele opta pela xilografia ao fio³⁹, que é a mesma técnica usada pelos gravadores populares nordestinos.

As “xilogravuras de cordéis”, talhadas sobre placas de madeiras cujo corte acompanha o comprimento do tronco difere-se da xilografia de topo no emprego das ferramentas, nas espécies de madeiras utilizadas e no modo de talhar. Essas diferenças interferem fatalmente nos resultados. Em regra, “a linguagem obtida da xilografia ao fio é muito mais a da linha negra de contorno e de grandes áreas lisas contrastadas” (COSTELLA, 1984, p. 15), sem nuances tonais, conferindo à imagem um caráter bem mais rústico do que a xilografia de topo. Neste caso, as figuras apresentam traços chapados e contínuos, sem o uso da perspectiva.

Esse romance de Jorge Amado tem como característica estrutural a desconstrução da linearidade dos capítulos. Há uma inversão da ordem cronológica dos fatos e sua posterior reordenação, seguindo a ordem escolhida pelo narrador da história. É importante salientar que o início da narração se dá *in media res*, pois Tereza Batista já é “mulher feita” no início do romance, ficando para depois o relato de sua infância e adolescência. Este narrador, que é um “contador de causos”, narra os acontecimentos da vida de Tereza a um ouvinte inominado – um moço educado e curioso – aparecendo no texto somente a fala do primeiro.

A partir desta organização capitular, há cinco diegeses, com seus inícios pontuados por ilustrações de página inteira, funcionando como “subcapas” dentro do livro. Estas “subcapas” apresentam alguns dos aspectos materiais mais relevantes das capas dos folhetos de cordel, como: formato (16 cm X 10,5 cm), técnica, tipos (alguns deles invertidos), disposição da ilustração e dos títulos no espaço do folheto. Logo após essas “subcapas” há a “fala” do narrador com características fortemente populares, a começar pela linguagem peculiar e a necessidade de se transmitir uma experiência, ainda que seja a de Tereza Batista. Após o breve intróito desse narrador “popular” surge um outro narrador, mais impessoal e formal, que se incumbem de contar os fatos em uma linguagem mais próxima à da “letrada”. A diferença entre os dois é perceptível não só pela mudança dos tipos – sempre em itálico na fala do narrador popular – mas também pelo uso da linguagem particular de cada um deles.

A presença deste narrador “popular”, uma espécie de “contador de causos”, aproxima parte da narração do romance à leitura oral feita pelos primeiros leitores de cordel

³⁹ A matriz de madeira onde é entalhado o desenho é obtida através do corte longitudinal do tronco da árvore. A esse respeito, consultar obra de Antonio Costella.

no nordeste. Uma minoria alfabetizada com habilidades para a “contação de histórias” lia em “voz alta” as sagas vividas pelos heróis dos folhetos, a um público ouvinte formado grande parte por pessoas analfabetas. Deste modo, as histórias e “acontecidos” das personagens dos folhetos conseguiam chegar ao conhecimento de muita gente que não sabia ler.

Pode-se inferir, então, que o ilustrador, ao optar pelo uso da xilogravura ao fio, aproximou o resultado final de seu trabalho às gravuras dos folhetos de cordéis, e atendeu tanto ao projeto estrutural do romance como uma demanda do mercado editorial. O depoimento do próprio artista corrobora tal suposição: “Jorge Amado escreveu Tereza Batista cansada de guerra, que tem uma narrativa como um livro de cordel. Então, eu fiz uma modificação no meu trabalho, para que completasse o do autor.” (In: FRAGA, 2000, p. 196)

3.3 ALGUNS ÍCONES DO IMAGINÁRIO DO CANDOMBLÉ

A geração de escritores brasileiros da década de 30 do século passado foi mobilizada pelo ideal de popularizar a cultura e transformá-la em patrimônio de todos os brasileiros. No discurso feito por Jorge Amado, quando se tornou membro da Academia Brasileira de Letras, foram citados vários escritores que, assim como ele, estavam envolvidos com este ideal coletivo, e concluiu que:

Minha geração, esses romancistas do ano trinta (*sic*), chegava para a vida e para a criação novelística com o peito oprimido sob a angústia do Brasil e do homem brasileiro, em busca de caminhos para a solução de nossos problemas. (In: GOLDSTEIN, 2003, p. 46)

De fato, havia neste momento uma atmosfera nacionalista e um movimento para recuperar, “dentro da cultura popular e mestiça”, elementos que pudessem traduzir a identidade do povo brasileiro, “diferenciando nosso país de outros por meio do contraste” (GOLDSTEIN, 2003, p. 48). A feijoada, prato criado pelos escravos com as sobras das partes menos nobres do porco, nessa época, foi promovida a prato nacional. Da mesma forma que o samba, a capoeira, o futebol, o carnaval e o candomblé tornam-se também ícones da nacionalidade.

O interesse pelas coisas nacionais foi fator determinante para a obra de Amado, não só durante a época de efervescência nacionalista, como ao longo de toda a sua trajetória de escritor. Segundo a antropóloga Ilana Seltzer Goldstein, “esse processo de escolha de símbolos é fundamental para situar a obra de Jorge Amado, refletindo-se em seu discurso literário e extraliterário.” (GOLDSTEIN, 2003, p. 50)

O autor enxergava no candomblé uma religião na qual as pessoas não eram aterrorizadas pela culpa, ele mesmo ocupava o posto de Obá no Ilê Axé Opô Afonjá. Para Amado, o candomblé era “uma religião alegre, que não esmaga as pessoas; o pecado não existe. É a vida, é alegria.” (In: RAILLARD, 1992, p. 84)

A simbologia do candomblé está presente em muitas obras do escritor, foi utilizada como matéria prima, por exemplo, na construção de romances como *Tenda dos Milagres* (1969) e o *Sumiço da Santa* (1988). No romance *TB*, vários elementos da religião afro-brasileira enriquecem o enredo, apresentando-se tanto no texto grafado como no texto

visual, como marca distintiva da mestiçagem do povo brasileiro. Por tal motivo, será esboçada aqui uma breve apresentação dos principais ícones desta religião que aparecem na obra.

3.3.1 Exu

No Brasil, o orixá Exu é normalmente associado ao demônio da religião católica. Isto se deve ao seu caráter irascível e sua inclinação para confusões. Extremamente contraditório Exu é o mais humano dos orixás, pois também é capaz de fazer o bem, de ser serviçal e prestativo, desde que lhe homenageiem, que lhes prestem as primeiras oferendas. Segundo Pierre Verger⁴⁰:

Exu é o mais sutil e o mais astuto de todos os orixás. Ele aproveita-se de suas qualidades para provocar mal-entendidos e discussões entre as pessoas ou para preparar-lhes armadilhas... É necessário, pois, fazer sempre oferendas a Exu, antes de qualquer outro orixá. (VERGER, 1997, p. 11)

Exu é o guardião dos templos, das casas e dos seres humanos. É o mensageiro entre o mundo dos deuses e dos vivos, fazendo com que homens e divindades se inter-relacionem. Exu é o dono das encruzilhadas e é por esta razão, conforme Elena Andrei que “Exu é por onde tudo se inicia, no cosmos e na liturgia, no culto do terreiro e no culto pessoal.” (ANDREI, 1994, p. 205)

No editorial de todas as revistas *Exu*, publicadas bimestralmente pela Fundação Casa de Jorge Amado, há uma apresentação do orixá Exu, extraída de textos do livro *Bahia de Todos os Santos, guia de ruas e mistérios*, escrita por Jorge Amado, que abre a revista:

⁴⁰ O fotógrafo, etnógrafo e pesquisador Pierre Verger (1902-1996) foi um dos maiores estudiosos do candomblé e da forte relação entre a Bahia e a África. Em 1953, na África, Verger recebe o nome de *Fatumbi* que significa “nascido de novo graças ao Ifá” e o posto de babalaô, tendo assim acesso às tradições orais iorubanas. Seu extenso trabalho etnológico que retratou o povo, os costumes e a religião afro-brasileira lhe rendeu o título de Doutor em Etnologia pela Sorbonne.

Quem guarda os caminhos da cidade de Salvador da Bahia é Exu, orixá do mais importante na liturgia do candomblé (*sic*), orixá do movimento, por muitos confundido com o diabo no sincretismo com a religião católica, pois ele é malicioso e arrelento, não sabe estar quieto, gosta de confusão e de aperreio. Postado nas encruzilhadas de todos os caminhos, escondido na macia luz da aurora ou do crepúsculo, na barra da manhã, no cair da tarde, no escuro da noite, Exu guarda sua cidade bem-amada. Ai de quem aqui desembarcar com malévolas intenções, com coração de ódio ou de inveja [...] Exu come tudo o que a boca come, bebe cachaça, é um cavalheiro andante e um menino reinador. Gosta de balbúrdia, senhor dos caminhos, mensageiro dos deuses, correio dos orixás, um capeta. [...] em verdade ele apenas é um orixá em movimento, amigo de um bafafá, de uma confusão, mas no fundo, excelente pessoa. De certa maneira é o Não onde só existe o Sim; o Contra em meio do a Favor; o intrépido e o invencível. Toda festa de terreiro começa com o padê⁴¹ de Exu, para que ele não venha causar perturbação.

O ferro⁴² de Exu é o tridente, onde as três pontas representam o movimento e com o cabo formam o desenho de uma espécie de cruz, que remete à encruzilhada. O tridente reforça a significação da qualidade deste orixá como senhor da passagem, das porteiras, dos caminhos, das encruzilhadas. Existem outros elementos que estão relacionados a este orixá, como por exemplo: o ogô⁴³, a lança, a cabaça, os chifres, entre outros. Os chifres seriam, de acordo com a pesquisadora Elena Andrei, “uma transformação formal do penteado-faca” (ANDREI, 1994, p. 213). A expressão penteado-faca refere-se à forma pontiaguda da sua cabeça, afiada como uma lâmina de faca, que caracteriza o Exu africano.

Em razão do suposto sincretismo entre Exu e o diabo católico, poucas pessoas Ihe são abertamente consagradas. Segundo Pierre Verger, quando ele se manifesta a tendência é acalmá-lo e oferecer-lhe sacrifícios e homenagens, “procedendo a iniciação da pessoa interessada em proveito de seu irmão Ogun, com o qual ele divide um caráter violento e arrebatado” (In: CARYBÉ, 1980, s.p.). Existem muitas histórias e lendas que narram as brigas de Exu com outros orixás, das quais, nem sempre sai vencedor.

⁴¹ Conforme Pierre Fatumbi Verger, “antes de se começar o Xirê dos orixás (a dança, a alegria dos Orixás) no barracão, faz-se sempre o Padê, palavra que significa ‘encontro’ em Yorubá; um encontro, principalmente com Exu, o mensageiro de outros deuses, para acalmá-lo e dele obter a promessa de não perturbar a boa ordem da cerimônia que se aproxima” (CARYBÉ, 1980, s.p.). Nesse encontro são feitas diversas oferendas ao orixá, que vão desde cânticos em sua homenagem até sacrifícios de animais.

⁴² Ferros são os objetos tridimensionais que representam os orixás.

⁴³ Ogô é a representação explícita de um falo na imagem de Exu, onde seu significado é amplo: “a virilidade enquanto poder de penetração, de transformação e de geração. Dá ao Exu o poder de se transportar instantaneamente para onde quiser, indicando mobilidade e multiplicação.” (ANDREI, 1994, p. 212)

No romance *TB*, as referências a Exu aparecerão primeiramente sob a forma plástica, na vinheta de abertura do livro, a ser analisada no quarto capítulo deste trabalho dissertativo. Depois, também, no próprio corpo do texto, onde serão evidenciadas algumas das características do temperamento contraditório do orixá. Segue abaixo, uma passagem do último capítulo do romance chamado: *A festa do casamento de Tereza Batista ou a Greve do balaio fechado na Bahia ou Tereza Batista descarrega a morte no mar*, onde a qualidades de conselheiro de Exu é evidenciada:

– Mandei lhe chamar, meu pai, porque as coisas estão se pondo feias para o meu lado e quero me aconselhar com o compadre. No pescoço de Vavá, colar de contas pretas e vermelhas, as contas de compadre Exu. Precisa ser esclarecido sobre um ror (*sic*) de dúvidas, nunca se encontrou tão necessitado de ajuda. Se a polícia quiser mudar as raparigas do Maciel para o Pilar, e assim arruiná-lo, ele deve obedecer, como sempre obedeceu, ou deve ouvir o conselho da moça e se recusar? Deve acolher as raparigas da Barroquinha? [...] Ainda por cima, acontece agora, essa loucura do balaio fechado, as quengas se furtando a trabalhar, que me diz disso compadre Exu? Como hei de agir? Estou perdido, sem saber. (401)

Ainda, no mesmo capítulo, Jorge Amado traz para o conhecimento do leitor, outra característica deste orixá – o rancor, mostrando que se Exu é capaz de fazer o bem, pode também ser malévolos e extremamente vingativo – como demonstra o seguinte trecho:

Recordando-se dos áureos tempos da repressão aos candomblés, quando ainda simples secreta contratado em promissor começo de brilhante carreira, o comissário Labão, valente a quem nada nos céus e na terra amedronta, dirige-se ao peji⁴⁴ e começa a destruí-lo. Nenhum tira se atreve a ajudá-lo, cadê a coragem? Alírio, secreta dos mais desassombrados, assassino frio, se apavora e grita: – Comissário, não faça isso, não seja doido, não toque em Exu! – Seus merdas! Cambada de pusilânimes! Estou cagando para Exu! Voam tridente, lança e ogô, os ferros sagrados de Exu. (427)

E mais adiante a consequência do ato desmedido do comissário

Labão:

⁴⁴ De acordo com o glossário constante no livro *Candomblés da Bahia*, de Edison Carneiro, Peji é o santuário dos candomblés, uma espécie de altar de santo.

O comissário Labão Oliveira corre, [...] tropeça num buraco, tomba rola, não se levanta. [...] Tiras acodem o comissário, ajudam-no a erguer-se mas ele não consegue se firmar em pé, rotos os ossos das duas pernas. O investigador Alírio, apavorado, joga-se no chão, bate a cabeça nas pedras, bem ele avisara: comissário não seja doido não toque em Exu. (443)

3.3.2 Oiá/Yansã

*Êpa Heyi, Omoloiá, Yansã,
No Belobelo Yamenso Orum*⁴⁵.

Oiá é mais conhecida no Brasil por Yansã, é sincretizada com a Santa Bárbara da religião católica. Ela é a rainha guerreira, bela e fascinante, “muito popular entre as mulheres, devido ao seu gênio irrequieto, altivo e empreendedor” (CARNEIRO, 1960, p. 60). Foi a primeira esposa de Xangô, diz uma lenda que seu primeiro consorte (vivera amasiada com Ogum) “enviou-a em missão ao país dos Baribas, a fim de trazer-lhe um preparado que, uma vez ingerido, lhe permitiria soltar fogo e chamas pelo nariz e boca [...] desobedecendo as instruções do esposo, experimentou este preparado” (In: CARYBÉ, 1980, s.p.). E assim, tornou-se a senhora do fogo.

Segundo a pesquisadora Elena Andrei, Yansã “é uma divindade muito complexa que se relaciona com todos os elementos da natureza. [...] É a senhora dos ventos furiosos, que tão bem descrevem seu caráter turbulento e devastador” (ANDREI, 1994, p. 189). Também é a senhora das águas das chuvas, dos relâmpagos e trovões. Esta rainha e senhora da vida teve nove filhos eguns⁴⁶; é, por isso, que ela guarda o segredo dos mortos, e, portanto, dos ancestrais.

O arquétipo de Oiá-Yansã, segundo Verger, é o das mulheres audaciosas e poderosas, que podem “ser fiéis e de lealdade absoluta em certas circunstâncias, mas que, em outros momentos, quando contrariadas em seus empreendimentos, são capazes de se deixar levar à manifestações da mais extrema cólera” (In: CARYBÉ, 1980, s.p.). Yansã é

⁴⁵ No Candomblé, esta é uma das saudações a Iansã: “Saudação à Mãe da Tempestade e dos Espíritos”.

⁴⁶ Egun, em nagô, significa alma dos mortos, ou os antepassados.

extremamente sensual, tem temperamento ardente e impetuoso, “sendo o protótipo da mulher independente, que decide sozinha como, quando e com quem obter prazer.” (ANDREI, 1994, p. 189)

Vê-se que tais características arquetípicas deste orixá foram utilizadas por Jorge Amado, como matéria prima na construção do perfil da heroína da trama. Diante disto, é comum encontrarmos no texto escrito, citações que Tereza é tratada por Yansã, ou filha dela, como por exemplo, no primeiro capítulo onde mestre Januário Gereba a encontra pela primeira vez:

– Lá vou eu, Yansã! – o cabloco lança seu grito de guerra e não se soube o porque de Yansã: se o disse na intenção de Tereza, de designá-la com o nome do orixá sem temor, de todos o mais valente, ou se apenas quis informar o seu encantado na briga de mestre Januário Gereba, seu ogan no Candomblé de Bogun. (10)

Há outro excerto logo no início do quarto capítulo, em que o narrador, uma mãe-de-santo⁴⁷ do terreiro de Xangô⁴⁸, conversa com um personagem sem fala e tenta lhe responder qual orixá é o santo de Tereza: “Deseja saber a verdade sobre o santo de Tereza, quem lhe determina a vida e a protege contra o mal, o anjo da guarda, o dono da cabeça?” (345). A mãe-de-santo responde que em se tratando de Tereza a questão não é simples, pois todos os orixás apareceram nos búzios, reclamando tal cargo, porém, “Quem se apresentou na frente com o alfanje⁴⁹ rutilante foi Yansã, dizendo: ela é valente e boa de peleja, a mim pertence, sou a dona da cabeça e ai de quem lhe faça mal! Logo atrás compareceram Oxossi e Yemanjá [...] Xangô e Oxumaré, Eua e Nana, Ossain.” (346)

Apesar das referências simbólicas à Yansã se mostrarem com mais força e frequência no texto amadiano, elas também foram constatadas no discurso visual do romance. O ilustrador Calasans Neto ao criar imagens que contém elementos advindos da iconografia dos orixás afro-brasileiros, estabelece com o texto escrito uma dupla narrativa harmoniosa. A análise destas ilustrações integra o texto do quarto capítulo desta pesquisa.

⁴⁷ Pai ou Mãe-de-santo, segundo Edison Carneiro é o chefe do Candomblé.

⁴⁸ Xangô é um dos filhos de Yemanjá, é o exemplo do rei guerreiro, senhor da virilidade, teve muitas esposas e muitos são seus filhos.

⁴⁹ Conforme texto da pesquisadora Elena Andrei, “alfanje é a arma de Iansã que lhe foi dada por Oxossi que a fez, espalmado entre as mãos seu arco. Faz dela a mais terrível guerreira, pois este tipo de lâmina fura e rasga ao mesmo tempo.” (ANDREI, 1994, p. 191)

3.3.3 Yemanjá

*Odô Iyá, Yemanjá, Ataramagbá
Ajejê lodo! Ajejê nilê*⁵⁰.

Na África, Yemanjá era a filha de Olokum⁵¹, casou-se com Olofin-Ododua, com o qual teve dez filhos. Mas não são só estes os seus filhos, pois ela é a grande mãe, a senhora que traz o poder da gestação, e conforme Verger “ela tem filhos no mundo inteiro. Yemanjá está em todo o lugar aonde o mar vem bater-se com suas ondas espumantes. Seus filhos fazem oferendas para acalmá-la e agradá-la” (VERGER, 1997, p. 52). Yemanjá é um dos orixás afro-brasileiros mais conhecidos no Brasil, na Bahia ela é sincretizada com nossa Senhora da Imaculada Conceição e é freqüentemente representada sob a forma de uma sereia, de cabelos soltos e grandes seios, que alimentam seus filhos. Seu rabo de sereia representa a multidão de filhos gerados que se desprendem dela como as escamas dos peixes.

No Brasil ela também é conhecida por Janaína, que é a grande rainha do mar. Como o nosso planeta é formado por água e terra, é graças a Yemanjá, que comanda as águas salgadas, e Oxum, que dirige a água doce, que a vida se mantém. Ela alimenta a todos, pois sem a água não existe vida. Forma com Oxum a dupla das grandes parideiras, porém Yemanjá é mais maternal com seus filhos do que Oxum, que segundo Elena Andrei “é a dona da vida gerada no prazer da sensualidade.” (ANDREI, 1994, p. 161)

Um de seus principais ferros é o abebé, um espelho ou leque de forma arredondada, cujo significado é o ventre fecundado capaz de gerar filhos vivos, portanto símbolo do poder supremo das Iyabás⁵². Ela também é a dona da cabeça, da inteligência que forma o mundo. Protetora, e às vezes cruel se desrespeitada, ela não recebe ordens de nenhum outro orixá, seguindo sempre a sua própria consciência, é a mais popular das Iyabás.

A narrativa de grande parte do romance *TB* acontece no estado do Sergipe. A transição da história deste estado para a Bahia se dá quando a heroína parte para lá em busca de seu amor, mestre Januário Gereba. O personagem Gereba, é um mulato baiano que conquistou o coração da heroína, e lhe apresentou histórias do universo da Bahia: “saveiros e travessias, de temporais e naufrágios, acontecidos de cais, de candomblés, com mestre de

⁵⁰ “Mãe das águas, Iemanjá, que se estendeu ao longe na amplidão. Paz nas águas! Paz na casa!” (In: VERGER, 1997, p. 52)

⁵¹ Olokum, a grande senhora das águas.

⁵² Iyabá significa “rainha” em iorubá; são os orixás femininos.

saveiro e capoeiristas, mães-de-santo e orixás” (31). E é ele também, quem descreve para a moça como se dão os festejos em homenagem à Yemanjá, que acontece todo o dia dois de fevereiro, em Salvador:

Os presentes para a mãe-d'água sendo trazidos e acumulados nos enormes cestos de palha – perfumes, pentes, sabonetes, balangandãs, anéis e colares, um mundo de flores e cartas de peditório: mar calmo, peixe abundante, saúde, alegria e muito amor – desde cedinho até a hora da maré vespertina quando os saveiros partes (*sic*) mar afora na procissão de Janaína, à frente do mestre Flaviano conduzindo o presente principal, o dos pescadores. No meio do mar a Rainha espera, trajada de transparentes conchas azuis, na mão o abebé: odioia, Yemanjá, odioia! (31-32)

Além desta passagem, são vários os momentos em que Jorge Amado se apropria da simbologia deste orixá para enriquecer o enredo, assim como o ilustrador Calasans Neto o faz no discurso visual criado para esta obra e que serão analisados mais adiante.

3.3.4 Oxumaré

Oxumaré é o símbolo da mobilidade e da atividade, também é o símbolo da continuidade e da permanência, algumas vezes, é representado por uma ou mais serpentes e pelo arco-íris. Segundo Elena Andrei, “a representação da serpente como o decurso do tempo a ser contado e medido, portanto, do tempo único, partido em ciclos, é fundamental na iconografia de Oxumaré” (ANDREI, 1994, p. 242). O encantado é ao mesmo tempo macho e fêmea, essa dupla natureza aparece no contraste entre as cores azul e vermelho do arco-íris. Como ele também é o arco-íris, dizem que ele é poderoso, que controla a chuva e, portanto, a prosperidade da colheita.

É uma divindade que está ligada ao movimento circular e incessante da vida. O mais conhecido de seus mitos⁵³ conta que antes de se tornar um orixá, Oxumaré era um babalaô⁵⁴, servia ao rei Oni, um homem rico e avarento que pagava muito pouco por seus serviços, e por isso ele vivia na miséria com sua família. Certa vez, a rainha Olokum o

⁵³ De acordo com a obra *Lendas Africanas dos Orixás*, de Pierre Fatumbi Verger.

⁵⁴ Babalaô, em iorubá, é o mesmo que adivinho.

chamou para que ele livrasse seu filho das doenças que o abatiam. Então Oxumaré curou as enfermidades da criança deixando a rainha encantada, que, por sua vez, resolveu recompensá-lo dando-lhe muitas riquezas e conforto. Daí em diante ele tornou-se rico e respeitado. É por esta razão que uma das qualidades de Oxumaré, é o ouro, a riqueza e o bem estar.

Oxumaré aparece no texto escrito como um dos encantados que reivindicavam o posto de santo da heroína Tereza Batista, mas é na vinheta da segunda página de rosto do livro que a simbologia deste orixá aparecerá no romance.

3.3.5 Omolu/Obaluayé

Omolu ou Obaluayé são os apelidos geralmente atribuídos a Xapanan, deus da varíola (ou bexiga negra), das doenças contagiosas e também, da cura. Omolu espalha estas doenças como quem dá um castigo ou roga uma praga: “Há quem diga que é o senhor da agonia e da culpa e que não perdoa nunca nem se esquece” (ANDREI, 1994, p. 235). Entretanto, Omolu é ambivalente, também pode significar a vida para quem está morrendo e salvação para quem agoniza.

No terceiro capítulo do romance, intitulado *ABC da peleja entre Tereza Batista e a bexiga negra*, tem-se a narrativa da luta e coragem de Tereza Batista para enfrentar o surto de varíola que assolou o distrito de Muricapeba, comandando as mulheres dama da cidade nos cuidados com os enfermos entregues à própria sorte. Como a heroína conseguira conviver em meio ao horror da doença e conter o avanço da epidemia, o narrador “contador de causos” faz uma analogia entre ela e este orixá, ao dizer que se antes Tereza era conhecida por “Tereza Favo-de-Mel, Tereza da doce Brisa, depois foi Tereza de Omolu” (199). Há outras passagens no romance em que o mesmo narrador se refere a Omolu, como nesta que se segue:

Se o povo de Muricapeba dispusesse de dinheiro e de poder, ergueria na praça de Buquim monumento a Tereza Batista e às mulheres à toa ou bem a Omolu, orixá das doenças e em particular da bexiga, havendo quem diga ter sido ele o verdadeiro responsável, encarnado em Tereza, não passando ela de cavalo-de-santo⁵⁵ na memorável peleja. (200)

⁵⁵ O processo da possessão é fundamental no Candomblé. Quando o orixá sai da dimensão dos deuses imortais e vem ao plano dos mortais, ele o faz por intermédio da possessão, e denomina-se cavalo-de-santo a pessoa que cede seu corpo ao encantado.

Ou neste outro trecho, mais à frente:

Não estava Omolu montado no lombo de Tereza na cidade de Buquim durante a epidemia da bexiga negra? Não foi ele quem mastigou a peste com o dente de ouro e a pôs em fuga? Não a designou Tereza de Omolu na festa dos macumbeiros de Muricapeba? E então? Omolu, veio brabo, aberto em chagas, reclamar o seu cavalo. (346)

Nota-se que em ambos os trechos, Jorge Amado coloca, justamente na voz do narrador popular, a intimidade com a simbologia do imaginário do candomblé. Supõe-se que com isso o autor queira relacionar tal conhecimento com as camadas sociais mais baixas, que formam a grande maioria da sociedade nordestina.

4 ANÁLISES DAS ILUSTRAÇÕES DE CAPA

4.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE CAPAS

Como já se mencionou anteriormente, os aspectos materiais do livro: o formato, o projeto gráfico, o papel, a encadernação, as fontes das letras, as ilustrações e a composição de capa, bem como o modo como tudo isso se relaciona com a matéria literária, pode influenciar a leitura da obra.

A capa do livro funciona como um invólucro, uma embalagem do produto a ser comercializado. Ela terá a função de identificar, apresentar e diferenciar o produto, aos olhos do consumidor, já que é ele quem decidirá pela compra. A capa é o primeiro contato entre o possível leitor e a obra literária, por isso ela deverá ser coerente e atender às “motivações, valores, personalidade, e as atitudes que levam ao ato da compra”. (ALVES, 2004, 102)

Os profissionais envolvidos com a criação da capa de um livro não são necessariamente ilustradores, na maioria dos casos, os capistas, como normalmente são chamados, são diagramadores, publicitários ou programadores visuais. A escolha de um profissional ligado à propaganda deve-se ao caráter de produto que o objeto livro possui. Uma obra para continuar sendo publicada deverá alcançar uma vendagem satisfatória e, conseqüentemente, lucros para a editora:

Eles utilizam, na elaboração das capas, a comunhão de linguagens (verbal e não-verbal), com o objetivo de montar um texto informativo e propagandístico, organizado e estruturado, que expresse, por meio dos signos, um conjunto harmonioso e de impacto, que tem como objetivo fazer do observador dessa mensagem um provável consumidor. (ALVES, p.101, 2004)

O capista deverá conhecer muito bem o perfil do público-alvo a que se destina a publicação, e procurará utilizar em seu discurso imagético mensagens facilmente captadas por este público, pois os significados de uma mesma ilustração podem variar entre contextos histórico-sociais diversos. Também deverá estar atento para não empregar uma imagem com um discurso dissonante ou contraditório ao do autor da obra literária.

Quando um capista ou ilustrador cria uma determinada imagem para a capa de um livro escolhe os elementos figurativos que melhor representem a obra que se tem em mãos. Deste modo, percebe-se que o discurso presente na capa de um livro “impõe um único enfoque sobre a obra literária que embala – o olhar do autor da capa.” (ALVES, 2004, p. 103)

Outros fatores que influenciam diretamente a elaboração da capa de um livro, podendo afetar a qualidade do discurso almejado, são as imposições feitas pela editora: suas expectativas de venda, o gosto pessoal dos editores, o capital disponível para os custos de impressão, entre outros. A esse respeito, segue um depoimento do artista plástico Carlos Bastos, ilustrador de várias capas e obras amadianas:

ilustrei a capa de *Tieta do Agreste*. Eu tinha feito uma capa, mas Alfredo Machado⁵⁶ achava que tinha que ser uma capa mais folclórica. Aí eu transformei. A primeira era bem mais bonita do que a que foi escolhida, porque achavam que era muito, para um livro de bolso. Mas, se tivessem ficado com a primeira capa, teriam tido muito mais lucro. (In: FRAGA, 2000, p. 199)

Constata-se que tais fatores acabam por interferir muito mais na criação das mensagens visuais presentes na parte externa dos livros, do que nas ilustrações do miolo, já que nas capas, na maior parte dos casos, a linguagem será orientada para conquistar “audiência” imediata do público leitor.

⁵⁶ Editor de Jorge Amado, pela editora Record.

4.2 A CAPA DA PRIMEIRA EDIÇÃO BRASILEIRA DO ROMANCE *TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA*

O mais importante não é aquilo que o ilustrador revela do texto, nem do assunto nele contido – mas o que revela de si mesmo.

(Luiz Fernando Martinho,
ilustrador do Jornal *O Globo*)

Nossa reflexão partirá do pressuposto de que as capas do romance *TB*, de Jorge Amado, selecionadas para esta pesquisa, são textos híbridos, compostos por um diálogo verbo-visual. O foco da análise em questão recai primeiramente sobre a ilustração de capa, feita por Carybé para primeira edição do romance, publicado pela Livraria Martins Editora, no ano de 1972.

Contudo, antes de tratarmos desta ilustração, convém que se faça uma breve exposição desta obra amadiana. O romance *Tereza Batista cansada de guerra* foi escrito entre março e novembro de 1972, durante o período da ditadura militar no Brasil. Nesta obra se projeta metaforicamente toda a violência da época: a história conta a luta de uma mulher – Tereza Batista – num ambiente quase sempre hostil marcado por desgraças e desventuras. O romance escancara as condições sociais, políticas e culturais em que o país se encontrava, denunciando a permanência da prostituição de menores, da corrupção, e da escravidão em um país de homens “supostamente livres”, desde o final do século anterior.

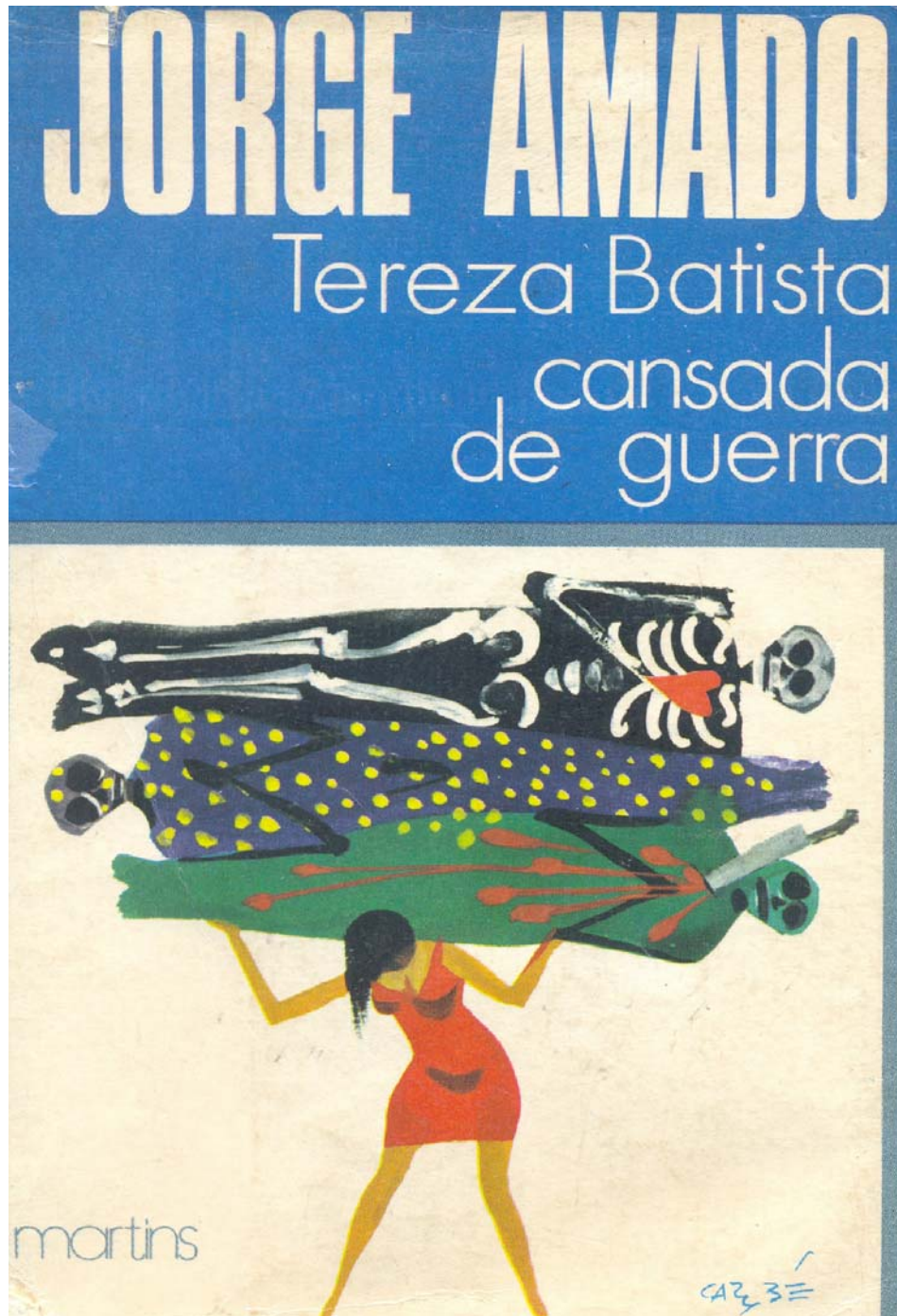
Mesmo cercada pelo que existe de mais sórdido no mundo, Tereza se mantém íntegra e encontra forças para prosseguir em sua difícil jornada. Assim como Tereza, também é o povo brasileiro, que apesar da opressão e das dificuldades com que convive é cheio de esperanças.

A ilustração criada por Carybé para a capa de *TB* retrata metaforicamente uma das características mais marcantes na personalidade da heroína, sua força. Nesta capa vemos a figura de uma mulher forte, com força física e emocional suficiente para suportar em seus ombros o peso de três cadáveres que simbolizam a presença constante da morte em sua

vida. Logo no início do primeiro capítulo, o narrador, uma espécie de “contador de causos” refere-se metaforicamente ao fardo pesado carregado por Tereza e sua dignidade:

Tereza carregou fardo penoso, poucos machos agüentariam com o peso; ela agüentou e foi em frente, ninguém a viu se queixando, pedindo piedade; se houve quem – rara vez – a ajudasse assim agiu por dever de amizade, jamais por frouxidão da moça atrevida. (3)

Na ilustração, o cadáver esverdeado com uma faca espetada na altura do peito caracteriza a morte do coronel Justiniano, seu algoz, morto por Tereza. Logo acima deste, temos outro cadáver colorido num tom de azul tétrico recoberto por bolinhas amarelas, que representa a morte de um povoado inteiro atingido pela bexiga-preta (malária), presenciada de perto pela personagem. Por cima destes dois cadáveres há um outro, representado de forma mais “humanizada”, com esqueleto e coração exposto, simbolizando a morte do doutor Emiliano Guedes, afeto de Tereza Batista.



Capa de: *Tereza Batista cansada de guerra*

Autor: Carybé

Dimensões: 21 x 14 cm

Técnica: aquarela

Editora: Livraria Martins

Ano: 1972

No universo de Tereza a morte é presença constante, cercando-a a todo o momento. Os cadáveres sobre seus ombros possuem um significado lancinante e profundamente emotivo. Tereza só se liberta do peso dessas mortes quando, ao final do romance, as revela para o mestre de saveiro Januário Gereba, seu amor, e por sugestão deste “faz o descarrego” delas no mar. Segue abaixo a passagem do texto em que se narra este acontecimento:

— Sabe que eu matei um homem? Era ruim demais, só merecia a morte mas até hoje eu carrego o peso dele nas costas. Januário guarda o cachimbo de barro: — Oxente, vamos descarregar o peso dele aqui mesmo, de uma vez para sempre. Era ruim, vai com os cações, raça de peixe desgraçada. Assim tu fica livre dele. Sorri na noite escura, em seu sorriso o sol renasce. Um já se foi, porém tem mais, Janu. — Um homem morreu dentro de mim, na hora mesmo. Não sei se para os outros ele foi bom ou mau, para mim o melhor homem do mundo, marido e pai. Levo a morte dele nas entranhas. — Se morreu naquela hora, então está no paraíso, foi direto. Quem morre assim é protegido de Deus. Largue o corpo do Justo com as arraias, se livre da morte dele, mas guarde tudo de bom que ele lhe deu. O mar se abriu e se fechou, Tereza suspira aliviada. Gereba pergunta: — Tem mais algum? Se tem, a gente aproveita e joga no mar. Por aqui perto descarreguei minha falecida. Tereza lembrou-se daquele que não chegara a ser, arrancado de seu ventre antes da hora de seu nascimento. (461-462)

De acordo com essa passagem do texto, Tereza diz ter carregado em suas costas o peso da morte de três pessoas: coronel Justo, doutor Emiliano e o filho que abortara. Porém, a mensagem visual contida na ilustração de Carybé não faz referência ao cadáver do filho que a heroína perdeu. O artista optou por representar imagetivamente a morte do povo da cidade de Buquim, assolado pela varíola, em lugar da morte do filho da protagonista, ainda em embrião.

Pode-se inferir que ao fazer esta escolha, o pintor tenta evitar o impacto que a imagem de um cadáver em embrião causaria no leitor: ele suaviza a mensagem sem afastar-se do tom trágico que permeia o romance. Assim, Carybé não contradiz o que Jorge Amado mostra em seu texto, nem tampouco se desvia dele.

Quando Carybé ilustrou esta capa, já exercia a atividade de ilustrador há muito tempo, tendo seu trabalho reconhecido internacionalmente. Como artista experiente possuía discernimento do que poderia ser ou não “indigesto” ao gosto do público leitor e dos

editores, por isso talvez tenha evitado trazer a tona para a imagem o peso do filho morto de Tereza, sem evitar evidenciar, contudo as outras mortes em suas costas.

Deste modo, parece haver efetivamente um diálogo entre os textos verbal e visual, pois como defende Luis Camargo, o diálogo supõe a autonomia dos interlocutores, cooperando (co-operando) mutuamente, mas sem reproduzir o que o outro diz. Na medida em que a imagem não repete e nem contradiz o que o texto está dizendo com palavras, ela legitima sua autonomia enquanto manifestação discursiva e, conseqüentemente, amplia o universo significativo da obra.

Outros aspectos evidenciados pelo artista argentino nesta ilustração são o cansaço e a sensualidade da protagonista. A expressão da fadiga pode ser constatada pela sua postura arqueada, seu o rosto abaixado coberto pelos cabelos negros, e pelas pernas levemente flexionadas em razão do peso que carrega. O título do romance: *Tereza Batista cansada de guerra* (grifo nosso) enfatiza o abatimento da personagem, depois de tanta luta e dor. Nesse sentido, constata-se novamente que o texto visual criado por Carybé dialoga com o texto de Jorge Amado. A função expressiva está presente nesta ilustração, à medida que, as pinceladas do artista conseguem revelar o cansaço físico e emocional de Tereza.

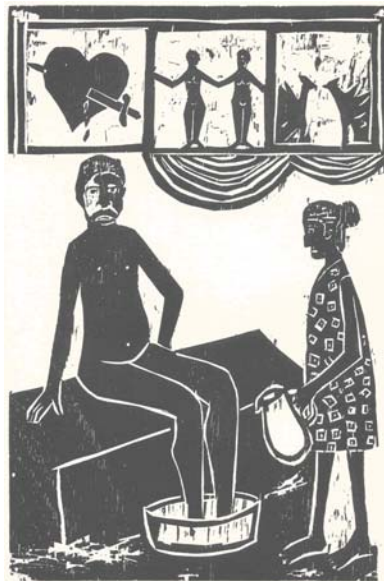
O outro aspecto da personagem, evidenciado por meio de uma silhueta sensual, é um atributo extremamente exaltado pelo narrador do romance e também causador de muitos de seus infortúnios. O traje da heroína é um vestido vermelho, decotado e muito justo em seu corpo, que evidencia essa sensualidade. Nota-se nesta representação de Tereza Batista que sua indumentária condiz menos com as vestes usadas por uma moça pobre do nordeste brasileiro, do que com o traje de uma dançarina de tango (a que os olhos do artista argentino estavam tão habituados⁵⁷). De maneira semelhante, o autor também não menciona o sensual vestido usado pela Tereza Batista na ilustração da capa, mesmo levando em conta que não faltam descrições minuciosas das vestimentas da personagem. Como exemplifica este trecho extraído do intróito do livro:

A última vez que vi Tereza Batista foi em terreiro de encantado, em fevereiro último, na festa do cinquentenário de mãe-de-santo de Menininha do Gantois, quando, toda vestida de branco, saia rodada e bata de rendas, de joelhos pedia a benção à iyalorixá da Bahia. (s.p.)

⁵⁷ Conforme o relato de Jorge Amado acerca de Carybé: “Aos 19 anos, lá se vai a família outra vez para Buenos Aires, onde o rapaz que cursara belas-artes no Rio fez-se cantor de tangos (mediocre), cabaretier, quando o bando da Lua e Carmem Miranda por lá apareciam.” (CARYBÉ, 1976, p. 9)

A ilustração de Tereza Batista feita por Carybé se comparada com outras, do interior do livro feitas pelo gravador baiano Calasans Neto, apresenta não só variações estilísticas e técnicas⁵⁸, mas se diferenciam também no modo como cada um construiu pictoricamente a figura da protagonista. A visão de mundo de cada um dos ilustradores faz, obviamente, com que cada um interprete o universo imagético da obra a seu próprio modo.

Calasans Neto que cresceu em meio a muitas “Terezas”, por ser baiano nato possui o olhar de alguém que está naturalmente inserido no ambiente da narrativa. Ele reconhece e representa as personagens a partir deste olhar proveniente “da própria terra”. A personagem Tereza Batista de Calazans Neto, por exemplo, está sempre trajando um vestido largo e estampado (*vide* ilustrações abaixo), bem parecido com os vestidos de chitão usados até hoje pelas mulheres pobres do Nordeste, configurando uma representação mais “realista” das peculiaridades locais.



Autor: Calasans Neto
Dimensões: 16 x 10,5 cm
Técnica: xilogravura
Ano: 1972

⁵⁸ Calasans Neto empregou para suas ilustrações a técnica da xilogravura, forma tradicional (e “rústica”) utilizada na ilustração dos populares cordéis nordestinos.



Autor: Calasans Neto
 Dimensões: 16 x 10,5 cm
 Técnica: xilogravura
 Ano: 1972

Observa-se que as andanças do artista argentino possivelmente influenciaram a representação pictórica da personagem principal. A técnica empregada foi a aquarela, demonstrando que a escolha tratou-se de uma forma de expressão plástica aprendida na Escola de Belas Artes. Trata-se, pois, de um artista não popular, recriando com seu “olhar estrangeiro” uma personagem tipicamente brasileira, configura-se assim a presença de uma outra “voz”, de uma cultura diferente, mas que também absorveu elementos da cultura local.

Assim, constata-se que estão presentes nesta imagem alguns aspectos de ordem pessoal, social e cultural de seu emissário, o ilustrador. Por esta razão, é que a função expressiva-ética está presente nesta ilustração. Como também a função estética, já que a organização dos elementos visuais (forma, colorido, técnica e as vigorosas pinceladas) indicam a autoria de seu criador.

O uso da figuração marca profundamente esta ilustração, já que o artista não retratou a cena pautada no mundo real – como é o caso do coração vermelho no peito de um dos cadáveres para simular a morte de alguém querido, as bolinhas amarelas para retratar a varíola e dos três cadáveres sobre os ombros da protagonista, simbolizando as adversidades e a sua força para suportá-las.

Percebe-se que a imagem de Carybé não limita a construção mental da história narrada aos leitores. Sua função não é descrever, nem detalhar nenhuma cena do texto

ou a fisionomia da protagonista. Esta ilustração tem uma força comunicativa muito grande, possui elementos que podem ser “lidos”, com isso a idéia transmitida pela imagem não se limita em sua representação gráfica, tendo aqui, portanto, um exemplo de função simbólica.

Já em relação ao enquadramento estilístico desta ilustração, observa-se que o estilo pictórico está presente, pois a preocupação maior não é com a forma dos objetos e sim com a impressão visual que eles podem causar. A figura é chapada, apresenta ao expectador apenas uma face dos objetos, por isso seu estilo também é plano. A figura mostra somente Tereza e os cadáveres sobre seus ombros, não há indícios de um ambiente onde ela esteja inserida. O enquadramento da figura em um quadrado branco fecha a cena, por isso tem-se o estilo fechado. E como cada objeto em cena é individualmente relevante e representado na íntegra, sem que nenhuma parte do desenho esteja oculta ou cortada, a unidade e a clareza também são categorias estilísticas presentes nesta aquarela de Carybé.

Em suma, a capa brasileira da primeira edição do romance *TB* apresenta uma aquarela feita por um dos melhores amigos de Jorge Amado, o artista argentino Carybé. Verificou-se que a relação de proximidade entre eles foi benéfica para a construção do discurso imagético apresentado nesta capa, pois o ilustrador teve contato direto com as informações de que precisava para a realização de seu trabalho, reconhecendo, nas entrelinhas do discurso de seu amigo, o sentido por ele evocado. Além do reconhecido talento de Carybé como ilustrador, foi este um dos fatores que contribuiu para que o texto visual dialogasse harmoniosamente tanto com trechos do corpo do texto como com o título, sem se desviar ou contradizê-los.

4.3 CAPAS ESTRANGEIRAS

Neste item da dissertação serão analisadas três capas estrangeiras feitas para o romance *TB*, publicadas na Eslováquia (1989), Eslovênia (1979) e Holanda (1980). As capas escolhidas como *corpus* para este trabalho foram encontradas no acervo da Fundação Casa de Jorge Amado, onde constavam mais de quarenta capas diferentes para as publicações estrangeiras do romance. Dois critérios foram adotados para esta seleção: a modificação sofrida pelo título com a tradução e a presença figurada da personagem Tereza Batista. Não foi encontrado nestas edições, nenhum crédito que indicasse a autoria destas imagens, e por esta razão, convencionou-se tratar estes “autores” apenas como “capistas”.

O primeiro apontamento a ser feito diz respeito ao processo de interpretação do texto pelo capista, normalmente seguido para a elaboração de uma capa. Na maior parte das vezes, o profissional recebe da editora a obra literária para ler, quando redigida em seu próprio idioma, tornando-se mais tranqüila sua interpretação. Mas, quando lhe é apresentado um texto em uma língua desconhecida, necessitará, evidentemente, de tradução realizada por outras pessoas, podendo ainda ocorrer de lhe ser entregue apenas um resumo sobre o conteúdo do livro, em vez da obra completa. Tanto em um como em outro caso haverá um prejuízo na apreensão do conteúdo real da história, pois a tradução “modifica o texto original, devido às co-enunciações” (ALVES, 2004, p. 105). A este respeito, a pesquisadora Sônia Caldas, que desenvolveu um estudo sobre as capas das edições estrangeiras de *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado, afirma que:

Amado pinta com palavras, e quem apresenta através do release⁵⁹ re-apresenta para que o publicitário-capista faça o seu trabalho, que já é outra representação. Portanto poderemos visualizar no processo de construção das capas uma seqüência de representações, muitas vezes, com impossibilidade de recuperação do sentido de origem. (In: ALVES, 2004, p. 105)

O tradutor, muitas vezes não consegue captar o contexto histórico-social em que se insere a obra literária e também pode encontrar algumas dificuldades resultantes do confronto entre línguas e culturas diversas. Assim, ele poderá optar por soluções imaginativas, adaptações e assimilações do idioma de origem para o idioma de chegada. Por esta razão é que a tradução de um texto literário é passível de discussões.

Sabe-se que Jorge Amado foi o grande divulgador da “baianidade” e da “brasilidade” fora das fronteiras do país. Suas trinta e duas obras, em catálogo, foram traduzidas em quarenta e nove idiomas e publicadas em mais de cinquenta países, onde eram freqüentemente “pirateadas”.

De todos os romancistas brasileiros, Jorge Amado, mais do que qualquer outro escritor, soube defender a nossa originalidade cultural frente ao resto do mundo. Segundo Hermes Rodrigues Nery, Jorge Amado teve: “Toda uma vida dedicada ao Brasil, expandindo nossa cultura pelo mundo afora; das tradições; do ritmo, do fluir de nosso sangue mestiço, dos negros, das mulheres cativantes, da sedução da Bahia.” (In: RAILLARD, 1990, p. 10)

⁵⁹ Release são informações resumidas sobre o conteúdo de uma matéria jornalística, uma campanha publicitária, uma obra literária, cinematográfica, entre outros.

A antropóloga Ilana Seltzer Goldstein afirma que o sucesso e a recepção de sua obra entre os leitores nacionais e estrangeiros fazem-no o principal escritor literário acionado para “falar *do e pelo* Brasil” (GOLDSTEIN, 2003, p. 114 – grifos da autora). Nos textos amadianos aspectos identitários da cultura baiana e brasileira são apresentados por meio de símbolos e doses de fantástico.

Porém, na maior parte das vezes, os signos “nacionais e baianos” captados pelo tradutor são os estereótipos culturais que marcam as diferenças entre o país de origem e o que receberá a obra. Estes clichês aparecerão nos textos traduzidos, e conseqüentemente, nos discursos das capas. A esse respeito, Sônia Caldas nos diz que:

Quando um ilustrador se utiliza do discurso da capa para representar um romance, ou um personagem de um romance brasileiro, fica subentendido, para o observador-leitor, que o autor desse discurso enuncia como brasileiro que conhece e sabe o que diz, mas construindo uma falsa brasilidade que não passa de uma modelização. E o observador-leitor, ao assumir aquela modelização baseada no imaginário do autor da tradução ou da capa, através da dialogicidade, pode admitir o modelo apresentado, relacionando-o com informações baseadas no discurso fundador sobre o Brasil, presente na sua cultura. Podemos então concluir que quando isso ocorre, as representações passam a ser de outros personagens, isto é, não mais dos personagens do texto original de Jorge Amado. (In: ALVES, 2004, p. 110)

Na publicação eslovaca de *TB*, temos uma capa de cor amarela onde estão presentes: o título traduzido: *Tereza* (AMADO, 1989), escrito com letras verdes e uma ilustração de um rosto feminino, feita à caneta nanquim. O título original apresenta verbalmente apenas o nome da protagonista, assim como a ilustração expõe visualmente somente as feições de Tereza, sem detalhar o corpo, posição, *locus* em que se encontra, ou alguma ação praticada.



Capa de: *Tereza Batistova ma Vojny po krk.*

Autor: desconhecido

Dimensões: 21 x 14 cm

Técnica: nanquim e pintura digital

Editora: Smena, Bratislava

Ano: 1989

Imagina-se que além do próprio nome do autor em destaque na capa, outra estratégia utilizada por este capista, para exibir ao seu destinatário um fruto da produção cultural brasileira, tenha sido a escolha das cores das letras e da capa, possivelmente uma alusão às cores da bandeira do Brasil. Neste sentido, pode-se dizer que se nesta capa há um destaque para a maneira que os elementos que compõem o discurso visual estão organizados, há a presença da função estética.

Nesta ilustração, Tereza é representada por um desenho feito à caneta preta, sem uso de cores, cujo resultado é uma imagem feita com linhas de contorno, com a cor da capa extrapolando a área interior do desenho. Como não há preenchimento de cor nesta ilustração, excetuando-se o tom violeta usado para colorir o enfeite de flores dos cabelos, fica a critério da imaginação do observador-leitor definir a cor da tez da personagem. Já os pormenores de seus traços faciais estão bem detalhados, o que indica a existência da função descritiva nesta ilustração.

Vê-se a representação do exótico, na figura da mulher, percebida através dos traços fisionômicos, sobretudo os olhos levemente puxados, e dos extravagantes adereços: as flores nos cabelos, o vistoso brinco de argola e penduricalhos. Tal representação demonstra a preocupação e o cuidado do ilustrador em aproximar seu desenho, a um tipo físico mais coerente com o da mulher brasileira. Pois, na Eslováquia, país da editora Smena, o fenótipo das mulheres assemelha-se ao da personagem sueca Kirsi, de *Tenda dos Milagres*, com seus cabelos dourados e olhos claros.

O exótico, trazido para este discurso plástico, espelha muito melhor a imagem de uma cigana, que é o estereótipo da mulher latina, do que da mulher brasileira. Contudo, há algumas passagens no texto em que Jorge Amado, sugere semelhanças entre a fisionomia de Tereza com a aparência de uma cigana. Logo no primeiro capítulo a personagem Veneranda, uma renomada caftina da cidade de Aracaju, refere-se à formosa Tereza como “uma novidade daquelas, com ares de cigana na beleza singular” (16). Algumas páginas depois, o narrador “contador de causos”, relatando à mistura étnica que se deu na formação da nação brasileira, diz que há quem enxergue Tereza como “cigana, ledora de mão, ladrona de cavalo e de criança pequena, com brincos de moedas nas orelhas, pulseiras de ouro, dançando.” (46)

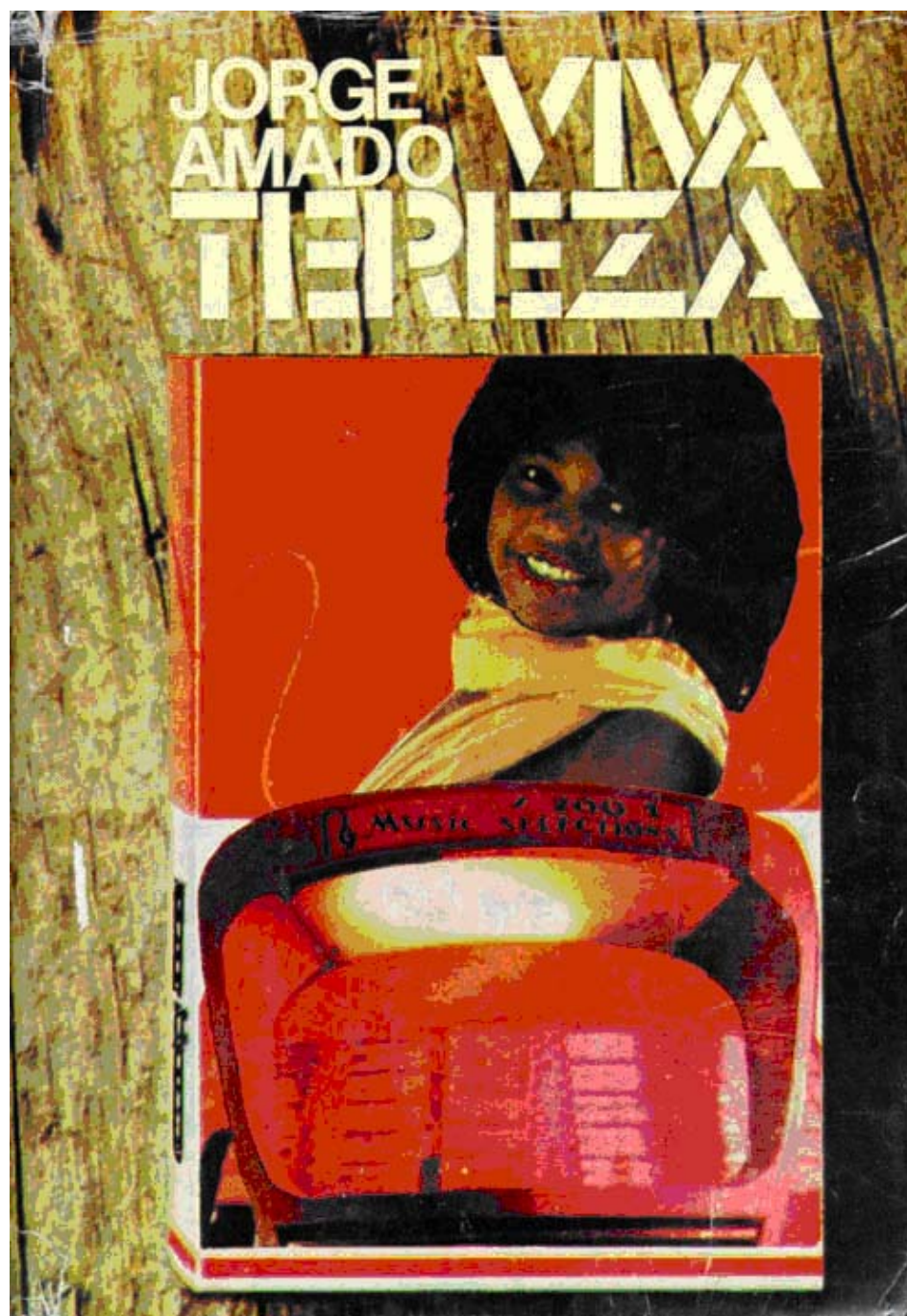
Deste modo estabelece-se um diálogo entre o discurso visual e o verbal, onde a ilustração estaria complementando o texto, sem divergir-se ou desviar-se dele. A imagem criada pelo artista eslovaco revela o estilo (1) pictórico, observado no modo em que ele movimenta seus traços; também é destacado o estilo (2) plano, já que a ilustração está

chapada; além da (3) forma aberta, pois o desenho do rosto da personagem está solto no espaço da capa; (4) unidade, já que a relevância da ilustração recai sobre um único objeto; e, por fim, (5) a obscuridade ou clareza relativa, pois há o ocultamento do corpo de Tereza na ilustração.

Já a capa da edição eslovena de *TB* é composta pelo título traduzido: *Viva Tereza* (AMADO, 1979) e pela ilustração feita através de uma montagem fotográfica. O significado do título esloveno tem a mesma denotação de “Viva Tereza!” ou “Salve Tereza!”, em português, como saudação ou felicitação. Esta expressão pode transmitir a idéia de que a moça acabou de chegar a algum lugar e as pessoas ficaram felizes com sua presença.

As letras brancas que formam o nome do autor e título estão aplicadas sobre um fundo com textura de madeira. Logo abaixo, tem-se a imagem de um grande maço de cigarros vermelho, com layout⁶⁰ idêntico ao do cigarro *Marlboro*. Esta caixa de cigarros, ao invés do seu nome ou marca, apresenta impressa, a fotografia de uma mulher negra, sorridente, posicionada atrás de uma *jukebox*.

⁶⁰ Layout relaciona-se com a distribuição física de elementos como textos, gráficos ou figuras em um determinado espaço.



Capa de: *Viva Tereza*
Autor: desconhecido
Dimensões: 23 x 16 cm
Técnica: montagem fotográfica
Editora Zalozba Obzorja, Maribor
Ano: 1979

A caracterização da modelo, seus cabelos alisados e bem arrumados, a echarpe dourada ornando seu pescoço, bem como a figura da *jukebox*, que é uma máquina usada em bares para vender músicas à clientela, sugerem que ela esteja em um bar ou casa noturna. Esta idéia é reforçada pelos cigarros sobre a mesa, talvez a mesa deste bar, sugerida pela textura de madeira aplicada no fundo da ilustração.

Constata-se então que a mulher negra é a representação visual da personagem Tereza Batista, criada pelo capista esloveno. O ambiente sugerido pela ilustração talvez seja o cabaré Paris Alegre, local onde se desenrola o primeiro capítulo do romance, em que Tereza faz sua primeira aparição como dançarina. Contudo, vê-se que a ambientação da cena é modificada culturalmente pela presença do cigarro *Marlboro* e da *jukebox*, ambos objetos de origem cultural estrangeira.

Como os discursos das capas dos livros são construídos com o intuito primeiro de conquistar o público-alvo consumidor do “produto” livro, percebe-se que quem elaborou esta capa da editora Zalozba Obzorja, preocupou-se em transmitir a representação de uma Tereza, não “cansada de guerra”, e sim de uma Tereza boêmia, dançarina de cabaré.

No texto amadiano há repetidas descrições do tom de pele de Tereza: “Pela cor formosa da pele era de cobre não de ferro” (4), ou ainda, “A moça cor de cobre” (14). Se ao invés do termo “cobre”, Amado se utilizasse de expressões como ébano ou azeviche, a modelo escolhida teria perfeitas condições de representá-la, mas como se sabe Tereza Batista era mulata e não negra.

Acredita-se que o capista desta edição estrangeira por ser esloveno, e talvez por desconhecer as nuances tonais obtidas com a mistura das raças, não se preocupou com esta diferenciação, pois devido à sua cultura só enxergue os extremos: o branco e o negro. Sendo assim, não conseguiria transmitir visualmente uma das características físicas mais marcantes nesta personagem, que é sua cor. Ou ainda, o tradutor do texto pode não ter sido competente para captar nas linhas do romance amadiano, a relação do termo “cobre” como um tom intermediário de cor da pele, fruto de nossa miscigenação racial. Assim, como a mensagem visual produzida pelo capista reflete valores de sua cultura temos nesta ilustração a função expressiva-ética.

É sabido que Jorge Amado foi um grande divulgador da mestiçagem, como característica do povo baiano e brasileiro, na literatura. Em seus textos, a ênfase a esta mistura é retratada na caracterização dos tipos físicos de suas personagens, e segundo Lilia Schwarcz: “ela é tão evidente, que muitas vezes não precisa ser afirmada. Todos sabem que Tereza

Batista é mulata, assim como Tieta, e que Dona Flor é cabo-verde (essa mistura particular de branco com negro e índio).” (In: GOLDSTEIN, 2003, p. 12)

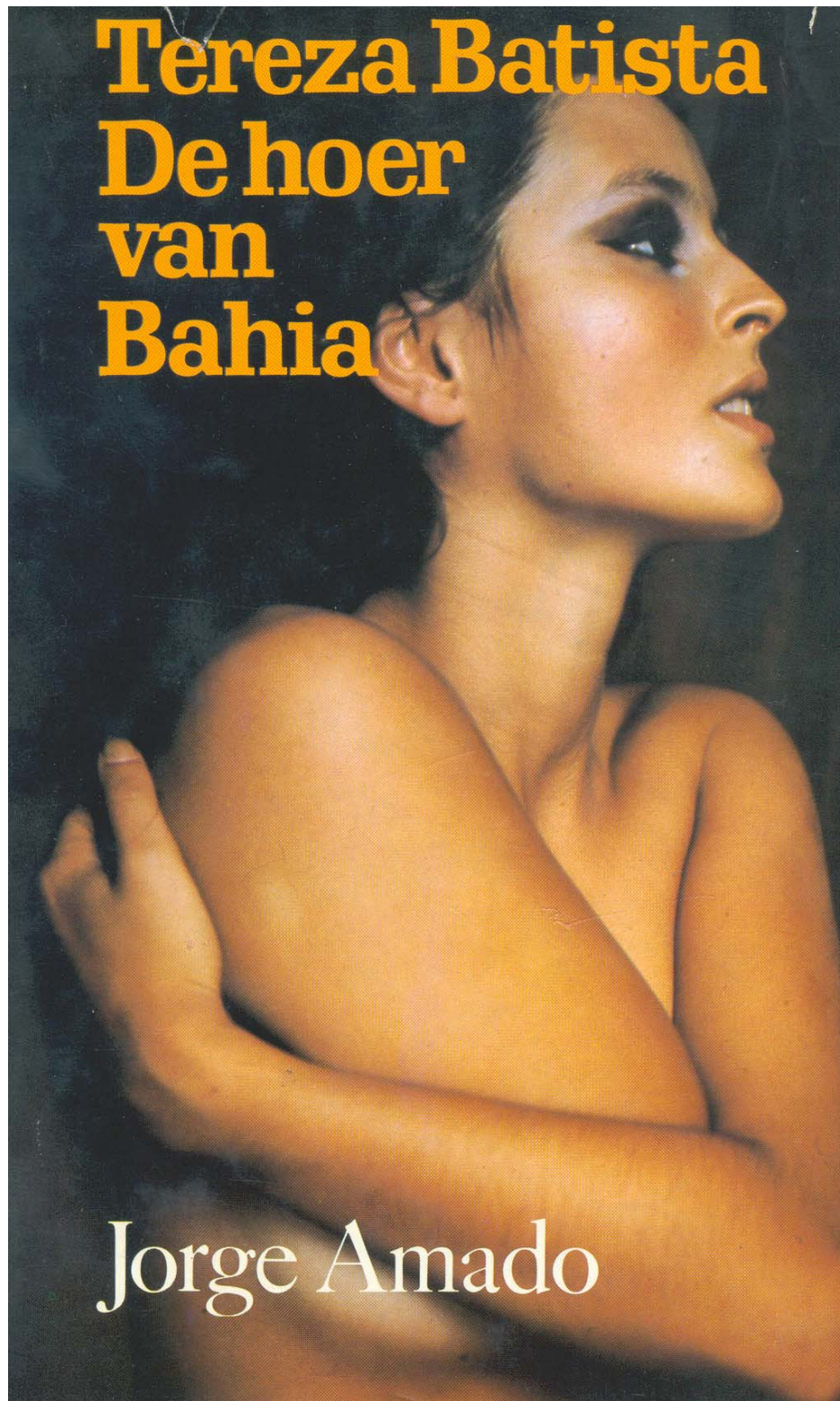
Portanto, quando o tradutor ou o capista desconsideram esse fato, eles recriam uma personagem, substituindo a personagem amadiana, por um simulacro. E assim, criam discursos visuais e verbais contraditórios ao texto escrito original.

Os estilos presentes nesta ilustração são: (1) linear, já que se trata de uma composição fotográfica realista; (2) profundidade, conferido pelo efeito bidimensional do maço de cigarros sobre a mesa; (3) forma fechada, pois os elementos presentes na composição da imagem fecham a cena; (4) pluralidade, porque a imagem tem seu valor no todo que ela representa; e (5) clareza absoluta, no sentido de que a imagem é apresentada integralmente e não de forma velada.

A capa holandesa é bem menos elaborada do que as anteriores, em relação ao planejamento gráfico – traz o título impresso sobre uma fotografia de uma mulher. O que chama a atenção nesta edição é a resignificação do título original resultante da tradução do título em português para: *Tereza Batista De hoer Van Bahia* (AMADO, 1980), que em nosso idioma quer dizer: “Tereza Batista, a prostituta da Bahia”.

A modelo eleita para personificar a heroína está de perfil, o corte feito na fotografia só revela parte de seu corpo nu. Sua expressão facial e corporal exala sensualidade, por esta razão identifica-se nesta imagem a função expressiva. O semblante desta mulher, de traços fisionômicos delicados, nariz fino e boca pequena, retrata a mulher européia e não a mulata brasileira. Aqui, constata-se também a presença da função expressiva-ética, pois a imagem indica o padrão de beleza da sociedade em que o capista está inserido. Seus seios estão cobertos pelos próprios braços, que se cruzam sobre eles. Esta nudez velada, talvez aponte a possível preocupação do capista holandês com a recepção do romance, pelo público leitor.

É sabido que Jorge Amado construiu uma galeria de personagens femininas extremamente sensuais em muitos de seus romances, só para citar as mais conhecidas tem-se Tereza Batista, Tieta, Dona Flor e Gabriela. Deste modo, tanto pelo discurso imagético, quanto pelo verbal, percebe-se que a editora De Boekerij, em parte, respaldada pelo texto amadiano, comercializou o romance *TB* valorizando, sobretudo, os aspectos sensuais da obra. Sônia Caldas acredita ser esta uma das linhas seguidas pela maior parte das editoras estrangeiras, quando se trata de um romance amadiano:



Capa de: *Tereza Batista De hoer van Bahia*

Autor: desconhecido

Dimensões: 25 x 14 cm

Técnica: fotografia

Editora: De Boekerij, Amsterdam

Ano: 1980

Encontramos, também, a tendência para uma sexualidade mercantilizada, representada, na maioria das vezes, por enfoques que se situam, obviamente, dentro da censura do ambiente sociocultural do país ao qual pertence o público-alvo. Isso demonstra a necessidade de esse discurso ser aceito e integrado e estar na moda local. Nesse tipo de censura incluem-se, por exemplo, as assimilações de uma forma convencional de beleza e de culto ao corpo, tão utilizada pela mídia, e, por outro lado, a cobertura de algumas partes do corpo dos modelos consideradas impróprias para a visualização do público alvo. (In: ALVES, 2004, p. 115)

É interessante ressaltar que o romance traz a história de uma menina órfã de família humilde, que foi vendida como propriedade pela tia para um coronel que cometeu contra ela as piores atrocidades, até que ela o mata. Por não ter onde, nem a quem recorrer, acaba tendo como única opção prostituir-se, refugiando-se em um bordel, onde ficara por pouco tempo. A fama da doçura, beleza e sensualidade de Tereza correu por todo o nordeste, e por esta razão não lhe faltaram convites para se “dedicar ao ofício” nos mais renomados bordéis de Aracaju, sob a promessa de ganhar muito dinheiro. Convites estes, que eram respeitosamente recusados, como por exemplo, no trecho que se segue:

Recém-chegada, de quarto alugado com pensão completa em casa da velha Adriana (recomendação de Lulu) recebera proposta de Veneranda, dona do castelo mais elegante e caro de Aracaju. [...] – É mais bonita ainda do que disseram. – Assim começou a propor. Descreveu-lhe o rendezvous: vasto sobrado colonial, discreto entre árvores, em meio de terreno cercado de altos muros, os enormes quartos subdivididos em modernas e íntimas alcovas, no andar térreo sala de espera com vitrola, discos, bebidas e exposição de meninas disponíveis, no primeiro andar a grande sala de frente onde Veneranda recebe políticos e literatos, usineiros e industriais, a sala de jantar, o quintal. Tereza poderia residir no próprio castelo, se preferisse. Ao lhe oferecer moradia no estabelecimento, dava-lhe prova de muita consideração pois apenas algumas escolhidas, em geral estrangeiras ou sulistas em temporada pelo norte – catado o milho, regressavam ao sul –, habitavam no castelo, mas Tereza merecia exceção. [...] Se for tão competente quanto bonita, ela terá condições de ganhar dinheiro fácil. [...] Quando Veneranda, ao terminar, alargou o sorriso, Tereza lhe disse: – Já fiz a vida, não vou esconder, posso voltar se tiver necessidade. No momento não necessito. [...] – Nem mesmo vez por outra, bem paga, sem obrigação diária para atender o capricho de alguém colocado lá em cima? Sabe que minha casa é freqüentada pelo que há de melhor em Aracaju? – Já ouvi falar mas no momento não me interessa. Desculpe. (16)

Vê-se então que a mensagem visual contida nesta capa da edição holandesa está dialogando com o texto que acompanha, ou seja, o título traduzido. O título diz que

Tereza é “a prostituta da Bahia”, mas a maior parte do romance passa-se em Sergipe. Então, percebe-se que esta tradução e conseqüentemente a ilustração de capa foram executadas para atender interesses de ordem comercial, vendendo um título que aguça a curiosidade dos leitores tanto para conhecer Tereza, uma brasileira que põe a venda seu corpo, quanto às peculiaridades da Bahia, enquanto um local muito mais divulgado no exterior do que Sergipe. Neste sentido, temos uma ilustração que não dialoga com a obra original de Amado, e sim com um título que é fruto de uma re-criação, agora não mais amadiana.

Quanto às categorias estilísticas, foi verificada nesta imagem a existência dos seguintes estilos: (1) linear, porque os contornos e a forma da mulher são muito valorizados; (2) profundidade, pois a imagem fotográfica retrata aspectos tridimensionais do corpo e rosto da mulher; (3) forma aberta, pois o fundo da imagem, apesar de escuro, não emoldura a modelo; (4) unidade, pois o único elemento relevante é a modelo que personifica a protagonista do romance; e (5) obscuridade ou clareza relativa, devido ao corte na fotografia que oculta grande parte do corpo da mulher.

Constatou-se que as imagens presentes nas capas das publicações estrangeiras de *TB*, exemplificadas aqui através desta diminuta amostragem, são geralmente descrições física da personagem Tereza. Na pesquisa feita no acervo da Fundação Casa de Jorge verificou-se que o uso de simbologias, hipérboles e metáforas ficaram restritas às ilustrações brasileiras, já que estas, geralmente, foram criadas por artistas próximos ao autor e à sua cultura, e por isso conseguem criar discursos próximos do sentido que Amado enfoca, sem, contudo, repeti-lo.

Conclui-se então, que sendo a capa de um livro o primeiro contato entre o leitor e o romance, o discurso visual que ela contém deve ser bem elaborado, e isto é mais facilmente alcançado à medida que seu emissário conheça e entenda os vários signos presentes no discurso verbal. Pois ao mesmo tempo em que uma ilustração pode colaborar para a apreensão do conteúdo da trama, também pode desviar-se dela e até mesmo contradizê-la. Sendo a leitura uma apropriação e elaboração de significados, o leitor estrangeiro pode iniciar esta assimilação, a partir da distorção dos discursos pretendidos pelo autor da obra, que pode muito ter sido abafado por “estratégias armadas pela elaboração das comunicações de massa que hoje fazem parte da elaboração de um livro.” (ALVES, 2004, p. 118)

5 ANÁLISES DAS ILUSTRAÇÕES DO MIOLO DO LIVRO

Não sei se aqui é lugar para perguntar as razões porque certos autores gostam de ter suas obras ilustradas, já que muitos entendem que as ilustrações não acrescentam nada à importância de cada; antes pelo contrário, perturbam a mente do leitor com interpretações inteiramente alheias àquelas que criou espontaneamente, ao receber, pela leitura, todos os elementos necessários à criação mental. Então quando se trata de criador tão poderoso como Jorge Amado, que fornece generosamente toda a série de elementos essenciais ao levantamento das cenas, personagens e situações, parecia ser desnecessária tal confusão. Mas não adianta indagar desses motivos, porque os romances do grande escritor, são todos ilustrados por grandes artistas, e acabou-se! Se tinha necessidade ou não, só a ele diz respeito, e a nós cabe, simplesmente, encantar-nos lendo-os, e admirar os trabalhos dos que interferiram com suas criações paralelas.

(Antônio Celestino, em artigo para a revista *Vogue*)

Esta epígrafe apresenta uma hipótese similar à de Ítalo Calvino (1923-1985), em *Seis propostas para o próximo milênio*: a de que o bombardeamento de imagens a que estamos expostos – e aí se incluem as ilustrações literárias – acabaria por destruir a faculdade humana de imaginar, de criar mentalmente as cenas, as personagens, “de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar por imagens.*” (CALVINO, 1990, p. 108 – grifo do autor)

Calvino, que se intitulou “fruto de uma geração intermediária” à “civilização da imagem” (CALVINO, 1990, p. 108), relatou que quando criança gostava de ler as imagens dos quadrinhos, ignorando as linhas escritas, e que para ele a leitura das figuras sem palavras foi uma “escola de fabulação” (CALVINO, 1990, p. 108). O escritor fazia a leitura do texto visual e, todavia, isso não lhe tolhia a capacidade de imaginar, de criar visualmente, muito pelo contrário, realizava interpretações diferentes das imagens que lia:

inventando variantes, fundindo episódios em uma história mais ampla, descobrindo, isolando e coordenando as constantes de cada série, contaminando uma série com outra, imaginando novas séries em que personagens secundários se tornavam protagonistas. [...] eu preferia ignorar as linhas escritas e continuar na minha ocupação favorita de fantasiar *em cima* das figuras, imaginando a continuação (CALVINO, 1990, p.109 – grifo do autor)

Neste ensaio Calvino diz ainda que um dos métodos que ele usava para criar suas histórias fantásticas era observar as figuras das cartas de tarô e outras que lhe sugerissem algo interessante, como, por exemplo, os quadros da “grande pintura italiana”, interpretando as mesmas imagens diversas vezes, cada vez sob uma perspectiva diferente. A partir de sua experiência, Calvino propõe como alternativa para os indivíduos da “civilização da imagem” que ao invés de absorverem passivamente as mensagens visuais, as reciclem, inserindo-as em um contexto novo.

Antônio Celestino diz que muitas pessoas não entendem o motivo do uso de ilustrações em textos literários já que elas podem “perturbar” e confundir a mente do leitor, “com interpretações inteiramente alheias àquelas que criaram espontaneamente, ao receber, *pela leitura*, todos os elementos necessários à criação mental” (CELESTINO, 1980, p.112, grifo nosso). Ora, se a ilustração é um texto visual que acompanha o texto escrito, formando com ele um texto híbrido, o leitor deverá, no ato da leitura ser, capaz de receber dos dois textos “os elementos necessários à criação mental” e não apenas de um. E mesmo que este discurso imagético venha carregado de impressões subjetivas, que o seu criador teve ao ler a obra literária, ele não limitará a imaginação visual do leitor, muito pelo contrário, ampliará seu repertório com informações que só aparecem nas ilustrações.

Tanto a metodologia criativa usada por Calvino para escrever suas histórias, quando adulto, quanto à leitura visual interpretativa que realizava, quando criança, corroboram a idéia de que uma imagem existe para ser efetivamente lida, interpretada, re-interpretada, decodificada de acordo com a “bagagem” e a visão de mundo do leitor, e não apenas para ser “admirada” e apreciada passivamente, como sugere Antônio Celestino. Pois quando isto acontece, a leitura do texto ilustrado fica incompleta, empobrecendo a leitura do texto, pois aquilo que a ilustração diz, bem como a forma que ela se relaciona com o texto escrito, não é percebida.

Com a leitura analítica de oito ilustrações presentes na primeira edição brasileira do romance *TB*, procurar-se-á identificar, por exemplo, de que maneira elas se relacionam com o texto amadiano, quais os elementos fornecidos somente pelo texto visual que servem para enriquecer a leitura do texto como um todo. Também serão feitas anotações acerca dos possíveis desvios e contradições entre os textos de Amado e Calasans, quando houver. Certamente, ao focar tais aspectos das ilustrações de *TB*, determinar-se-á qual o *status* ocupados por elas no romance.

As análises de oito, das trinta e uma ilustrações presentes em *TB* constituintes deste capítulo serão desenvolvidas em dois grupos, por possuírem diferenças entre si e em relação ao livro. A seleção e o recorte se fizeram necessários para que se pudesse aprofundar as análises dando destaque à presença de símbolos do imaginário do candomblé, constatados, sobretudo, nas vinhetas de abertura do livro e, também, à semelhança existente entre as ilustrações que pontuam os inícios dos capítulos deste romance, com as xilogravuras que ilustram os folhetos do cordel nordestino.

As análises destas ilustrações seguem, basicamente, o mesmo percurso feito no capítulo anterior no exame das capas do romance, onde também serão verificadas quais as funções da ilustração e categorias estilísticas encontradas nas diferentes imagens. Fica, portanto, sendo a ilustração a principal meta das análises contidas neste trabalho dissertativo, onde o texto verbal só será ressaltado quando colaborar para verificarem-se as determinações desencadeadas na narrativa como um todo.

5.1 VINHETAS DE ABERTURA

Na primeira edição do romance *TB* existem quatro páginas de rosto, também conhecidas por frontispício, folha de abertura, ou simplesmente rosto. Geralmente apresentam-se nestas páginas, as mesmas informações constantes na capa do livro. Historicamente, a página de rosto nasceu antes da capa, e era apenas um papel em branco cuja função era proteger a primeira folha do livro para que esta não se sujasse. Com o tempo, e com o aumento das tiragens, surgiu a necessidade de se criar um invólucro mais resistente para acondicionar a obra impressa, as capas. Daí em diante, passou-se a imprimir nos frontispícios, o título da obra, o nome do autor, e, geralmente, alguma imagem de pequeno porte.

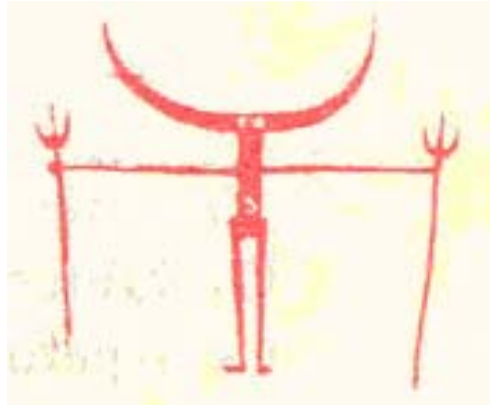
Como visto, são chamadas de vinhetas, justamente, estas pequenas ilustrações que ocupam até no máximo $\frac{1}{4}$ do espaço da página. Hoje em dia elas localizam-se com mais frequência nas páginas de rosto, podendo, no entanto, serem encontradas em qualquer parte do livro. As vinhetas surgiram na Idade Média, mesma época das primeiras iluminuras. O nome vinheta vem da palavra *vignette*, que em francês significa pequena vinha devido à recorrência do uso de desenhos figurativos de folhas de parreiras e pequenos cachos de uvas, nas ilustrações daquela época.

Outra característica deste tipo de ilustração é a presença quase obrigatória de um texto escrito “co-habitando” com ela na folha do livro, diversamente da ilustração de página inteira, que pode ou não acompanhar e vir acompanhada por palavras. Sendo a vinheta composta por um único elemento visual, a mensagem nela contida é mais claramente percebida quando imagem e palavras são lidas conjuntamente.

Existem, no romance *TB*, oito vinhetas das quais três serão aqui analisadas. Como visto, a utilização de referências advindas da imaginária do candomblé é um dos aspectos que marcam esta obra. Jorge Amado explicita no texto, símbolos desta religião afro-brasileira, que como se sabe, era a sua religião, relacionando-os com os fatos vivenciados pela heroína Tereza Batista. Por esta razão, a constatação de ícones representativos desta imaginária foi o critério utilizado na seleção destas ilustrações. A proposta desta análise é tentar demonstrar a relação existente entre estes emblemas visuais e o discurso amadiano presente neste romance.

A primeira página de rosto do livro traz o título da obra e uma vinheta vermelha, que é representação gráfica do orixá Exu, criada por Carybé. A imagem desta

divindade iorubana é facilmente identificada graças ao imenso par de chifres em sua cabeça e pelos tridentes que ostenta, e por isso pode-se dizer que uma das funções desta ilustração é a descritiva.



Como já foi visto anteriormente, Exu tem a “qualidade de senhor das passagens, das porteiras e de todos os caminhos” (ANDREI, 1994, p. 126). Sua presença, logo na primeira página do romance, pode ser interpretada como uma espécie de homenagem ou oferenda feita a este orixá, antes de qualquer outro, para que ele “não tranque as portas” do romance, e assim haja uma boa aceitação da obra pelo público.

Exu, como a mais controversa das divindades afro-brasileiras pode ser bom e protetor quando lhe prestam as devidas homenagens, ou terrivelmente perturbador e malvado quando esquecem de fazê-las ou lhe desrespeitam. No segundo capítulo desta pesquisa, foram destacados trechos do romance em que o narrador descreve uma cena na qual o cafetão Vavá pede ao pai Natividade para colocá-lo em contato como orixá, pois necessita aconselhar-se, e outra onde o comissário Labão Oliveira desrespeita Exu e é castigado.

Por esta razão, entende-se que a ilustração de Exu, criada por Carybé, funciona analogicamente como o Padê a Exu, um encontro com o encantado, um pedido de licença, que serve para acalmá-lo e garantir que ele não venha perturbar a fruição do livro. Desta maneira, a leitura do livro, é tratada simbolicamente como a cerimônia ritual dos terreiros de candomblé, uma vez que o Padê a Exu é feito para garantir que estas cerimônias aconteçam sem nenhum inconveniente. Como as mensagens contidas nesta figura não se esgotam no objeto que representa, a função simbólica é a que predomina nesta ilustração.

Convém ressaltar que este pedido de licença e esta homenagem a Exu, através da aparição primeira de sua imagem antes de qualquer outra, não é exclusiva do romance *TB*, já que esta mesma imagem é uma espécie de logotipo pessoal do escritor. Ela também é encontrada em outras páginas de rosto e contracapas de obras amadianas, como por exemplo, em *Tenda dos Milagres*. A imagem de Exu se encontra ainda nos papéis timbrados das correspondências pessoais do escritor e de sua esposa, Zélia Gattai; na página inicial do *site* de abertura da Fundação Casa de Jorge Amado e, também, no editorial da *Revista Exu*, publicada pela editora Casa de Palavras.

Como no candomblé Exu é a divindade que transita entre a vida e a morte, o bem e o mal, ele é associado à transgressão de limites e de fronteiras. A antropóloga Ilana Seltzer Goldstein diz que: “É curioso que um ex-comunista que se declarou ‘materialista’ até o fim da vida tenha elegido uma divindade como logotipo” (GOLDSTEIN, 2003, p. 55). Ela acredita que a escolha deste orixá, para representá-lo revela tanto características do “movimento na própria trajetória do escritor, que se vinculou cada vez mais, à espiritualidade local” (GOLDSTEIN, 2003, p. 56), quanto à postura híbrida que Jorge Amado e Exu possuem. Ilana considera que, assim como o orixá, Amado também transitava entre mundos distintos, um popular e outro erudito. O primeiro, conhece cedo, aos 14 anos, quando começou a estudar na “Universidade do Pelourinho”, como costumava a declarar. No famoso bairro de Salvador ele “freqüentava ‘casas de raparigas’, botecos, saía de saveiro com os pescadores e, antes dos 18 anos, já conhecera o pai-de-santo Procópio, que lhe deu seu primeiro título no candomblé” (GOLDSTEIN, 2003, p. 56). Já o contato com o segundo iniciou-se nos encontros informais com estudantes e intelectuais que formavam a “Academia dos Rebeldes”⁶¹ e continuou depois durante as experiências internacionais em que conheceu personalidades como Picasso, Sartre, Frédéric Joliot-Curie, entre outros.

Vê-se então que a primeira ilustração do corpo do romance *TB* relaciona-se tanto com a obra em si, quanto ao projeto amadiano como um todo, onde a simbologia do candomblé torna-se um indicativo da cultura popular baiana, na qual o escritor está arraigado.

No segundo frontispício, têm-se as mesmas informações da anterior, ou seja, o título do romance e uma pequena imagem. A vinheta em questão é uma xilogravura criada pelo gravador baiano Calasans Neto, que está em consonância com as demais imagens do corpo do livro, obtida com a mesma técnica. Esta gravura é parte de um projeto gráfico e atende a uma função estética no livro.

⁶¹ Essas reuniões, que aconteceram durante os anos de 1927 e 1928, tinham o propósito de discutir questões políticas e existenciais e criticar a retórica da literatura acadêmica.



Esta ilustração é a representação gráfica de um ser fantástico – uma serpente de três cabeças. No candomblé a imagem da serpente sempre está relacionada ao orixá Oxumaré. A serpente (ou serpentes) simboliza o movimento contínuo, incessante e seqüencial deste orixá. A pesquisadora Elena Andrei relata que para Oxumaré “todo o fato, todo o gesto é, causa e consequência, parte de um percurso que tudo articula” (ANDREI, 1994, p. 243), isto é, um fato ou gesto ocorrido neste instante pode ser a consequência dele mesmo no instante seguinte e assim sucessivamente, dentro de um *chronos* circular. O decurso do tempo que obedece a uma seqüência linear é um aspecto da cultura ocidental, os devotos do candomblé crêem em um tempo “fora-do-tempo”, que é o tempo de Oxumaré, onde o passado, presente e o futuro são uma coisa só, que acontecem em diferentes dimensões temporais.

A narrativa da saga de Tereza Batista é subdividida em cinco grandes diegeses, cuja organização não obedece a uma seqüência cronológica linear. O início da narração se dá *in media res*, pois a personagem já é “mulher feita” no começo do romance, ficando para o segundo capítulo o relato de sua infância e adolescência. No terceiro capítulo há uma espécie de continuação do primeiro, em que ocorre a narração dos caminhos trilhados pela bela heroína depois que conheceu e se separou de seu verdadeiro amor, mestre Januário Gereba. O quarto capítulo retrocede no tempo e vai narrar a vida de Tereza como amásia do Doutor Emiliano Guedes, acontecimento anterior aos narrados no primeiro e terceiro capítulos e posterior aos fatos narrados no segundo. A quinta e última parte da obra segue a narração do terceiro e primeiro capítulos.

Vê-se então uma narração que avança e retrocede no tempo, em um movimento de “zigue-zague”, organizada de acordo com a ordem escolhida pelo narrador da história, um velho baiano que conta a saga da heroína a um interlocutor que não se pronuncia. Este narrador se dá a conhecer pouco a pouco através de suas próprias palavras:

De mim, meu jovem, lhe digo: do sucedido nesse porto da Bahia, cais onde nasci e me fiz gente ouvindo e entendendo, posso algumas regras lhe fornecer sobre Tereza e seus enredos, a ordem de despejo, a greve, a ignorância da polícia, a cadeia, o casamento, e o mar sem cancela e sem fronteira, atropelos de luta e de amor. Sou velho mas ainda faço filho, já fiz mais de cinquenta em minha vida torta, já fui rico, tive dezenas de alvarengas a singrar o golfo, hoje sou pobre de marré-marré, mas quando entro no terreiro de Xangô todos se levantam e me pedem a benção, sou Miguel Santana Oba Aré e por Tereza boto a mão no fogo sem o menor receio. (244)

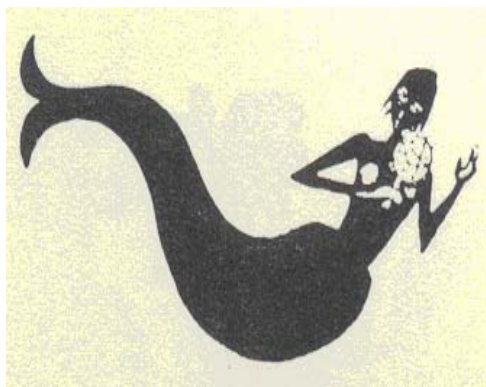
O percurso temporal da narração dialoga com o movimento contínuo e incessante que o orixá Oxumaré simboliza. A primeira e última histórias apresentam três títulos, ao contrário das outras cujo título é único, e ambas começam e terminam narrando a mesma fase da vida de Tereza. Este é outro aspecto que corrobora tal idéia, pois transmite a sensação de uma história cíclica em que os acontecimentos tanto poderiam começar sendo narrados pelo fim da história, quanto pelo início.

Oxumaré é o deus do movimento, mas também é a divindade relacionada com a riqueza e o bem estar. Por esta razão, pode-se supor que a vinheta, além de sugerir a relação entre a simbologia deste orixá e o percurso da narração represente também um pedido de licença a este encantado, para que o livro corra mundo, seja bem aceito e traga riquezas. Assim, contata-se que a função predominante desta ilustração é a simbólica.

A terceira folha de rosto do romance traz apenas informações escritas sobre os dados da obra. É, portanto, no quarto e último frontispício do livro que se localiza a terceira vinheta selecionada para esta análise. A imagem encontra-se acima do nome do autor, do título do romance e do nome da editora; nesta página tem destaque o nome “Tereza Batista”, pelo tamanho aumentado das letras.

A figura, por sua vez, mostra a representação da Iyabá Yemanjá, uma das divindades do candomblé mais conhecidas no Brasil, onde também é conhecida por Dona Janaína, ou por Rainha do Mar. O desenho é composto por uma sereia segurando um tipo de espelho de forma arredondada, o abebé, que é um dos emblemas que caracterizam este orixá. O rabo de sereia representa a multidão de filhos gerados no corpo materno e que se destacam

dele como as escamas dos peixes. As características de Yemanjá estão relacionadas ao aspecto maternal que esta divindade possui – é extremamente protetora e compreensiva. Ela também é conhecida por sua inteligência, pois é a senhora das cabeças.



Diferentemente das vinhetas analisadas anteriormente que estão relacionadas com o romance de uma maneira geral, esta imagem vincula-se diretamente à protagonista da história. A primeira relação entre Yemanjá e Tereza se dá na própria página de rosto em que a presença do ícone deste orixá feminino dialoga com o nome da personagem, destacado no título do romance, dando a impressão de se tratarem de uma só coisa. Há uma passagem no texto em que mestre Januário Gereba, um conhecedor do candomblé, associa sua amada Tereza à referida divindade. “– Agora tu não é Yansã, tu só é Yansã na hora da Briga. Agora tu é Janaína, rainha do mar. – Lhe disse Januário, familiar dos orixás.” (51)

Verificou-se que a atitude maternal da personagem, demonstrada em vários momentos da narrativa, é um fato que aproxima a natureza Tereza com a de Yemanjá. A moça foi privada da maternidade por ter sido obrigada a abortar o filho concebido com o Doutor Emiliano Guedes, contudo, agiu como mãe que protege e ampara os filhos por diversas vezes durante a história. Como, por exemplo, quando: tratou os doentes de Buquim; quando protegeu as prostitutas contra a repressão policial na Bahia e quando cuidou de Lazinho e Tequinha, filhos de sua criada nos tempos de amásia do Doutor Emiliano, “com desvelos maternos”. (277)

Outra relação constatada entre Tereza e Iyabá diz respeito à sabedoria de ambas. A inteligência também é um dos atributos da moça louvado em diversos excertos do romance. No primeiro capítulo é ela quem elabora e executa o ousado plano de ensinar a

analfabeta Joana das Folhas a escrever, para que esta pudesse se livrar das trapaças armadas pelo ardiloso Libório das Neves:

– E quem diabo vai ensinar Joana das Folhas a assinar o nome em pouco mais de uma semana? Para isso é preciso de pessoa capaz e de toda a confiança. – A pessoa está na frente de seus olhos, é essa sua criada. Que dia é mesmo a audiência? Então Lulu Santos começou a rir, a rir feito doido; a velha Adriana veio correndo, assustada: – O que é que você tem Lulu? Finalmente o rábula se conteve: – Só quero ver a cara de Libório das Neves, na hora. Tereza, doutora Tereza eu te consagro **suma sabedoria!** (30 – grifo nosso)

No intróito do livro há também um trecho de partitura de uma canção composta pelo músico Dorival Caymmi, intitulada “Modinha de Dorival Caymmi para Tereza Batista”, cuja letra é um pequeno poema, que diz:

Me chamo siá Tereza
 Perfumada de alecrim
 Ponha açúcar na boca
 Se quiser falar de mim

Flor no cabelo
 Flor no xibiu
 Mar e rio (s.p.)

Acredita-se que quando Caymmi utilizou os substantivos “mar” e “rio” ele estava se referindo a duas orixás de temperamento forte, mães poderosas de ventres férteis que comandam as águas do nosso mundo, Yemanjá, a Rainha das Águas salgadas, e Oxum, a Rainha das Águas doces. Percebe-se então, que até o renomado músico, que provavelmente deve ter lido o romance para depois escrever a letra e a partitura desta canção, reconheceu em Tereza o arquétipo de Yemanjá.

Portanto, pode-se concluir que a vinheta é o primeiro discurso no livro que irá apresentar, mesmo que metaforicamente, alguns dos principais aspectos da personalidade da protagonista, revelados posteriormente durante a leitura do texto escrito. Sendo assim, vê-

se que assim como as vinhetas de Exu e de Oxumaré, a ilustração que retrata a Rainha do Mar, também desempenha, primordialmente, função simbólica.

Porém, não é somente no tocante às funções que as três vinhetas mantêm entre si semelhanças – haja vista todas possuírem afinidades temáticas, de localização na página e de estilo gráfico. Deste modo, pode-se dizer que foram verificadas nestas ilustrações, as seguintes categorias estilísticas: (1) linear, pois embora não existam linhas de contorno, o próprio preenchimento das figuras se encarrega de definir com precisão a forma de cada imagem; (2) plano, já que não há perspectiva nem tridimensionalidade; (3) forma aberta, pois as imagens parecem estar soltas nas páginas de rosto do romance; (4) unidade, pois como cada ilustração é uma peça gráfica única encerram sobre si mesmas todo o peso significativo da mensagem; e (5) clareza, por apresentarem-se na íntegra, sem cortes.

Como o texto escrito do romance é recheado com várias referências da simbologia iorubana, estas ilustrações não são “corpos isolados” no livro, como pode parecer em uma leitura superficial. Elas se comunicam com o texto escrito e são primeiros indícios que podem orientar a percepção do leitor para o reconhecimento do caráter mitológico da obra que tem em mãos. A escolha destes ícones do candomblé para “abrir” o livro aponta também a filiação à cultura popular mestiça baiana. Nota-se, no entanto, que o leitor só conseguirá decifrar tais códigos se conhecer os elementos que compõe o candomblé, caso contrário tais símbolos podem ser totalmente negligenciados.

5.2 AS ILUSTRAÇÕES QUE PONTUAM O INÍCIO DOS CAPÍTULOS

No segundo grupo de ilustrações a ser analisado há cinco xilogravuras que pontuam o início dos respectivos capítulos como nas demais ilustrações de página inteira do miolo do livro. Portanto, a escolha das dimensões das imagens da primeira edição brasileira de *TB* foi feita com o intuito de reforçar ainda mais a semelhança material das capas dos cordéis com o projeto gráfico da obra.

Encontra-se, nestas imagens de traços estilizados⁶², figuras com linhas de contorno e fundo branco que dialogam com os títulos, talhados na mesma matriz, para fornecer ao leitor uma espécie de informação prévia da história que virá na seqüência. Assim como ocorre nas xilogravuras dos folhetos onde a imagem possibilita ao leitor, muitas vezes analfabeto, o reconhecimento e a identificação da temática ali contida.

Nestas xilogravuras que Calasans Neto criou para o romance *TB*, a proporção ocupada pelo texto escrito (título) em relação ao discurso imagético varia conforme a quantidade de títulos de cada capítulo, chegando a ocupar quase metade do espaço da ilustração. Porém, é interessante notar que as figuras invariavelmente se apresentam antes das palavras, que estão sempre situadas na parte inferior destas subcapas. Este tipo de composição oferece um destaque maior ao discurso imagético, pois é ele que primeiro será “lido” pelo leitor.

Grande parte das capas dos folhetos de cordel, pesquisados para este trabalho, apresentam um arranjo entre texto e imagem inverso às ilustrações das subcapas de *TB*, isto é, nos folhetos os títulos aparecem antes da imagem. Embora haja capas onde o texto escrito é impresso abaixo das imagens, esta disposição não é comum nos folhetos. Seguem abaixo alguns exemplos de capas de folhetos de cordel, extraídos do livro *Literatura de Cordel – Antologia*, de Ribamar Lopes:

⁶² Diz-se que uma imagem é estilizada quando sua forma é modificada suprimindo muitos de seus elementos para se obter determinados efeitos estéticos, sem que com isso o que se pretenda representar seja prejudicado.



Romance do Pavão Misterioso
 Autor: José Camelo de Melo Rezende
 Xilogravura: Stênio Diniz



Um Vingador Sertanejo
 Autor: João Vicente Emiliano
 Xilogravura: J. Borges



As profecias do Padre Cícero
 Autor: Abraão Batista
 Xilogravura: do autor



Satanás trabalhando no roçado de São Pedro
 Autor: José Costa Leite
 Xilogravura: do autor

Pode-se inferir que Calasans Neto, ao optar por talhar suas matrizes com o título abaixo da ilustração, conferiu ao discurso visual certa preferência sobre o discurso verbal. Conclui-se que a aprovação de um arranjo plástico que foge à composição convencional usada nas capas dos folhetos de cordel pelo editor e pelo próprio Jorge Amado é um dos indicativos da valorização da narrativa imagética nesta obra.

5.2.1 “A Estréia de Tereza Batista no Cabaré de Aracaju ou o Dente de Ouro de Teresa Batista ou Teresa Batista e o Castigo do Usurário”

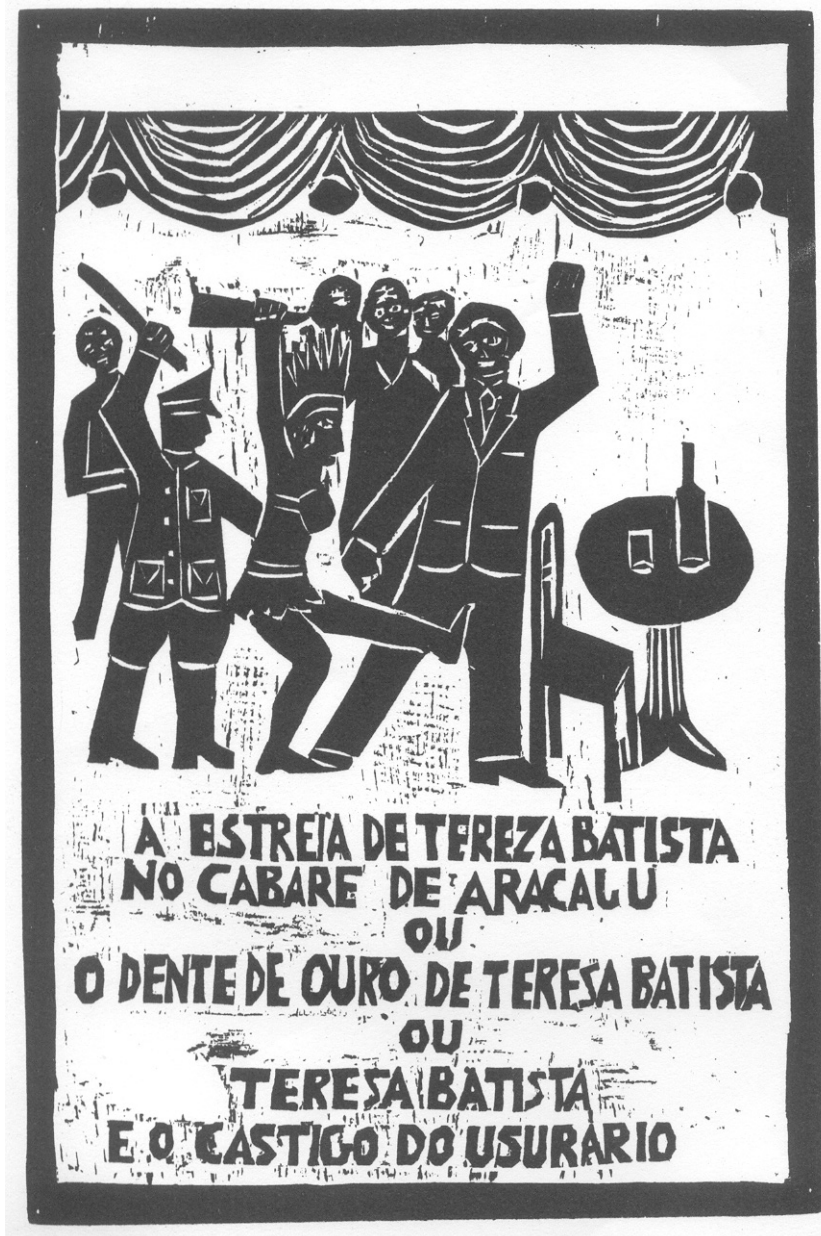


Ilustração para o 1º capítulo de *Tereza Batista cansada de guerra*

Autor: Calasans Neto

Dimensões: 16 x 10,5 cm

Técnica: xilogravura

Editora: Livraria Martins

Ano: 1972

A ilustração que marca o início do primeiro capítulo do romance apresenta um discurso híbrido constituído por uma imagem e por três diferentes títulos: “A estréia de Tereza Batista no cabaré de Aracaju ou O dente de ouro de Teresa Batista ou Teresa Batista e o castigo do usurário”, são as palavras que dividem com a imagem o espaço da xilogravura. Como a concepção das matrizes em madeira seguiu a materialidade das xilogravuras dos cordéis, justamente para pontuar o início de cada capítulo como se fossem capas, esta imagem tem a função estética e de pontuação como suas mais importantes funções.

A imagem traz a representação pictórica de uma briga entre uma mulher fantasiada de índia e um homem de terno e gravata. A presença da mesa, cadeira, garrafa, copo, cortinas para ambientar o cenário e a existência de algumas pessoas servindo de “pano de fundo” para a ação, sugere que a cena se passe em um bar. Tal sugestão transmitida pelo discurso visual é confirmada pelo primeiro título do capítulo: “A estréia de Tereza Batista no **cabaré** de Aracaju” (grifo nosso), e percebe-se de imediato que a tal mulher é Tereza Batista.

Há um policial com um cacetete empunhado em direção à heroína, como se quisesse atingi-la pelas costas. O homem de terno e gravata (bem maior do que ela) está com a mão fechada e o braço levantado, também preparado para agredi-la. Tereza está encurralada, mas nem por isso se intimida e parte para cima do homem com uma garrafa. A imagem retrata a valentia da personagem e a covardia dos homens.

Nota-se que antes mesmo da história começar a ser narrada verbalmente, há uma narrativa visual que fornece ao leitor importantes informações sobre ela. É feita uma “síntese do capítulo”, criando expectativas no leitor e por tal motivo a função narrativa está presente nesta ilustração.

Como foi visto anteriormente o romance não obedece a uma estrutura cronológica linear. A narrativa do primeiro capítulo traz momentos da saga de Tereza Batista, adulta, na mais importante fase de sua vida, em que ela conhece o seu verdadeiro amor e passa a lutar contra as injustiças e mazelas sociais. O capítulo começa narrando a estréia da heroína como dançarina no cabaré Paris Alegre, em Aracaju. Mas, o que deveria ser uma demonstração da sensualidade, beleza e ritmo acabou por tornar-se uma manifestação de valentia, justiça e coragem. Antes de começar a dançar, Tereza presencia um sujeito esbofetear sua mulher; não titubeia e parte para cima dele em defesa da vítima: “– Homem que bate em mulher para mim não é homem, é frouxo...” (9)

O tal sujeito é Libório das Neves, indivíduo sem escrúpulo e mau caráter que não contente em agredir a mulher atinge a boca da heroína com uma soqueira de ferro, chegando a romper-lhe os lábios e a arrancar-lhe um dente. Como os policiais eram todos

“paus mandados” do figurão, quem defendeu a moça foi um mulato que acabara de adentrar as portas do cabaré, mestre Januário Gereba, futuro amor da protagonista.

Estréia não houve naquela noite, conforme se vê, ao menos estréia da rainha baiana do samba mas nem por isso foi menos memorável e inesquecível a primeira aparição pública de Tereza nas pistas de Aracaju. O cirurgião-dentista Jamil Najjar /.../ nem quis lhe cobrar pelo dente de ouro. (11)

Constata-se que a imagem retratada na xilogravura de Calasans capta os segundos anteriores ao golpe dado por Libório em Tereza durante a briga no cabaré, em Aracaju. O gravador mescla informações captadas do texto de Jorge Amado: “O tal Libório /.../ era um indivíduo **comprido**, todo vestido de **negro**” (AMADO, 1972, p. 8 – grifo nosso) com elementos de seu próprio repertório para compor a ilustração.

A fantasia de índia que Tereza veste não é descrita em nenhum momento do texto grafado e remete à indumentária usada nos candomblés de caboclo, onde predominam as influências ameríndias. Nestes candomblés, os caboclos são os guerreiros, os donos da terra, assim ao vesti-la como índia o gravador baiano a associa a esta entidade e lhe confere o poder destes encantados. Assim, Tereza no seu campo de batalha é a “dona e soberana da terra”, esteja ela onde estiver, até mesmo na pista de dança do Paris Alegre.

Também não se encontra no texto amadiano nenhuma alusão à garrafa que Tereza empunha na ilustração. De acordo com Juan Eduardo Cirlot em *Dicionário dos símbolos* “a garrafa é um dos símbolos da salvação” (CIRLOT, 1984, p. 271), logo a garrafa nesta imagem pode significar mais do que um meio de defesa. Graças à briga no cabaré que Tereza conheceu o amor que a salva da confusão em que se metera, e principalmente, a salva de carregar por toda a vida o peso das lembranças de seu passado infeliz.

Vê-se que a ilustração possui a função descritiva, porém ela não é marcante, ao contrário da função simbólica que está presente em quase todas as ilustrações do romance. Outra função, que se soma às citadas anteriormente, é a função expressiva, pois a expressão corporal de Tereza, Libório e do policial demonstram a violência da ação bem como a fisionomia de Tereza que evidencia fúria.

O diálogo verbo-visual se dá em três níveis: (1) direto com o título “A estréia de Tereza Batista no cabaré de Aracaju”, pois a narrativa visual apresenta justamente como foi a estréia de Tereza Batista no cabaré Paris Alegre, em Aracaju; (2) intermediário no segundo título “O dente de ouro de Teresa Batista”, já que a imagem apenas sugere o soco na

boca da heroína que a faz perder um dente e, conseqüentemente, implantar o dente de ouro; e (3) indireto com o título “Teresa Batista e o castigo do usurário” já que a ilustração mostra como Tereza conheceu Libório das Neves, mas não explicita que ele seja o referido usurário deixando esta tarefa inteiramente para o texto escrito, bem como narrar o modo como o tal castigo aconteceu.

Como já foi mencionado no primeiro item desta pesquisa, todas as ilustrações que pontuam o início dos capítulos do romance *TB* acumulam os estilos: (1) pictórico, pois estão mais preocupadas com as impressões visuais que as formas das figuras provocam do que com a própria forma em si; e (2) plano, porque as xilogravuras criadas por Calazans Neto tinham como proposta uma aproximação com a estética das ilustrações dos cordéis, em que as figuras são todas chapadas sobre um fundo liso.

A imagem traz o estilo (3) forma fechada não só pelo seu enquadramento dentro da moldura retangular de mesmas dimensões dos folhetos de cordel, mas principalmente porque a cena se fecha dentro de um espaço delimitado, o salão de dança do cabaré. Há também (4) pluralidade, à medida que todos os elementos plásticos formam um todo, cujo peso centra-se no movimento geral da ação representada plasticamente. Verifica-se por fim a existência da (5) clareza, onde todas as figuras se apresentam na íntegra, sem cortes.

Uma última consideração a se fazer diz respeito ao uso de tipos invertidos na matriz xilográfica, isto é, o uso de letras no meio das frases que foram talhadas ao contrário da forma correta. É o caso do “J” na palavra Aracaju, no primeiro título, e do “Z” no nome Tereza no segundo e terceiro títulos. Acredita-se que quando Calasans Neto talhou as letras na placa de madeira, ele tenha feito propositalmente esta “brincadeira” de mudar os lados das letras para aproximar ainda mais o resultado de suas xilogravuras, das xilogravuras populares dos cordéis. Talhadas, em “negativo” na matriz, muitas vezes por artesãos com muito conhecimento nas técnicas xilográficas e pouco conhecimento da escritura correta das “letras” do alfabeto.

5.2.2 “A Menina que Sangrou o Capitão com a Faca de Cortar Carne Seca”



Ilustração para o 2º capítulo de *Tereza Batista cansada de guerra*

Autor: Calasans Neto

Dimensões: 16 x 10,5 cm

Técnica: xilogravura

Editora: Livraria Martins

Ano: 1972

A segunda ilustração a ser analisada intitula-se “A menina que sangrou o capitão com a faca de cortar carne seca”. Esta ilustração se encontra no início do segundo capítulo do romance e tem por isso a função de pontuação.

O espaço empregado para o texto escrito nesta xilogravura é o mesmo utilizado na imagem analisada anteriormente – uma proporção de aproximadamente 60% de espaço para a gravura e 40% para o texto. Como no título em questão há menos letras do que no anterior Calasans Neto pode aumentar o tamanho das mesmas, ao talhar a matriz em madeira, conferindo certo destaque ao texto verbal.

A imagem é menos elaborada do que a do primeiro capítulo, não há figuras de fundo, nem tampouco cenário, apenas algumas “manchas” que parecem ser imperfeições da matriz. O que se vê em destaque é a figura de um jovem nu, levemente curvado, de cabeça abaixada e com um dos joelhos flexionados – seus olhos fechados, as mãos juntas e levantadas parecem implorar por clemência ao homem de chapéu e botas que está à sua frente com o braço direito levantado, segurando um chicote de três pontas, pronto para agredi-lo. Atrás deste homem, caminhando em sua direção, há uma moça que também aparenta estar nua segurando uma faca a poucos centímetros das costas do sujeito de chapéu. A função descritiva desta imagem é verificada em um grau bem menor do que o da primeira ilustração analisada. A mais relevante função é, portanto, a narrativa, pois as figuras contam em que circunstâncias se deu a morte do capitão e quem o matou.

As botas, o chapéu e o chicote são adereços que remetem às vestimentas dos antigos proprietários de terras. Estes fazendeiros, que possuíam algum lastro, antigamente eram chamados pelos títulos de capitão ou coronel, e eram homens que geralmente agiam com autoritarismo e abusavam de seu poder. No romance, o capitão em questão é Justiniano Duarte, homem terrível, pior algoz de Tereza, que a compra da tia quando criança, a estupra, a tortura, a espanca, a humilha e a escraviza. Porém, o leitor só conhecerá o maior vilão da história ao se aprofundar na leitura do segundo capítulo.

O fato dos dois jovens estarem despidos alude à intimidade entre eles e ao fato de terem sido pegos de surpresa pelo capitão, caso contrário teriam tido tempo para se recomporem. A reação do capitão é um indicativo de seu caráter violento, mas a expressão em seu rosto não denota raiva e nenhum outro tipo de sentimento, como se ele já fosse defunto antes mesmo de ter sido atingido pelo golpe de faca.

As barbáries cometidas pela personagem do capitão Justo, revelam uma personalidade cruel, fria e rude. Seus gestos têm uma carregada dose de instintos primitivos, inúmeros excertos do capítulo demonstram que suas atitudes são as mesmas de um animal

selvagem. Como exemplo tem-se a seguinte fala da personagem Dona Brígida: “Justiniano Duarte da Rosa, seu genro, dito capitão Justo; é o Porco, descomunal, monstruoso demônio. Alimenta-se de meninas, chupa-lhes o sangue, mastiga-lhes a carne fresca, tritura-lhes os ossos” (100). Também serve de exemplo a seguinte fala do próprio capitão, referindo-se a uma menina que não era virgem levada a ele por uma caftina: “Não me traga carniça, já lhe disse que não como resto dos outros... Lhe parto a cara, cachorra...” (103)

Se somente o texto visual for lido, a impressão que se tem é a de que a jovem esteja agindo apenas em defesa de seu “namoradinho”, a fim de evitar que este seja agredido com o chicote. Contudo, a própria ênfase dada ao título por Calasans, indica que as duas formas discursivas devam ser lidas conjuntamente. A frase “A menina que **sangrou** o capitão com a **faca** de cortar **carne seca**” (grifo nosso) é complementada pela figura, na medida em que ela exhibe como a ação narrada aconteceu e a imagem é suplementada pelo sentido metafórico do texto escrito.

No *Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa* encontrou-se a palavra sangradouro que significa entre outros o “lugar no pescoço ou no peito dos **animais** que se golpeia para matar” (FERREIRA, 1999, p. 1808 – grifo nosso). Mais abaixo, no mesmo dicionário, tem-se uma das definições para o verbo sangrar, que diz: “ferir um **animal** no sangradouro, ou um ser humano na região correspondente a esta” (FERREIRA, 1999, p. 1808 – grifo nosso). Por sua vez, o *Dicionário de Símbolos* de Juan Eduardo Cirlot traz a seguinte definição simbólica para faca:

símbolo que constitui a inversão da espada, associado às idéias de **vingança** e morte, /.../. A curta extensão da lâmina da faca representa analogicamente a **primariedade do instinto** que a maneja, como o comprimento da espada – inversamente – expõe a altura espiritual de seu possuidor. (CIRLOT, 1984, p. 248 – grifo nosso)

Um dos sentidos figurados para a palavra carne encontrado também no dicionário Aurélio, refere-se a ela como sendo: “O corpo, a matéria, em oposição ao espírito, à alma; a natureza **animal** ou física do homem, em oposição à natureza moral ou espiritual” (FERREIRA, 1999, p. 412 – grifo nosso). Carne seca é uma carne salgada e dura. A palavra “seco” pode significar “rípido, rude, áspero”. (FERREIRA, 1999, p. 1826)

Como se pode constatar o campo semântico e a simbologia das palavras mesmas remetem ao aspecto negativo vinculado à personagem do capitão Justiniano e à necessidade de sua morte ser igual à de um animal. Vê-se então que Tereza não está somente

salvando a pele do rapaz, mas sim invertendo os papéis e tornando-se algoz do capitão. Vingando-se de todos os atos desmedidos por ele praticados e dando-lhe a morte merecida. Matou-o como um animal, que era. Por esta razão é que a ilustração também acumula a função simbólica.

Além do estilo (1) pictórico e (2) plano, verificados em todas as ilustrações dos inícios dos capítulos; a (3) forma aberta é constatada mesmo estando a ilustração inserida dentro de uma moldura. O fundo branco permite que a ênfase seja dada ao movimento da cena, além de tornar o espaço da ação ilimitado. Nota-se que ao contrário da ilustração analisada anteriormente, esta possui como estilo a (4) unidade, à medida que cada figura tem seu valor isolado, como é o caso da faca, do título talhado em letras grandes, por exemplo. Apesar de existir um pequeno corte na figura do jovem, que faz com que seu pé seja ocultado, este corte não possui nenhum significado na leitura da imagem, por está razão é que a (5) clareza e não a clareza parcial é a última categoria estilística constatada nesta xilogravura.

5.2.3 “ABC da Peleja entre Tereza Batista e a Bexiga Negra”



Ilustração para o 3º capítulo de *Tereza Batista cansada de guerra*

Autor: Calasans Neto

Dimensões: 16 x 10,5 cm

Técnica: xilogravura

Editora: Livraria Martins

Ano: 1972

Jorge Amado relatou em entrevista⁶³ à jornalista francesa Alice Raillard, que a partir do livro *Os pastores da noite* começara a utilizar o “tempo da memória” para escrever seus romances (RAILLARD, 1990, p. 309). O autor conta que quando criança presenciou na escola de sua professora, Dona Guilhermina, a morte de várias pessoas contaminadas pela varíola ou bexiga-negra. Viu pessoas mortas, com fístulas de pus e feridas, serem carregadas dentro de enormes sacos pretos e deixadas em um terreno baldio, para lá apodrecerem. Esta experiência de sofrimento e descaso social é resgatada no terceiro capítulo de *TB*, intitulado “ABC da peleja entre Tereza Batista e a bexiga negra”.

Nota-se que há neste título duas referências a dois tipos muito conhecidos de cordel, o “Abecê” e a “Peleja” (ou desafio). O Abecê é uma poesia de cordel onde a primeira letra da primeira palavra da primeira estrofe começa com “a”, a primeira letra da primeira palavra da segunda estrofe com “b”, a primeira letra da primeira palavra da terceira estrofe com “c”, e assim por diante, seguindo a seqüência alfabética. Já a Peleja é uma das classificações temáticas dos cordéis onde há um desafio entre duas personagens ou personalidades, fantásticas ou reais.

O texto deste capítulo é escrito seguindo o mesmo esquema dos Abecês, isto é, há uma subdivisão capitular em 23 partes que segue a ordem alfabética. No último subitem que começa com a letra “z” há uma passagem na qual o narrador se refere à história ali narrada como se fosse um cordel autêntico:

Zacarias se curou, tinha apego à vida e até hoje não sabe como foi parar no lazarento. A não ser que tenha lido em alguma brochura de cordel, pois sobre a praga da bexiga muitas histórias se espalharam e correm mundo, falados cantadores dela se ocuparam pondo em trova e em rima o triste enredo de choro, pus e morte. Vários folhetos foram assim escritos e são vendidos nas feiras do Nordeste – nenhum mais verdadeiro do que este abecê que agora aqui se acaba por já não haver o que contar. (240)

No capítulo em questão é narrada a passagem de Tereza Batista por Buquim, cidade sergipana, assolada por uma epidemia de varíola. A única maneira de enfrentar o avanço da doença era a vacinação em massa da população e tratamento adequado dos infectados. Mas o médico e a enfermeira que deveriam cuidar disso fogem para a Bahia e

⁶³ A entrevista, que foi publicada primeiramente na França pela editora Gallimard e só depois no Brasil pela editora Record, contém informações preciosas sobre a vida e obra do escritor baiano.

quem assume o comando da saúde da cidade e toma as providências necessárias é a valente Tereza.

A Ilustração que marca o início do terceiro capítulo traz a representação pictórica de um “ser” metamorfoseado com rosto de caveira, chifre de boi, corpo humano, pés de porco, rabo e asas pontiagudas, segurando uma enorme foice. Este “ser” está posicionado de frente para o leitor, em cima de dois defuntos estendidos no chão, como se estivesse no alto de um pódio, vencedor. Como a imagem detalha a aparência desta “entidade sobrenatural” ela possui a função descritiva além da função de pontuação, verificada em todas as ilustrações desta análise.

Ao lado da criatura há a figura de uma destemida mulher, representada de perfil, que caminha sozinha em sua direção, com uma das mãos estendida na provável intenção de tomar-lhe a foice e outra a segurar um pedaço de pau. Nota-se pela indumentária da mulher, um vestido largo e florido (como os vestidos de chita), tratar-se de gente simples, do povo, sem nenhum tipo de poder terreno ou divino, tendo a seu favor somente a coragem.

Percebe-se de imediato que a entidade sobrenatural criada por Calasans simboliza a morte, pois esta figura assim como a imagem d’ “A Morte” estampada no décimo terceiro arcano do tarô apresenta a “conhecida alegoria do esqueleto /.../que maneja a foice” (CIRLOT, 1984, p. 389) e cujo “chão está semeado de restos humanos.” (CIRLOT, 1984, p. 389). Isto posto, verifica-se a presença da função simbólica nesta xilogravura. Também, é evidente que a mulher em questão é Tereza Batista, pois a esta altura do romance, o leitor já conhece seu caráter e reconhece sua aparência nas ilustrações do gravador.

O texto verbal presente nesta ilustração comunica o leitor sobre a existência de peleja entre Tereza e a bexiga negra. Se o papel desta ilustração fosse repetir com imagens o que as palavras informam, provavelmente ter-se-ia uma imagem da heroína cuidando dos enfermos ou vacinando o povo de Buquim, já que um dos significados da palavra peleja é combate e que bexiga negra é uma doença. No entanto, o que se vê é Tereza indo “cutucar” um ser macabro, desafiando-o a um embate, em meio aos defuntos.

Esta ilustração contém códigos próprios do ilustrador, que se utiliza da figuração para criar seu discurso. Calasans extrai todos os elementos pictóricos que compõe a cena, de seu próprio imaginário, sem dispor de referências advindas do mundo real ou do texto escrito. Por isso, ela contém a função expressiva/ética, como também, a função narrativa, pois a imagem narra um acontecimento e possui elementos que podem ser efetivamente “lidos”, e por fim, a função estética, já que teve sua criação pautada na estética das xilogravuras dos folhetos de cordéis.

Embora, a personificação da morte causada pela bexiga negra não seja exclusiva do texto visual.

Com relação às categorias estilísticas pertencentes a esta ilustração, averiguou-se a presença do estilo (1) pictórico; (2) plano; (3) forma aberta, como assim como a imagem analisada anteriormente, mesmo estando inserida dentro de uma moldura, a ausência de cenário confere a impressão de um espaço ilimitado; (4) pluralidade, uma vez que as figuras formam um todo, onde a imagem só tem peso em sua totalidade; e (5) clareza, já que não há ocultamento de nenhuma parte da imagem.

5.2.4 “A Noite em que Tereza Batista Dormiu com a Morte”



Ilustração para o 4º capítulo de *Tereza Batista cansada de guerra*

Autor: Calasans Neto

Dimensões: 16 x 10,5 cm

Técnica: xilogravura

Editora: Livraria Martins

Ano: 1972

A quarta ilustração a ser analisada, assim como as anteriores, tem como uma de suas funções pontuar o início do capítulo, neste caso o penúltimo do romance, denominado “A noite em que Tereza Batista dormiu com a morte”. O ilustrador ao talhar as palavras deste título, talha a letra “Q” ao contrário para conferir a xilogravura mais uma semelhança aos cordéis populares, repetindo o recurso que já tinha utilizado na primeira gravura analisada. Averiguou-se que na composição desta xilogravura há mais espaço para a imagem do que nas demais ilustrações que marcam os inícios dos capítulos.

Acredita-se que o fato não se deva apenas ao número menor de palavras constantes no título, pois Calasans poderia ter talhado as fontes em tamanho aumentado, como fez no capítulo dois, e sim porque a imagem desta xilogravura rompe com o tipo de abordagem contida nas ilustrações antecedentes. Nas três ilustrações analisadas, há uma repetição temática – as imagens mostram Tereza em “guerra” contra três diferentes inimigos: Libório das Neves, capitão Justo e a Bexiga Negra, respectivamente.

Na figura, aqui em questão, há a representação de uma mulher nua, em pé, que repousa sua cabeça, com ternura, em um gesto de carinho, no ombro de um esqueleto maior do que ela. Este, por sua vez, parece dirigir-lhe um “olhar” afetuoso. O ambiente quase mágico, jardim florido, céu de estrelas em uma noite enluarada, confere um clima romântico à cena. Apesar da existência de elementos que mostram a aparência do céu, jardim e, também, do estranho casal, não se pode dizer que esta ilustração tenha função descritiva, pois ela não detalha nem descreve o acontecimento em que Tereza dorme com a morte.

Esta xilogravura apesar de macabra, é a primeira “subcapa” do romance que mostra uma Tereza “em paz”. O diálogo entre o título e a imagem faz com que o leitor identifique claramente que a moça nua seja a protagonista, mas quem é “A Morte”, como e por que Tereza “dormiu” com ela, só será revelado com a leitura do primeiro trecho do capítulo:

Ai Tereza, geme o doutor Emiliano Guedes desprendendo-se do beijo e a **cabeça de prata tombada no ombro** da amásia. Ainda a se expandir em gozo, Tereza percebe nos lábios o gosto de sangue e no braço o aperto de uma garra, a testa caída a lhe tocar o ombro, na boca entreaberta a baba vermelha, sente o peso da morte sobre o corpo nu. Tereza Batista abraçada com a morte, tendo-a sobre o peito e o ventre, por entre as coxas a penetrá-la, com ela fazendo amor. Tereza Batista na cama com a morte. (243 – grifo nosso)

Percebe-se que Calasans retira as personagens do leito de amor e morte de Emiliano Guedes, narrado por Jorge Amado e como em uma brincadeira inverte a posição descrita no texto verbal. Quem está com a cabeça tombada no ombro do esqueleto que representa o doutor Emiliano morto, é Tereza, e o homem parece estar “de olhos bem abertos e vivos”, mesmo sendo um defunto.

De fato, a juventude, o amor e o respeito que a heroína dedicava ao doutor abasteciam-no de vida e jovialidade. A morte durante o ato sexual regada de prazer seria o encerramento com “chave de ouro” da vida material e o início da vida “espiritual” do velho Emiliano. Por esta razão, acredita-se que o ilustrador tenha representado seu esqueleto com um aspecto até mais vigoroso do que a própria Tereza.

Por outro lado, com a morte de Emiliano, encerra-se um ciclo na trajetória da heroína. Sem os cuidados e sem ter a liberdade tolhida pela vida de amásia com o todo poderoso usineiro de Sergipe agora, com sua morte, Tereza renasce, está livre e independente pela primeira vez em sua na vida.

Então, quando Calasans Neto inverte a posição em que se encontravam os amantes depois do gozo fatal de Emiliano, ele também troca os papéis do morto e do vivo, na ilustração, e brinca com o significado de morte. Segundo Juan Eduardo Cirlot, no *Dicionário dos símbolos*: “A morte é o manancial da vida, não só da espiritual, mas ainda da ressurreição da matéria /.../ é por outro lado, a suprema libertação. /.../ simboliza a transformação de todas as coisas, a marcha da evolução, a desmaterialização.” (CIRLOT, 1984, p. 389)

Como a expressão corporal e o posicionamento dos elementos pictóricos são fundamentais para a compreensão desta ilustração, pode-se dizer que a função expressiva é uma das funções desta imagem. Assim como a função simbólica, que, aliás, é extremamente utilizada por Calasans em todas as xilogravuras criadas para este romance.

Aqui, a ilustração se desvia do texto escrito sem contradizê-lo, mas complementando-o com o discurso do ilustrador e sua interpretação imagética do acontecimento narrado por Jorge Amado. Tem-se, então mais uma demonstração do que foi dito no primeiro capítulo deste trabalho, que a ilustração não é mero ornamento do texto escrito e que em um livro híbrido, as imagens devem ser lidas e interpretadas. As ilustrações não são meros “atores coadjuvantes” e possuem grande importância na transmissão da história, pois ampliam o universo simbólico da obra, oferecendo ao leitor novas possibilidades de leitura.

Para encerrar esta análise convém enfatizar que as categorias estilísticas são semelhantes em quase todas as ilustrações que pontuam o início dos capítulos. Esta, assim

como a anterior possui o estilo (1) pictórico; (2) plano; (3) forma aberta, porque o cenário com o céu estrelado abre o espaço da cena para o infinito; (4) clareza, já que não há ocultamento de nenhuma parte da imagem; e, assim como a ilustração de abertura do segundo capítulo da obra, (5) unidade, pois a leitura da figura que representa Tereza é feita separadamente da imagem que representa o doutor Emiliano Guedes morto, a cena não é lida conjuntamente, e sim com cada unidade que a configura.

**5.2.5 “A Festa do Casamento de Tereza Batista ou A Greve do Balaio Fechado na Bahia
ou Tereza Batista Descarrega a Morte no Mar”**



Ilustração para o 5º capítulo de *Tereza Batista cansada de guerra*

Autor: Calasans Neto

Dimensões: 16 x 10,5 cm

Técnica: xilogravura

Editora: Livraria Martins

Ano: 1972

A quinta e última ilustração, que pontua o começo dos capítulos do romance *TB*, assim como a xilogravura do primeiro capítulo, apresenta uma imagem dialogando com três diferentes títulos. Entretanto, diferentemente daquela, não existem diferentes níveis de diálogo entre as narrativas visual e verbal. A ilustração nada tem a ver com os dois primeiros títulos: “A festa do casamento de Tereza Batista ou A Greve do balaio fechado na Bahia”, trata-se de quase uma “repetição” visual do último título: “Tereza Batista descarrega a morte no mar”.

Tereza nesta ilustração está em pé dentro de um pequeno barco com os braços estendidos para frente, lançando ao mar um ser macabro. A representação gráfica de um corpo humanizado com o rosto de caveira não deixa dúvidas de que esta criatura é “A Morte”. No céu há uma nuvem negra, pairando somente sobre “A Morte”, acima de Tereza um céu “limpo” e desanuviado. Há um movimento na cena, percebido tanto pelo esvoaçar dos cabelos da personagem como pelo balanço das ondas do mar. Como a organização dos elementos visuais (linha, textura, proporção) possibilita que este movimento seja notado, pode-se dizer, por isso, que esta ilustração possui a função estética.

Antes, de nos aprofundarmos na análise desta ilustração convém que seja feito um resumo do conteúdo deste capítulo, a fim de se esclarecer a relação entre os três títulos e a ilustração. Depois da passagem de Tereza por Aracaju e Buquim, ela segue para Salvador em busca de notícias de seu grande amor, o mestre de saveiro Januário Gereba. O último capítulo do romance narra as aventuras da protagonista até conseguir encontrá-lo:

Após a epidemia de bexiga em Buquim, Tereza começara a descer o sertão, de cidade em cidade, de povoado em povoado, lentamente. Conhecera Esplanada, Cipó, Alagoinhas, Feira de Sant’ Ana. Viagem extensa e atribulada, Tereza sem recursos, obrigada a exercer nas piores condições. Durante esses meses – quantos, nem sabia – completou o exato conhecimento da vida de rameira, tocou o ponto mais baixo mas, disposta a chegar ao mar de Gereba, prosseguiu até o fim, obstinada. (357)

Nesta fase de sua vida, Tereza se vê obrigada a “exercer o ofício” no prostíbulo de Taviana, onde conhece Almério das Neves, sujeito decente, que tendo se apaixonado, a pede em casamento. A moça fica lisonjeada, mas logo desilude o pretendente. Conta-lhe de sua paixão por outro homem, que estava desaparecido, e diz-lhe ainda que: “se um dia ele voltar e me quiser ainda, esteja eu onde estiver, fazendo seja o que for, largo tudo e vou com ele. Sendo assim, me diga como poderia me casar?” (354)

Durante sua espera, Tereza envolve-se em mais uma experiência arriscada para defender os injustiçados, desta vez, as prostitutas da zona do meretrício de Salvador. Ela lidera a greve do balaio fechado, uma reação à decisão da polícia (por motivos escusos) de transferir os prostíbulos da Cidade Alta para as insalubres instalações da cidade Baixa. É presa, espancada, mas sai vencedora. Recompоста, recebe a notícia de que Januário Gereba morrera em um naufrágio. Assim, cansada de tantos infortúnios Tereza se rende ao pedido de Almério das Neves e aceita seu pedido.

A festa do casamento de Tereza estava pronta, banquete e convidados ilustres a postos, eis que surge Januário Gereba, são e salvo. Assim sendo, como comunicado a Almério, Tereza larga tudo e corre para os braços de seu amor, e “apesar do casamento não ter acontecido, atravessou a noite animadíssima. Comeram quanto havia, beberam a bebida toda, regabofe como hoje só se faz na Bahia e olhe lá!” (461)

O romance acaba com Tereza e Januário fazendo amor na popa de um saveiro, em alto mar. Antes disso, porém, a heroína livra-se do peso das mortes que até então arrastava consigo: o filho que abortara, Emiliano Guedes e Capitão Justiniano, descarregando-as simbolicamente no mar. Para então poder começar uma nova vida, livre das tristes lembranças de seu passado.

Como se vê, os três títulos que dividem espaço com a subcapa, não seguem a mesma ordem da narrativa do romance e somente o terceiro dialoga com a ilustração. Fato que denota a liberdade conferida ao ilustrador para criar plasticamente, seu próprio discurso, mesmo que baseado no texto escrito.

A narrativa visual criada por Calasans modifica a cena descrita com as palavras no corpo do texto, ao representar Tereza sem a companhia de Gereba no barco e ao atribuir a forma de um cadáver ao que é abstrato: o “descarrego” das mortes é usado no texto metaforicamente - não há nenhum defunto a ser lançado, somente o peso imaterial das perdas e desgraças na consciência da personagem.

A nuvem negra que paira sobre a figura do cadáver, está representada pela metade, o que acaba por transmitir a idéia de transição, movimento. A imagem parece dizer que a má sorte, simbolizada pela nuvem obscura, que já esteve agourando a vida de Tereza está indo embora juntamente com o peso da morte. Assim como em todas as ilustrações analisadas neste trabalho dissertativo, verifica-se aqui, a força que a função simbólica desempenha no discurso imagético. Também é contatada a função narrativa, já que a cena apresentada na ilustração é uma narração do acontecimento em que “Tereza Batista descarrega a morte no mar”.

O mar, no candomblé, representa a casa de Yemanjá, a grande mãe e, portanto, o local onde a vida é gerada, mas também pode significar o inverso, já que “Calunga, o nome do mar é, também, o nome do cemitério” (ANDREI, 1994, p. 163). Supõe-se que por esta razão Jorge Amado elege o mar como o cemitério para estes “mortos” e fonte de vida para Tereza. Segundo Cirlot, o sentido simbólico do mar, também está ligado à oposição vida e morte, “O mar, os oceanos são considerados assim como a fonte de vida e o final da mesma. ‘Voltar ao mar’ é como ‘retornar à mãe⁶⁴, morrer” (CIRLOT, 1984, p. 372).

O uso da inversão da posição correta das letras na matriz de madeira novamente é utilizado por Calasans Neto, mas aqui a letra invertida é o “n”, e não o “z” das ilustrações anteriores. A escolha proposital destes tipos demonstra que há realmente um elaborado estudo de composição antes de a matriz ser talhada, para que o resultado final fique o mais próximo das xilogravuras dos cordéis, como já foi dito anteriormente.

Para finalizar a leitura analítica desta pesquisa, resta dizer que, com relação às categorias estilísticas pertencentes a esta ilustração, averiguou-se a presença do estilo (1) pictórico; (2) plano; (3) forma aberta, já que mesmo tendo sido feito um recorte onde apenas um pedaço do mar é mostrado, percebe-se a imensidão do espaço; (4) unidade, pois cada elemento pictórico tem seu valor isolado; e (5) clareza relativa, mas não obscuridade, já que o gravador oculta parte da figura da nuvem.

⁶⁴ O autor provavelmente se refere à semelhança entre estas duas palavras, em francês, *mère* e *mer*.

6 CONCLUSÃO

Jorge Amado, durante toda a sua vida, teve intensa relação com as várias formas de manifestações culturais, entre elas as artes visuais. Além de grande apreciador e comprador de obras de arte, o autor mantinha relações de amizade com muitos artistas plásticos, desde os mais renomados até os iniciantes. Sua intensa convivência com o universo das artes plásticas acabou por influenciar a composição de suas obras.

Atualmente, Jorge Amado é um dos escritores brasileiros, para adultos, que teve o maior número de obras ilustradas: 31 livros dos 32 publicados ao longo de sua carreira. Há uma coleção editada pela Livraria Martins Fontes intitulada *Obras ilustradas de Jorge Amado*, com vinte títulos ilustrados pelos principais artistas plásticos brasileiros. Os nomes de seus ilustradores são constantemente encontrados em meio ao rol de personagens de seus romances. Um misto de homenagem e brincadeira, que sem dúvida ajudou a promover o nome dos artistas no Brasil e no exterior. Tem-se no excerto seguinte, extraído do romance *TB*, um bom exemplo disso:

Quem pousar os olhos na Yemanjá vermelha e azul de Mário Cravo (o bigodudo), madeira viva, poderosa humanidade, amante, esposa e mãe, hoje na posse de um amigo do escultor, pode facilmente reconhecer a face de Tereza e a longa cabeleira negra. Também a Oxum de Carybé (o outro sujeito, o dos olhos redondos, dono do invejoso paletó aberto atrás), erguida na agência de um Banco, nasceu de Tereza, basta reparar a bunda, a elegância e o dengue. E as mulatas de Genaro de Carvalho, quem as inspirou? Multiplicadas Terezas com gatos e flores, aquele ar de ausência, perdidas todas na distância do mar. O bom Calá, um pequenino muito do sem-vergonha, não fez um álbum de gravuras tendo como tema incidentes da vida de Tereza? (363)

Quando um texto literário é ilustrado cria-se uma nova narrativa no livro que pode ou não ser interessante, dependendo do talento do ilustrador e sua relação com o texto e o contexto do escritor. A quantidade de obras ilustradas, aliada ao fato de Jorge Amado ter mantido relações pessoais de amizade com os artistas que as ilustraram, torna imprescindível e instigante o estudo da narrativa visual em seu legado.

O objetivo deste trabalho consistiu em analisar, justamente, as ilustrações de um de seus romances, *Tereza Batista cansada de guerra*. Espera-se que com este trabalho se tenha contribuído, ainda que de forma parcial, para os estudos de Jorge Amado, em especial

no que diz respeito à obra *Tereza Batista cansada de guerra*, e fundamentalmente, para a pesquisa, ainda incipiente, das ilustrações presentes nas obras de ficção para adultos. Para dar conta de tal tarefa, o trabalho contou primeiramente com um capítulo destinado às considerações teóricas acerca das ilustrações literárias, às funções que desempenham nos livros, bem como um levantamento dos principais pesquisadores em ilustração literária no Brasil e a abordagem de suas pesquisas.

O capítulo dois, por sua vez, teve como preocupação realizar o levantamento dos principais aspectos verificados nas ilustrações do romance durante a análise. Dentre eles, o processo criativo dos ilustradores e suas relações de co-autoria com o romancista. Tentou-se averiguar a existência de uma possível interferência do autor na criação das imagens para seus livros – em que medida ela se deu e se foi ou não a pedido dos ilustradores. Também foram feitas considerações acerca da materialidade das xilogravuras dos folhetos de cordel, pois o gravador Calasans Neto se apropria de certas características destas imagens para que o leitor as reconheça na leitura de suas ilustrações para *TB*. E, por fim, apresentaram-se alguns ícones do imaginário do candomblé, já que sua simbologia aparece em diversos momentos do texto verbo-visual.

As análises das ilustrações presentes nas três capas estrangeiras revelam que a falta de contato dos capistas com o contexto sócio-cultural do autor e de sua obra, somada ao prejuízo sofrido pelo texto original com as traduções, resultam em discursos visuais equivocados. Os estereótipos culturais que marcam as diferenças entre o país de origem e o que receberá a obra são evidentes nas imagens e acabam por apresentar ao leitor estrangeiro uma recriação da personagem, substituindo a verdadeira Tereza Batista, por um simulacro. Pôde ser notado, durante as análises, que a leitura de uma história ilustrada sofre imensa interferência da narrativa visual.

Como foi dito anteriormente, o projeto estrutural do romance foi construído com o intuito de criar situações de semelhança com as histórias de cordel. Exemplos disso são: a presença de um narrador “popular” como se fosse um “contador de causos”, a construção da narrativa do terceiro capítulo em forma de “Abecê”, o uso de termos frequentes no vocabulário dos cordéis, a existência de mais de um título para cada capítulo e, sobretudo, as ilustrações xilográficas.

A leitura de uma edição do romance sem imagens possibilitou que se chegasse à conclusão aqui levantada. De que sem as ilustrações os demais recursos utilizados para criar a atmosfera das histórias de cordel acabam se diluindo no livro. As xilogravuras

marcam o início dos capítulos e são as principais responsáveis por conferir o “tom” de história de cordel ao romance.

São as ilustrações também que, logo de início, mostram ao leitor tratar-se de uma história permeada por referências advindas do imaginário do candomblé. O romance *TB* é todo “cifrado”, a simbologia da mitologia afro-brasileira está o tempo todo perpassando o enredo e cabe ao leitor decifrá-lo para não perder a essência da história. As três vinhetas de abertura apresentam, como ficou demonstrado, imagens de seres fantásticos antes mesmo de a história começar a ser narrada, indicando aos leitores a presença de simbologia.

Todas as doze ilustrações analisadas dividem o espaço da folha de papel com títulos e não com o texto do corpo do romance, o que além de determinar que o discurso presente seja híbrido (texto e imagem atuam sinérgica e dialogicamente) também confere a todas elas um caráter introdutório. Por esta razão tem-se como um aspecto comum a todas estas imagens uma função de pontuação.

Outra característica notada durante a análise das ilustrações da edição brasileira do romance é a utilização de símbolos e metáforas pelos ilustradores. O resultado são imagens que, mesmo sendo pautadas no discurso escrito, possuem autonomia e conduzem a leitura do romance para diversas direções. Elas salientam e algumas vezes criam informações que não são ditas com as palavras, sem, contudo contradizê-las.

Estas ilustrações não tolhem a capacidade de imaginação do leitor, entregando a aparência das personagens. Ao contrário disso, fornecem outros elementos, advindos do imaginário do ilustrador para complementar a história. Um equívoco é cometido quando este argumento é usado generalizando as ilustrações literárias, tratando-as apenas como um ornamento ou descanso para a visão do leitor.

Além do que, sendo este romance, assim como tantos outros do escritor baiano, impregnado de elementos sensoriais (odores, sabores e sons), as formas, traços e cores criadas por Calasans Neto e Carybé estão imbricados a ele, fundindo-se em um todo maior, o romance ilustrado. Nesse sentido, pode-se dizer que estes ilustradores são também co-autores de *TB*, e que as ilustrações assumem *status* de narrativa visual no romance.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Ivya (Org.). *Em torno de Gabriela e Dona Flor*. Salvador: Fundação Casa de Palavras, 2004.
- AMADO, Jorge. *Jorge Amado: Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- _____. *Tereza*. Bratislava: Smena: 1989.
- _____. *Tereza Batista cansada de guerra*. São Paulo: Livraria Martins Editora: 1972.
- _____. *Tereza Batista De hoer Van Bahia*. Amsterdam: De Boekerij 1980.
- _____. *Viva Tereza*. Maribor: Zalozba Obzorja, 1979.
- ANDREI, Elena Maria. *Coisas de santo – Iconografia da imaginária afro-brasileira*. Dissertação de mestrado em história e crítica da arte. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.
- AZEVEDO, Ricardo. “Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro”. In: SERRA, Elizabeth D. *30 anos de literatura para crianças e jovens*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.
- _____. “Pensando em ilustrações de livros”. In: ALVES, Maria Leila (Org.) *Idéias – Linguagens e linguagens*. São Paulo: Fundação Para o Desenvolvimento da Educação, 1993.
- _____. “Diferentes tipos de imagens para diferentes tipos de textos”. In: <http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2002/lii/liitxt3.htm>. Acesso em 31/10/2004.
- BAUGMART, Fritz. *Breve História da arte*. São Paulo: Martins, 1999.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMARGO, Luís. “A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil”. In: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/poesiainfantil.htm>. Acesso em 01/11/2004
- _____. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- _____. “Para que serve um livro com ilustrações?”. In: JAKOBY, Sissa (org.). *A criança e a produção cultural – do brinquedo à literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.
- _____. *Projeto Gráfico e Ilustração para Crianças*. Belo Horizonte: Releitura, 2002.
- CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1960.
- CARYBÉ. *As sete portas da Bahia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- _____. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*. Salvador: Raízes, 1980.

CELESTINO, Antônio. “Quem ilustrou as obras de Jorge Amado”. In: *Revista Vogue*. São Paulo, n. 56, p. 112-113, fev. 1980.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário dos símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

COSTELLA, Antônio. *Introdução à gravura e história da xilografia*. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 1984.

_____. *Xilogravura manual prático*. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 1987.

CULLER, J. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DERRIDA, Jaques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

EISNER, Will. *Narrativas Gráficas de Will Eisner*. Trad. Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005.

FARIA, Maria Alice. *Parâmetros curriculares e literatura: as personagens de que as crianças realmente gostam*. São Paulo: Contexto, 1999.

_____. *Como usar a literatura infantil na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2005.

FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingedore G. Vilaça. *Linguística textual: introdução*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1994.

FERNANDES, Frederico. *A Voz em Performance*. Tese de Doutorado em Letras. Assis: UNESP, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRAGA, Myriam. *Bahia a cidade de Jorge Amado*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2000.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*. São Paulo: Senac, 2003.

HATA, Luli. “O cordel das feiras às galerias.” In: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/>. Acesso em 09/09/2006.

JACOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. *Essais de linguistique générale*. Paris, Seuil, 1963.

JACOBY, Sissa (Org.). *A criança e a produção cultural – do brinquedo à literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

LOPES, José de Ribamar (Org.). *Literatura de cordel; antologia*. Fortaleza: BNB, 1982.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1996.

LOREDANO, Cássio. *Alfabeto Literário*. s.l.: Capivara, 2002. p. 101.

MATTAR, Denise. Curadora. *Traço, Humor & Cia*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2003.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. Trad. Hélcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

NETO, Calasans. *Calasans Neto – Gravuras*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

OLIVEIRA, Ieda de (Org) *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil - Com a palavra o escritor*, São Paulo: DCL, 2005.

OLIVIERI-GODET, Rita; PENJON, Jaqueline (Org.). *Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra*. Salvador: FCJA, 2004.

PARRAMÓN, José M. *Como desenhar*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1990.

SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O folheto popular, sua capa e seus ilustradores*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1981.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas Africanas dos Orixás*. Salvador: Corrupio, 1997.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.