

LITERATURA DECADENTISTA E ILUSTRAÇÃO: DO MONSTRO EM CLARO-ESCURO PESADELO AO RUSSO MULTICOR

Eloísa Porto Corrêa Allevatto Braem¹

RESUMO: *Portugal Pequenino*, obra de Maria Angelina e Raul Brandão, divide opiniões quanto à sua possível classificação como obra para crianças. Isso porque, por um lado, vale-se de elementos da natureza personificados, bruxas, metamorfoses e outras imagens recorrentes nas narrativas maravilhosas. Por outro lado, aborda temáticas consideradas por alguns como inadequadas ao público infantil, tais como a decadência de Portugal no século XX, exploração do trabalhador, violência contra idosos, descuido com o meio ambiente, delinquência e desamparo à infância. Além disso, *Portugal Pequenino* estabelece diálogos intertextuais com obras para adultos, como *Os Lusíadas*, e com histórias da literatura infantil, entre elas o *Pequeno Polegar*, de Perrault. Ao dedicarem sua obra “aos filhos dos outros” (BRANDÃO, 1985, p. 17), os autores parecem eleger um público-alvo para seu texto, mesmo sem descartar outros leitores. Neste artigo, estabelecemos algumas relações entre *Portugal Pequenino* e a restante obra brandoniana, depois entre essa obra literária e duas ilustrações da personagem Russo, produzidas por Mário Dias (1970) e Antônio Pimentel (1985). Para isso, recorreremos à fortuna crítica da obra de Raul Brandão e a estudos sobre artes visuais e suas relações com a literatura, como os de Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011).

Palavras-chave: *Portugal Pequenino*; Literatura de Raul Brandão; Ilustração.

ABSTRACT: *Portugal Pequenino*, by Maria Angelina and Raul Brandão, divides opinions about its possible classification as a children's literature. Because, on one hand, it uses personified elements of nature, witches, metamorphosis and other common elements in fantasy narratives. Otherwise, it approaches themes considered by some specialists to be inappropriate to children's audience, such as the decadence of Portugal in XX century, the exploitation of workers, the violence against the elderly, neglect of the environment, delinquency and child neglect. Besides, *Portugal Pequenino* establishes intertextual dialogues with literature for the adult, such as *The Lusíadas*, and with stories of children's literature, among them *Pequeno Polegar* by Perrault. When the authors dedicate his work "to the children of the others" (BRANDÃO, 1985, p. 17), they seem to elect a target audience for their text, even without dismissing another audience. In this article, we establish some relations between *Portugal Pequenino* and the rest of the works by Brandão and, then, between this literary work and two illustrations of the Russo character, produced by Mário Dias (1970) and Antônio Pimentel (1985). For that, we have used the huge critique of Raul Brandão's work and studies on visual arts and their relations with literature, such as those of Maria Nikolajeva and Carole Scott (2011).

Keywords: *Portugal Pequenino*, Raul Brandão, Illustration.

¹ Professora adjunta do DEL, Departamento de Letras, da UERJ-FFP.

1- PORTUGAL PEQUENINO ENTRE SOMBRAS DECADENTISTAS

Da fase da originalidade “nefelibata” e do artificialismo “dândi”, enquanto estilo geracional, (Brandão) transita para uma fase de (...) um acentuado pendor ético-social e uma obsessiva interrogação sobre o sentido de um mundo sem valores e em acelerado processo de dessacralização, (com) um embrião de rebeldia infrutífera contra as forças sociais corruptoras. (VIÇOSO, 2003-2006)

Em "Rotas do Crepúsculo: Algumas imagens do fim-de-século", o estudioso português Vítor Viçoso (1999, pp. 21-38) observa uma predominância da melancolia, do tédio e do pessimismo em obras de escritores finisseculares, entre repugnados e atraídos pela decadência e pela obscuridade (VIÇOSO, 1999, pp. 24-26). É o que ocorre na maior parte das obras de Raul Brandão, povoadas por figuras decrépitas, em situações violentas, passadas em ambientes e cenários degradados, que ora escandalizam, ora deleitam os narradores. Obras como as do escritor e pintor português Raul Brandão e de outros decadentistas se constroem quase na "ausência de ideal e de Deus", segundo Viçoso (1999, pp. 27-34).

De acordo com José Carlos Seabra Pereira (1981, pp. 14, 30), a fase literária madura do autor de *Húmus*, “tensionada e alucinada”, chamada de “claro-escuro pesadelo” em *Os Nefelibatas*, é marcada por uma “paleta macabra de todos os *Sabbats* da Cor (...), tintas de pus e de esgoto suando crimes, chagas de lampiões, sangrando no mistério formilhante de larvas dos becos crivados de fachadas e uivos de estupros”. Essa estética do horror na descrição das paisagens, que contrasta com uma poética da afetividade em relação a humildes, persiste até o fim da carreira do escritor e pode ser identificada, inclusive, em sua última publicação: *Portugal Pequenino*.

A cada capítulo dessa narrativa, reforça-se a descrição do país como pobre e atrasado em seu processo de industrialização, o inverso da nação expansionista gloriosa do passado longínquo: “O Alto Douro, a terra do vinho fino, é também a terra dos panoramas tétricos, dos sítios onde reina a febre, das povoações concentradas, recozendo ao sol a fealdade”; “sobre ossadas e destroços”; “sombrias temerosas” (BRANDÃO, 1985, p. 61). Nesse sentido, *Portugal Pequenino* se constrói em diálogo intertextual com *Os Lusíadas*, mas pintando um Portugal decadente, à volta de um protagonista derrotado, o Russo, em um longo processo de desventuras, passadas depois de um breve período de conquistas e poder, nas primeiras páginas do livro.

Esses cenários em acelerado processo de degradação desencadeiam, no Russo metamorfoseado, nostalgia e saudade de "uma felicidade simples, cujo arquétipo é a infância", o contato com a família e a natureza no espaço rural, segundo a professora Maria João Reynaud, em seu artigo *Ficção e infância* (1995, pp. 233-243). A saudade desse espaço-tempo da infância gera no pequeno protagonista um desejo de retornar e de passar a cuidar melhor de sua antiga casa portuguesa: "Se não me esquecerem, não os esquecerei, e só assim terei força para resistir e voltar um dia para casa"; "A casa não são as paredes mortas, é o amor que une os que estão lá dentro" (BRANDÃO, 1985, p. 113).

Essa natureza pátria ou mátria, nas palavras de Reynaud (1995, pp. 233-243), é encarada pelo narrador como um todo cósmico, composto por minerais, plantas, animais e homens, numa espécie de "princípio espiritual único, que preside a criação" (REYNAUD, 1995, pp. 233-243). Tal natureza já é encontrada em obras anteriores de Brandão, como o *Húmus*, composto que origina os seres e é feito de matéria e sonhos, em uma cadeia de transmutações ininterruptas. Em *Portugal Pequenino*, como em *Húmus*, morte e vida alimentam-se uma da outra, cemitério e eira, depósito de mortos e de comida se completam: "ao pé da igreja, fica uma casa de lavoura. Tocam-se o cemitério e a eira" (BRANDÃO, 1985, p. 20). Ainda que degradada pela ação do homem, a natureza dessas obras transmuta morte e degeneração em novas vidas com outros anseios e(m) novos processos de decadência, enfim ciclicamente a natureza acolhe mortos e, a partir deles, concebe e nutre vivos: corpos e sonhos, que degeneram e morrem.

Mesmo havendo essa predominância de imagens crepusculares e do pessimismo em toda a obra finissecular, na narrativa do fim da carreira de Brandão: *Portugal Pequenino*, publicada pela Seara Nova em 1929, menos de um ano antes da morte do autor, abre-se uma nova possibilidade para a criança – representante de uma nova geração de portugueses. Talvez como uma manifestação dessa poética da afetividade em relação a humildes, surge uma chance de recomeço, ao invés da derrota final encontrada no desfecho da maioria das obras de Brandão.

Não se trata de um contradecadentismo ou de um regeneracionismo luminoso, mas de uma possibilidade de suavização do martírio talvez. Isso se a criança, ou melhor, se os homens conseguissem se relacionar entre si e com o meio à volta de modo menos destrutivo do que ocorre na maior parte da narrativa. Logo, notamos ainda um pessimismo pairando em torno dessa oportunidade, ainda mais se pensarmos no contexto geral da obra de Brandão.

Em *Portugal Pequenino*, como em *Húmus* (1917), certo "energismo fundado no culto da terra, da raça, do sangue dos mortos", nas palavras de Viçoso (1999, pp. 36-37), garante essa espécie de "regeneracionismo" decadente. No romance de 1917, as novas figuras e as novas

gerações apenas repetem gestos das anteriores, ou seja, os “novos” frutos originados no/do *Húmus* apenas povoam a mesma vila e jogam a mesma bisca, perpetuando o ciclo de miséria, tédio e morte: “Remoem hoje, amanhã, sempre, as mesmas palavras vulgares, (...) a existência é monótona, o tempo dura séculos” (BRANDÃO, 2000, p. 22).

Na última obra publicada por Raul Brandão, por outro lado, depois de um longo ciclo de misérias e tormentas, o jovem Russo parece ter uma vida inteira pela frente para “acordar” e, talvez, errar menos: “Dá um grito e acorda na cozinha. (...) As coisas sorriem-lhe fazendo sinais: o forno de boca desdentada, onde já os avós, de meninos, coziam o pão, a ferrelha e as pás negras, com um jeito no cabo, das mãos dos mortos” (BRANDÃO, 1985, p. 173).

Entretanto, nessa oportunidade de recomeço, nada o impede de cometer novos erros ou de repetir erros do passado. Há uma possibilidade (“acorda”, “as coisas sorriem-lhe”) de mudar de rumo, mas que parece remota, já que o “jeito das mãos dos mortos” molda ambientes, objetos e sujeitos: “mãos do pai duras como pedra”, “bocas desdentadas”. A miséria e a degradação passada marcam o espaço ou se espalham pelo cenário. A repetição e a mesmice que se viu em *Húmus*, e na maior parte da obra do autor, rondam: “Para um lado e para o outro são sempre os mesmos montes, as mesmas massas sobre massas em panorama” (BRANDÃO, 1985, pp. 50-51).

Essa oportunidade de recomeço oferecida à criança ou às novas gerações ocorre na única obra escrita em parceria com a esposa, Maria Angelina, a única que Brandão dedica a jovens: “os filhos dos outros” (BRANDÃO, 1985, p. 17), e num período de convivência com o grupo de jovens escritores da Seara Nova. Suas obras dessa época derivam de um projeto iniciado nos anos 20 sobre “a vida humilde do povo português (lavradores, pastores, operários)”, que Brandão não tem tempo de concluir, segundo o prefaciador de *Os Pescadores*, Manuel Mendes (1956, p. 16), como ocorre com “*Portugal Maior*, que abordaria o espaço ultramarino, na sequência de *Portugal Pequeno*”, de acordo com o pesquisador João Francisco Marques (2000, p. 256). Desse projeto deriva *O Pobre de Pedir*, publicado pela Seara Nova em 1931, em que o narrador revela “um avassalador sentimento de culpa” por sua condição burguesa, num tom de “autoacusação”, para Reynaud (2000, pp. 52-53). Também deriva desse projeto o capítulo das *Memórias* de Brandão: *Sombras Humildes*, de 1921, que denuncia a exclusão social de camponeses famintos e sem voz ativa na sociedade “para explicarem que querem mais justiça e mais pão”, nas palavras da pesquisadora Raquel dos S. Madaleno Souza (2007). É o que ocorre também com tantas figuras em *Portugal Pequeno* e com o próprio Russo, personagem central que abordamos nesse artigo, enquanto

metamorfoseado em pequenos seres humilhados, silenciados e perseguidos por predadores e exploradores.

Tais obras são produzidas em meio à grave crise política e econômica de Portugal e como possibilidade de contribuir, de algum modo, para uma possível "reestruturação nacional", segundo Souza (2007). Ainda que sem grandes ilusões, Brandão, Aquilino, Raul Proença e outros tentam fazer da Seara Nova espaço para discussão e crítica de "doutrinas políticas e sociais, problemas morais e filosóficos, educação e história" (SOUZA, 2007). Nesse período de convivência com os jovens escritores da Seara Nova, suaviza-se em Brandão o nefelibatismo e potencializam-se: o testemunho do "miserabilismo" (MACHADO, 1984, pp. 126-129), o pietismo pelos explorados e resignados (VIÇOSO, 1999, pp. 36-39), a denúncia da degradação da natureza e da imobilidade da pátria. Talvez por causa desse projeto mais nacionalista crítico, textos como *Portugal Pequenino* e os da ficção histórica, publicada a partir de 1912, fazem uma clara referência à pátria, não tendendo mais tanto à universalização de paisagens e personagens, verificada em obras anteriores de Brandão.

Gostaríamos de concluir essa primeira parte do artigo, retomando as palavras de Viçoso (1999, p. 39), para enfatizar que essas referências a Portugal na obra de Raul Brandão são desdobramentos de um "nacionalismo miserabilista", pessimista e herdeiro "das cinzas de um império defunto", feito de "delírios" de ressurreição (VIÇOSO, 1999, p. 39), mas que se sente fadado à mesma decadência cíclica, quase sempre. Assim, seu "pendor ético-social e obsessiva interrogação sobre o sentido de um mundo sem valores" não passam, muitas vezes, de um "embrião de rebeldia infrutífera, contra forças sociais corruptoras" (VIÇOSO, 2003-2006), estas que se renovam e se refinam constantemente em seus mecanismos de degeneração de homens e sociedades, causando degradação até ao ambiente e a tudo em volta.

2- RUSSO EM CLARO-ESCURO PESADELO DE DIAS, ANGELINA E BRANDÃO

Russo é apresentado, ao início de *Portugal Pequenino*, como uma espécie de "monstro humano", que exhibe "em sua existência e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza" (FOUCAULT, 2001, p. 69). O filho de proprietários rurais caça, persegue, tortura, captura e mata impiedosamente, sem arrependimento ou hesitação, não por necessidade, mas por diversão ou prazer: "passa o dia dispondo palheiras com visco (...), alçapão e o chamariz (...), ratoeiras"; "arrasta os irmãos (...) e só aparecem à noite com os bolsos cheios de bichos pegajosos"; "As aves prende-as por uma linha"; "come escondido os ovos da pedrês" (BRANDÃO, 1985, pp. 23-24). A violência do

rapaz parece acentuada até pela aliteração do ‘t’ nas expressões: “Aganta! Mata!”; “Avante! Aganta e mata! Mata tudo” (BRANDÃO, 1985, pp. 153-154), repetidas como gritos de guerra ou tiros/pedradas dos meninos contra os animais. Enfim, são variadas as formas de criticar as relações destrutivas entre os homens e a natureza na ficção.

O comportamento monstruoso do Russo horroriza outras personagens (como as andorinhas: “O rapaz é mau”) e o narrador: “o olho cheio de ferocidade espreitando” (BRANDÃO, 1985, pp. 23, 153); “o diabo do rapaz (...) nem o senhor abade respeita”; “assalta o passal” (BRANDÃO, 1985, pp. 23-24). Desta forma, o menino é descrito de início como conquistador perverso, agredindo animais, desrespeitando vizinhos e desobedecendo autoridades como os pais, o abade e a Velha das Portelas. Por isso, no segundo capítulo, acaba amaldiçoado e metamorfoseado (em grilo, gota etc.), passando a enfrentar provações e penúrias as mais variadas, em diferentes espaços portugueses, por imposição da Bruxa que busca redimi-lo, para levá-lo a respeitar o próximo e a cuidar melhor do meio. Com isso, ele deixa de ser o monstro que pratica o mal, para se tornar vítima, mas ainda monstruosa, ainda mote para denunciar a desarmonia nas sociedades humanas na ficção.

A professora Maria João Reynaud, em seu artigo *Ficção e infância*, já mostrou como essas metamorfoses sofridas pelo Russo – representação de Portugal, em breve período de expansão vitoriosa e longo processo posterior de crise e decadência – consistem em “ciclos punitivos” (REYNAUD, 1995, pp. 233-243), como castigos para que o infante deixasse de ser arrogante e dominador, tornando-se mais humilde e piedoso. Aliás, mesmo antes das metamorfoses impostas pela bruxa, o menino parece estar passando pelas metamorfoses da adolescência, quando há o crescimento de algumas partes do corpo, em contraste a outras ainda infantis. Essas desproporções acentuam a monstruosidade do Russo: “o diabo do rapaz à medida que cresce fica mais desproporcionado e mais feio. As pernas com certeza não são dele, nem o cabelo espesso e ruivo” (BRANDÃO, 1985, pp. 23-24).

Em consonância com essas primeiras descrições do texto literário, a ilustração de Mário Dias (1970) para o Russo (Figura 1) é monstruosa e diabólica também, com algumas partes infantis e outras já desenvolvidas, pescoço longo e grosso comparado à cabeça pequena. Além disso, a ilustração ressalta a oposição entre o Russo opressor e os animais oprimidos, para representar o potencial destrutivo do ser humano sobre a natureza ou a exploração do proprietário rural sobre os humildes ou, ainda, a ação do Portugal imperialista passado sobre suas colônias. Com isso, a ilustração ilumina “sentidos e sentimentos de uma história, enriquecendo enormemente a experiência de se formar imagens mentais”, como diria Riva

Castleman (1981, p. 17), sobretudo porque o ilustrador-autor não se conforma em apenas reproduzir, mas agrega novos sentidos à história e provoca outras reflexões.

Para além da repugnância diante do feio, do disforme, do monstruoso, a ilustração, como também o texto de Maria Angelina e Brandão, parecem propor um exercício de se reconhecer no feio, para se repensar enquanto ser humano e nação. Como diria o estudioso Humberto Eco (2007, p. 436), na sua *História da feiúra*, nesses textos literários e visuais, uma “voz tenta recordar que há neste mundo algo de irredutível e de maligno”, reforçando a necessidade de se mudar práticas políticas e comportamentos humanos predatórios. Para isso, em todos os elementos escolhidos para a ilustração, Dias (1970) ressalta desproporções e monstruosidades em seu Russo, bem como destaca as oposições entre o rapaz e as aves, tanto através de cores, linhas, formas e dimensões, como através de expressões faciais-corporais e planos que as figuras ocupam na tela.

FIGURA 1:



Fonte: BRANDÃO, 1970, p. 16.

A ilustração parece explorar ora essa identificação (por vezes repulsiva) do leitor-espectador com o predador monstruoso que é o Russo de Dias (1970), ora a oposição entre o Russo e o leitor-espectador, quando este pode se identificar piedosamente com as pequenas aves oprimidas e encurraladas, entre o Russo e o leitor-espectador. Para isso, Russo é colocado em destaque, de frente para o leitor-espectador (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 30), ao centro e no plano alto, olhando para baixo, em posição de ataque, com ombros caídos, expressões faciais tensionadas e ameaçadoras, sobrancelhas cerradas, olhos bem abertos, atentos e fixos na presa, como um predador, concentrado no bote que pode dar a qualquer momento. O sorriso grande demonstra o prazer em ter sua presa encurralada. Além disso, o Russo de Dias (1970) é branco e as aves escuras, como tantos povos subjugados e explorados pelos portugueses e outros europeus imperialistas durante e depois da expansão marítima.

Notamos que, mesmo com a limitação de recursos gráficos da época, que tornavam “os livros com ilustração muito caros para a produção em massa” (NIKOLAJEVA e SCOTT,

2011, p. 62), só com lápis preto, tons de cinza e o branco do papel, Dias (1970) explora significativamente contrastes e dimensões para acentuar as oposições entre: homem branco poderoso vs. pequena ave negra. Dessa forma, o leitor-espectador pode ora se identificar com o comportamento destrutivo do humano ora com o medo estampado na ave mãe encurralada.

Para isso, Dias (1970) explora algumas lacunas do texto literário (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 32), recriando certos personagens ou descrevendo-os mais detalhada ou exageradamente, como quando coloca roupas na ave, humanizando-a à semelhança de uma mãe humilde em afazeres domésticos, com lenço na cabeça, cuidando do lar e dos filhos. Por outro lado, também deixa lacunas no seu texto visual, para que o leitor-espectador preencha com sua imaginação (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, pp. 32-33), como quando coloca uma alça negra no ombro do Russo, que pode sugerir arma ou apetrecho para caça ou armazenamento de presas. Deixando ver apenas uma alça e o olhar perverso do rapaz, mas pondo também mãos e braços ocultos, o ilustrador sugere que Russo pode esconder outras ameaças.

Como forma de denunciar a covardia do homem ou questionar seu modo de se relacionar com o próximo, a ilustração rompe “com a ordem mimética” (ROSENFELD, 1996, p. 76) por vezes, como ao colocar Russo em dimensões bem maiores que a árvore à sua frente, exagerando-se o potencial ameaçador da figura humana racional sobre as pequenas aves e a natureza. Acrescente-se a isso o fato de ser uma figura humana masculina armada surpreendendo uma fêmea desprotegida, defendendo filhotes. Além disso, Dias (1970) reforça a ideia de poder e condição social nas vestimentas, já que o rapaz exhibe roupas bordadas e claras, em oposição aos trajes humildes da ave mãe, como vimos. Os comportamentos defensivos e suplicantes da ave-presa, com expressões de pavor, contrastam com as expressões impiedosas do Russo-predador, ressaltando o prazer da covardia e o efeito surpresa do ataque, fazendo o rapaz parecer mais cruel. Além disso, a ave está em plano mais baixo que o do rapaz, o que a faz parecer ainda menor, mais oprimida e rebaixada diante do predador.

O ninho, bastante explorado na ilustração de Dias (1970) e no texto de Maria Angelina e Brandão, remete ora à ideia de “casa simples” ou “esconderijo”, que poderia representar “descanso, tranquilidade” e proteção, como ensina Bachelard (1978, pp. 256-286), mas que pode se converter em isolamento e “negação” da liberdade, como ocorre a essas aves encurraladas da ilustração. Assim, o desenho de Dias (1970) possibilita uma expansão (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 30) do texto, detalhando a condição social de personagens e ampliando possibilidades interpretativas para as relações entre personagens e para cenas de *Portugal Pequeno*, como a seguinte:

Quando os rapazes descobrem um ninho escondido:

- Eu tenho um ninho de carriça.
- Eu tenho um ninho de melro com duas ovinhas.
- Onde? Ah, não dizes? (BRANDÃO, 1985, p. 24).

Os ataques dos meninos aos ninhos, na literatura e na ilustração, carregam críticas não apenas à destruição da natureza e à crueldade contra os animais, mas também à opressão de ricos a pobres, de proprietários rurais a trabalhadores humildes, como até à exploração de países desenvolvidos a pobres e à opressão masculina ao feminino. Não é à toa que Pisca (“um ninguém de gente, de olhos espertos e narizito no ar”: BRANDÃO, 1985, p. 20) tem o nome de uma ave, como a que Dias (1970) nessa ilustração opõe ao destrutivo Russo: “filho do amo onde ela (a Pisca) serve” (BRANDÃO, 1985, p. 20). Se Russo, ao início, é opressor, caçador e representante da classe proprietária rural, Pisca – dividida entre a obediência servil ao Russo, a necessidade de sustento, a curiosidade perversa e o medo da religião – representa classes subalternizadas exploradas e oprimidas, além de entes frágeis da natureza, ora ajudando Russo a perseguir e capturar, ora soltando as presas: “é ela que as solta (as aves). Um dia salva o chincharrabelho preso na armadilha. Outro dia salva o **pisco**” (BRANDÃO, 1985, p. 24, grifo nosso).

Essas desarmonias entre personagens e entre o homem e o ambiente em *Portugal Pequeno*, as desproporções em descrições de figuras e comportamentos, perda do aspecto familiar, subversão da ordem (ROSENFELD, 1996, p. 62) e outras marcas de monstruosidade em obras literárias e visuais, muitas vezes são recursos para questionar comportamentos, relações interpessoais, criticar sociedades e ambientes, demonstrando que uma ordenação de objetos e seres em espaços pode ser apenas aparente.

Por isso, em muitas obras de horror, a morte de um monstro pode representar uma apoteose da civilização, segundo o estudioso Luiz Nazário, em *Da Natureza dos Monstros* (1998, p. 12), por vezes possibilitando uma reordenação de espaços ou uma retomada do aspecto familiar em algumas personagens e relações interpessoais. Na obra de Brandão, entretanto, a civilização é que se revela monstruosa, doentia, fonte de monstros, causadora de desestabilização nas relações entre os seres e de destruição em espaços, entre eles o natural. Em *Portugal Pequeno*, o Russo é uma das manifestações monstruosas dessa civilização, a princípio representante de classes detentoras de poder econômico-político, depois tornado pária ou vítima dessa mesma civilização, em suas sucessivas metamorfoses (mortes e renascimentos), manifestações do ‘mal’ (exploração, degradação...) que o homem com poder e sua civilização causam à natureza e aos semelhantes. Por esse motivo, mesmo quando morre uma figura monstruosa na obra de Brandão, outras lhe sucedem, quase sempre num "regeneracionismo"

decadente (VIÇOSO, 1999, pp. 36-37) e naquela degradação cíclica, que mencionamos na primeira parte desse artigo.

Se, por um lado, esses comportamentos do Russo no primeiro momento da obra podem remeter a um passado português imperialista, por outro lado, suas metamorfoses em párias, presas ou vítimas e suas expiações remetem à situação de pequena nação periférica e predominantemente agrária no século XX, que degrada a natureza, apesar de depender tanto dela para desenvolver suas atividades econômicas agrárias. A Bruxa aparece como uma espécie de pedagoga, protetora da natureza, pária da civilização, monstruosa "personificação de forças sobrenaturais e de princípios morais" (CEIA, 2010), em busca de que Russo aprenda a respeitar o próximo e a natureza, bem como deixe de ser egoísta, arrogante e impiedoso, como vimos. Aliás, nos últimos capítulos do livro, o medo de perder a Pisca ("Meu Deus salvai-a a ela!") parece mesmo levar o Russo a se tornar menos egoísta, na opinião do narrador: "Pela primeira vez deixara de pensar em si" (BRANDÃO, 1985, p. 172).

Enfim, mesmo se tratando de um livro com poucas ilustrações e ilustrações independentes umas das outras, com clara predominância do texto literário sobre o visual, a ilustração que aparece possibilita uma rica expansão do texto literário (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 31). Trata-se de uma relação quase sempre harmoniosa e simétrica entre literatura e ilustração, algumas vezes redundante em certos aspectos, complementar em outros, mas em que o texto visual não se resigna a um papel meramente decorativo (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, pp. 29-31). O desenho de Dias (1970) preenche lacunas do texto literário, amplia descrições e apresenta chaves para novas interpretações.

3- DO RUSSO EM CLARO-ESCURO PARA O MULTICOR DE PIMENTEL

No traço de Antônio Pimentel (Figura 2), até pelo maior acesso a recursos e aprimoramento das tecnologias gráficas, em 1985, Russo ganha cores mais intensas e formas mais suaves. Mas, as diferenças entre as duas ilustrações vão muito além das cores e recursos gráficos, passam por uma oposta caracterização de personagem e pela possibilidade de narração de uma nova parte da história.

Para Nikolajeva e Scott (2011, p. 21), a ilustração pode se relacionar de diferentes formas com o texto literário que a acompanha, inclusive contrariando-o, completando seu sentido, ou desviando-se dele e de outras ilustrações, como parece fazer Pimentel (1985). Enquanto a simetria e a complementaridade marcam as relações entre o texto literário inicial e a ilustração de Dias (1970), podemos notar, por vezes, contrapontos (NIKOLAJEVA e SCOTT,

2011, pp. 32-39) entre a ilustração de Pimentel (1985) e a de Dias (1970), como também entre a ilustração de Pimentel (1985) e a literatura de Maria Angelina e Brandão.

Pimentel (1985) usa materiais diversos: tinta, lápis e giz de cera, para representar não apenas a diversidade de cores e texturas da natureza, mas também para harmonizar mais o seu Russo com o ambiente. A blusa de mangas compridas do menino, em tonalidade verde com reflexos azuis, parece um prolongamento, uma continuação do verde da natureza à sua volta e do céu de onde vêm as aves que pousam ao redor dele. O vermelho vibrante dos cabelos ruivos, da face corada e do corpo queimado do Russo, contrastam com as cores frias que predominam no ambiente. Entretanto, esse menino de Pimentel (1985), rodeado de animais menores, parece agitado e travesso, mas não perverso.

Com isso, notamos que cada ilustrador trabalha para manipular de certo modo “a apreensão da história pelo leitor” (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 63). Diferentemente de Dias (1970), Pimentel (1985) suaviza bastante as formas e expressões corporais, eliminando do seu Russo as marcas da agressividade encontradas na ilustração de Dias (1970). Isso faz, talvez, lendo as peripécias do rapaz como curiosidade e agitação infantil, apoiado em passagens do texto como: “Talvez não seja mau – mas quer ver tudo por dentro”; “Não pode estar quieto. Tem bicho carpinteiro” (BRANDÃO, 1985, p. 24); “Quer saber tudo” (BRANDÃO, 1985, p. 23). Assim, Pimentel (1985) defende uma configuração quase oposta à de Dias (1970), mas também apoiado no texto de Angelina e Brandão. Enquanto Dias (1970) reforça os elementos violentos no seu Russo, Pimentel (1985) reforça a travessura e a infantilidade, desviando da destrutividade e contrapondo-se à ilustração de seu antecessor (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, pp. 32, 62-63).

FIGURA 2:



Fonte: BRANDÃO, 1985, p. 25

O Russo de Pimentel (1985) não se parece com um predador pronto para o bote. Tem ombros e pescoço curtos, rosto descontraído, leve sorriso quase retilíneo e relaxado, olhos e

sobrancelhas pequenas e caídas nas extremidades externas, parecendo piedoso e afeiçoado aos animais à sua volta, ao contrário do Russo de Dias (1970). Inclusive, uma ave, a quem o rapaz ameaça na ilustração de Dias (1970), aparece sem expressões de medo pousada sobre o dedo do Russo de Pimentel (1985). Na ilustração de 1985, o Russo não exerce uma liderança negativa ou destrutiva, como a que o Russo de Angelina e Brandão exerce sobre a Pisca, os irmãos e os animais, ao início da obra: "Arrasta os irmãos para o monte e só aparecem à noite com os bolsos cheios de bichos pegajosos" (BRANDÃO, 1985, p. 23). O menino de Pimentel (1985) está cercado de animais livres, sem arapucas ou armadilhas, que nem demonstram medo ou raiva do rapaz, pelo contrário. São animais que o Russo conhece na narrativa literária de dois pontos de vista: sendo deles ora predador ora presa, já que no início persegue, tortura e mata muitos deles; mas depois é perseguido por alguns ou metamorfoseado em outros. Assim, a ilustração se contrapõe não apenas à ilustração anterior de Dias (1970), mas também a elementos predominantes na caracterização (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, pp. 21, 29, 44) do Russo no texto literário do início de *Portugal Pequeno* em muitos sentidos.

Aliás, se tomarmos como base a sequência de metamorfoses pedagógicas sofridas pelo Russo e a mencionada possibilidade de recomeço nos últimos capítulos da obra; então a ilustração pode se converter em uma nova metamorfose que Pimentel (1985) propõe para Russo, tornado mais altruísta e amadurecido, por isso capaz de viver em harmonia com entes que antes perseguia e torturava.

Explorando a lacuna da possibilidade de recomeço, deixada no texto literário e abrindo novas lacunas para o leitor-espectador preencher com sua imaginação (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 32), Pimentel (1985) parece metamorfosear Russo em árvore. Por isso, só avistamos a metade superior do menino, do tronco para cima, como se o restante fosse raiz, dentro da terra, preso agora à sua pátria e não mais ansioso pelo errante mar expansionista lusíada? Assim, o cabelo frondoso do menino serviria de copa, seu tronco coincidiria com o tronco da árvore e seus braços, como galhos, sustentariam pássaros e frutas. Nessa metamorfose proposta pelo texto visual de 1985, Russo parece já respeitar a natureza e os seus semelhantes, deixando de se sentir superior. Deste modo, enquanto na ilustração de Dias (1970), os braços de Russo estão ocultos podendo esconder alguma ameaça; na ilustração de Pimentel (1985), mãos e braços estão visíveis e deixam de ameaçar ou prender, para servir e apoiar animais e vegetais. Sendo árvore, Russo não aparece roubando frutas ou derrubando ninhos, mas sustentando-os.

Com isso, o Russo "narcisista e egoísta" (REYNAUD, 1995, pp. 233-243) das primeiras páginas de *Portugal Pequeno* se reifica na ilustração de Pimentel (1985),

desapaixona-se da própria imagem, vê e admira o outro, salvando-se da bestialização, aprendendo a lição que a Bruxa das Portelas lhe ensinou através do exercício de alteridade nas metamorfoses?

Se nesse desenho também Russo aparece em destaque no centro da ilustração e no plano alto, acima do Russo está a andorinha, com a cabeça para além das fronteiras do desenho do céu. A ave de Pimentel (1985) também tem o bico aberto, mas parece cantar, solta, enquanto sua antecessora (DIAS, 1985) parecia gritar, encurralada. O grilo de Pimentel (1985), na lateral direita inferior, também projeta suas asas para além dos limites da tela, e com vários outros animais, exibindo pequenas partes que também ultrapassam as fronteiras do desenho. Essa ultrapassagem de fronteiras na tela pode ser mais um sinal de liberdade e ausência de limites. Logo, Russo não prende nem ameaça mais um ninho, ao contrário parece se converter em ninho, proteção, acolhimento (BACHELARD, 1978, pp. 256-265) a esses entes que ameaçava na ilustração de Dias (1970) e no início de *Portugal Pequenino*.

Assim, notamos que “cada ilustrador realiza um livro muito diferente” do outro (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 70): Dias (1970) ressalta a destrutividade pessimista, enquanto Pimentel potencializa a pequena possibilidade de recomeço oferecida pelo texto literário e a torna uma solução concreta. Inclusive, em Pimentel (1985), notamos uma hierarquia bem diferente da desenhada por Dias (1970). Não mais o homem (Russo) fica acima dos animais, que estão acima do vegetal (ninho na árvore). Na ilustração de Pimentel (1985), temos acima de todos a andorinha, ave migratória que busca sempre o verão, cuja presença pode prenunciar dias melhores.

Enfim, em ambas as realizações visuais, “a presença provocadora da linha lembra constantemente ao leitor dos diferentes tipos de ordem existentes” (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 26), das várias possibilidades hierárquicas e dos diferentes modos como um sujeito pode se inserir nessas hierarquias e organizações sociais. Nesses textos visuais e no literário, vemos como nenhuma ordem ou hierarquia é imutável e simples, mas permite um constante intercâmbio de posições, de modo que, em diferentes contextos, um opressor pode se converter em oprimido e vice-versa ou até tentar romper com hierarquizações rígidas em busca de maior harmonia, como parecem fazer o menino e as criaturas de Pimentel (1985).

Em suas versões, o conjunto de textos literários e visuais de *Portugal Pequenino* promove uma peregrinação de aprendizagem como a de *Os Lusíadas*, também rumo a um novo oriente. No entanto, não em busca de saídas pelo mar ou pelas terras alheias, mas dentro do pequeno território português, como nas *Viagens* de Garrett. Também não faz culto saudosista da terra ou do mito sebastianista consolador, mas critica a quem “nunca soube ou pôde se fixar

à terra e aí proliferar" (VIÇOSO, 1999, p. 39), cuidar do meio e das pessoas, tirando o melhor que poderiam oferecer. Critica também a autopiedade em um povo que se comportou por um longo tempo como "judeu errante – condenado a ter uma pátria que já não é, e a fazer dela uma miragem (Sebastianismo ou Quinto Império)" (VIÇOSO, 1999, p. 39) – ao invés de explorar construtivamente as potencialidades de sua terra, usando-as para tentar resolver seus problemas internos e retomar algum crescimento.

Assim, para tentar fazer um pouco diferente, em *Portugal Pequenino*, o português-Russo tem uma chance de recomeçar sua trajetória, crescendo e, quem sabe, aprendendo com os erros do passado, buscando um novo projeto de ser ou um ponto de equilíbrio, ao menos, fora da arrogância inicial do Russo-caçador e da abulia do derrotado Russo-grilo. Talvez esse seja o projeto mais nacionalista crítico de Brandão, em prol de uma possível "reestruturação nacional", de que nos fala Souza (2007): recomeçar tentando não repetir a arrogância imperialista passada nem o complexo de inferioridade de pequena nação agrária e periférica dentro da Europa; tentando valorizar e cuidar mais do seu ninho, libertando-se do desejo de dispor de ninhos alheios para edificar um império, mas reformando-se por dentro e engrandecendo sua própria casa portuguesa.

REFERÊNCIAS:

- ANDRADE, João Pedro de. *Raul Brandão: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia Editora, s/d.
- ARAÚJO, Matilde Rosa. "Prefácio". In: BRANDÃO, Raul; BRANDÃO, Maria Angelina. *Portugal Pequenino*. Lisboa: Veja, 1985.
- BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Edição crítica de Maria João Reynaud. Coleção Obras Clássicas da Literatura Portuguesa. Vol. 60. Porto: Campos das Letras, 2000.
- _____; BRANDÃO, Maria Angelina. *Portugal Pequenino*. Lisboa: Vega, 1985.
- _____; BRANDÃO, Maria Angelina. *Portugal Pequenino*. Coimbra: Atlântida, 1970.
- BUORO, Amélia B. *Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2003.
- BURKE, Edmund (1729-1797). *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.
- CASTLEMAN, Riva. *Artistas Modernos Enquanto Ilustradores*. Nova Iorque: Museu da Arte Moderna, 1981.
- _____. *Prints of the 20th Century: A History*. New York: World of Art, 1988.

- CEIA, Carlos. [Edição e organização] *E-Dicionário dos Termos Literários*. Lisboa: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>, ISBN: 989-20-0088-9, 2005.
- DIAS, Mário. Ilustração. In: BRANDÃO, Maria Angelina; BRANDÃO, Raul. *Portugal Pequeno*. Coimbra: Atlântida, 1970.
- ECO, Umberto. *História da feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FRANZ, Marie-Louise Von. *A sombra e o mal nos contos de fada*. Tradução Maria Christina Penteadu Kujawski. São Paulo: Paulus, 1985.
- _____. *O significado psicológico dos motivos de redenção nos contos de fadas*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- MACHADO, Álvaro Manuel. *Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo*. 2ª ed. rev. e aum. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.
- MARQUES, João Francisco. "Evocação de Maria Angelina Brandão". In: *Ao Encontro de Raul Brandão*. [org. Maria João Reynaud.] Porto: CRP/UCP-Lello Ed., 2000, pp. 247-258.
- MENDES, Manuel. "Prefácio". In: BRANDÃO, R. *Os Pescadores*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1956.
- NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- NIKOLAJEVA, M.; & SCOTT, C. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. SP: Cosac Naify, 2011.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia de. "Semiótica plástica ou semiótica visual?" In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de. (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004, pp.11-25.
- OSÓRIO, Ana de Castro. *Seara Nova*. Lisboa: Seara Nova, 1930.
- PEREIRA, Luci Ruas. *Húmus e Signo sinal ou O diálogo possível entre romances de um tempo de crise*. Atas do VI encontro Internacional de Lusitanistas: Rio de Janeiro, 1999.
- PIMENTEL, Antônio. Ilustração. In: BRANDÃO, Maria Angelina; BRANDÃO, Raul. *Portugal Pequeno*. Lisboa: Vega, 1985.
- REYNAUD, M. J. Raul Brandão: Ficção e Infância. *Revista da FL do Porto*. Porto: UP, 1995.
- _____. *Metamorfozes da Escrita*. Porto: Campo das Letras, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SOUZA, R. S. M. "Raul Brandão na revista Seara Nova". In: *Revista Crioula*. N.2. São Paulo: USP, 2007.
- VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Porto: Paisagem, 1982.
- VIÇOSO, Vítor. *A máscara e o sonho: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

_____. “Simbolismo e expressionismo na ficção brandoniana”. In: *Ao Encontro de Raul Brandão* (Atas do Colóquio: 1999). [org. Maria João Reynaud.] Porto: CRP/UCP - Lello Editores, 2000, pp. 39-48.

_____. “Figuras da Cultura Portuguesa: Raul Brandão”. In: <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/figuras/rbrandao.html>. Portugal: Instituto Camões, 2003-2006.

Enviado em: 12/03/2018

Aceito em: 08/04/2018