O percurso dos heróis em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e *O menino e o mundo*, de Alê Abreu: prenúncio e confirmação da crise civilizatória

Bruno Borguetti Lara*
Universidade do Estado de Mato Grosso
Sinop, Brasil
Adriana Lins Precioso**
Universidade do Estado de Mato Grosso
Sinop, Brasil

Recebido em: 08/04/2019 Aceito em: 17/06/2019

Resumo: Este trabalho objetiva compreender como o percurso trilhado pelos heróis no romance Vidas secas (1938), de Graciliano Ramos, e no filme de animação O menino e o mundo (2013), de Alê Abreu, faz com que, segundo a perspectiva adotada nesta pesquisa, o primeiro anuncie e o segundo confirme a crise civilizatória da modernidade. A princípio, examina-se de que forma ambos os textos desnudam os mecanismos de dominação e opressão e os problemas advindos desses mesmos mecanismos em uma "ordem" capitalista. Ademais, os processos de hegemonia das potências econômicas sobre os países periféricos são também questionados, embora apenas na obra cinematográfica.

Palavras-chave: O percurso dos heróis. Crise civilizatória. O menino e o mundo. Vidas secas.

Abstract: This work aims to comprehend how the course traced by the heroes in the novel Barren Lives (1938), by Graciliano Ramos, and on the animation movie Boy and the World (2013), directed by Alê Abreu, leads, in according to the adopted perspective in this research, the first of them to announce the crisis of civilization in the modernity, confirmed by the second one. At first, this study examines how these two texts expose the mechanisms of domination and oppression and the problems caused by its same mechanisms in a capitalist "order". In addition, the processes of hegemony of the economic powers in relation to the peripheral countries are also questioned, although this occurs only in the cinematographic work.

Keywords: The course of heroes. Crisis of civilization. Boy and the World. Barren Lives.

Riassunto: Questo Studio obiettiva capire come Il percorso tracciato per gli eroi nel romanzo Vite secche (1938), di Graciliano Ramos, e nel film d'animazione Il bambino Che scoprì il mondo (2013), di Alê Abreu, fa com che, secondo La prospettiva adottada in questa ricerca, il primo dica e Il secondo conferma la crise della civiltà della modernità. Nel principio, si esamina quale la forma i testi rivelanno i mecanismi di dominazione Ed opressione ed i problemi di loro derivante di una "ordine" capitalista. Inoltre, i processi di hegemonia delle potere economici su i paese periferici sono anche interrogati, sebbene appena nell'opera cinematográfica.

Parole-chiave: Il percorso dell'eroe. Crise della civiltà. Il bambino Che scoprì il mondo. Vite secche.



Introdução

Segundo longa-metragem de Alê Abreu (1971), *O menino e o mundo* (2013) venceu prêmios como o Prêmio Cristal de Melhor Longa e o Prêmio do Público do Festival Internacional de Animação de Annecy (2014), além de ter sido indicado ao Oscar (2016) de Melhor Longa-Metragem de Animação. Apesar do último caso, enfatize-se que o texto sincrético do diretor foge dos paradigmas hegemônicos da indústria, visto que o artista optou por elaborar um roteiro não linear e um plano de expressão em duas dimensões (2D), com traços simples que aparentam remeter à arte primitiva e colagens que surgem durante o percurso trilhado pelo protagonista. Além dessa obra, figuram entre as criações de Alê seu primeiro longa, *Garoto cósmico* (2007), os curtas *Passo* (2007), *Espantalho* (1998) e *Sírius* (1993) e a série *Vivi Viravento* (2017). Ademais, ressalte-se, ainda, que Abreu é ilustrador e publicou livros baseados em dois de seus trabalhos do cinema — *O menino e o mundo – parte 1* (2014) e, em parceria com José Paes de Lira, *Garoto cósmico* (2008) —; e, também, *Mas será que nasceria a macieira?* (2009), com Priscila Kellen.

Graciliano Ramos (1892-1953), por seu turno, legou à literatura brasileira, clássicos como *Vidas secas* (1938), *São Bernardo* (1934), *Caetés* (1933), *A terra dos meninos pelados* (1939), entre outros. Além de escritor, foi prefeito de Palmeira dos Índios (1928-1930), em Alagoas, e trabalhou em jornais (BOSI, 2000). Em 1936, o governo de Vargas prende-o por considerá-lo "[...] subversivo. Embora sem provas de acusação, levam-no a diversos presídios, sujeitam-no a mais de um vexame e só o liberam em janeiro do ano seguinte: a *Memórias do Cárcere* será o depoimento exato dessa experiência" (BOSI, 2000, p. 401, grifo do autor). Sobre a vida política do artista, faz-se mister que se afirme que, em 1945, ele também se filia ao Partido Comunista Brasileiro e, em 1952, viaja "[...] para a Rússia e os países socialistas, relatando o que viu em *Viagem*" (BOSI, 2000, p. 401, grifo do autor), o que evidencia seu interesse pelo comunismo.

Talvez por conta disso a obra de Ramos trate, dentre várias temáticas, da pobreza e da exploração empreendidas pelo capitalismo, especialmente no nordeste brasileiro, podendo ser considerada neorrealista. Esse movimento, aliás,

aspirou, no contexto nacional, a denunciar as injustiças cometidas contra as minorias (PRECIOSO, 2009), como os sertanejos em seus espaços de origem diante da crescente modernização pela qual passava o país naquele período. É o que se percebe em *Vidas secas*; e, guardadas as particularidades, setenta e cinco anos depois também em *O menino e o mundo*.

Nesse sentido, apesar da distância temporal e das diferenças de linguagem que marcam os dois textos a serem estudados no decorrer das páginas seguintes, parecem notórios, para esta pesquisa, os diálogos estabelecidos entre o romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e o filme de animação *O menino e o mundo*, de Alê Abreu. A título de exemplo, considere-se que eles narram, respectivamente, a história de uma família de retirantes nordestinos que fogem da seca e de um pai que parte do campo para a cidade em busca de melhores condições de vida.

Desse modo, pode-se dizer que, ao terminar com Fabiano, sua esposa e filhos indo embora da fazenda para possivelmente a cidade grande, é como se, de acordo com a perspectiva que se adota neste artigo, *Vidas secas* tivesse sua "continuação" em *O menino e o mundo*, uma vez que o menino de Alê, tentando encontrar a figura paterna, acaba por indicar contradições presentes no ambiente citadino. Outrossim, a animação aparenta atualizar críticas feitas no romance de Graciliano voltadas a problemas que se aprofundariam no futuro do capitalismo e da modernidade. É preciso, no entanto, que se esclareça que não há nenhum registro ou menção da parte de Abreu acerca da suposta relação de "continuidade" entre as obras em pauta. Assim, o propósito deste trabalho baseiase exclusivamente na possibilidade de diálogo proporcionada pela estética da recepção, sendo esta uma das hipóteses centrais para o desenvolvimento da pesquisa.

E isso se torna palpável já no começo do longa-metragem, quando se pode notar, no nível fundamental, a antinomia natureza *versus* cultura, que antecipa um dos temas a que a obra cinematográfica, à primeira vista, atribui maior importância (o da devastação ambiental) e com o qual a civilização em crise não parece se preocupar devidamente.

Imagem 1 — O menino na floresta.



Fonte: Abreu, O menino e o mundo, 2014

Imagem 2 — A máquina poluidora.



Fonte: Abreu, O menino e o mundo, 2014

Logo depois do princípio do filme de animação, o menino surge ao espectador e corre para uma floresta, o que faz com que o texto sincrético acabe por apresentar um espaço colorido e lúdico (a música contribui com esse efeito), próprio ao mundo de uma criança. Após a personagem subir em uma nuvem, contudo, uma máquina com som metálico aparece diante dos olhos (do protagonista e do espectador) e predominam por alguns segundos cores menos vivas na tela, advindas em parte da fumaça expelida pelo escapamento do aparelho.

Assim, deve-se afirmar que, se à natureza se associa o policromático, à cultura se liga o monocromático, o que constituiria uma relação entre o plano de conteúdo (natureza *versus* cultura, uma das principais oposições da obra) e o plano de expressão (policromático *versus* monocromático, a forma como se manifesta a dicotomia anterior). Esse vínculo, por seu turno, é definido por Pietroforte (2004, p. 8) como uma categoria semissimbólica, ou seja, poética

(PIETROFORTE, 2004, p. 10), conferindo o caráter artístico ao trabalho de Alê Abreu.

Por sua vez, ainda que funcione de modo distinto e não se relacione ao plano de expressão através de binômios específicos, também se nota a antinomia natureza *versus* cultura no plano de conteúdo de *Vidas secas*, sendo por ele usada como base para a análise das condições de vida dos retirantes.¹ É o que se infere a partir da seguinte passagem:

As manchas dos juazeiros tornaram a aparecer, Fabiano aligeirou o passo, esqueceu a fome, a canseira e os ferimentos. As alpercatas dele estavam gastas nos saltos, e a embira tinha-lhe aberto entre os dedos rachaduras muito dolorosas. Os calcanhares, duros como cascos, gretavam-se e sangravam (RAMOS, 2009, p. 12).

Dessa maneira, ao visualizarem ao longe as manchas dos juazeiros, espécie de árvore típica da caatinga, bioma seco brasileiro, os andarilhos resolvem chegar até eles (os juazeiros) para descansarem da dura viagem. A natureza, note-se, vaise "misturando" aos elementos culturais (alpercatas *gastas*, como o semiárido com seu ciclo de escassez) e ao próprio corpo de Fabiano, cujos dedos, com "rachaduras muito dolorosas", e os "calcanhares, duros como cascos", constroem imagens que remetem à do solo seco e partido dessa região.

Ademais, é preciso que se ressalte o caráter animalesco atribuído às personagens da narrativa literária (os calcanhares de Fabiano, segundo o que se mostrou, são "duros como *cascos*"), constantemente comparadas a bichos desde as páginas de abertura do romance:

Sinha Vitória, queimando o assento no chão, as mãos cruzadas segurando os joelhos ossudos, pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam [...] Despertara-a um grito áspero, vira de perto a realidade e o papagaio, que andava furioso, com os pés apalhetados,

_

¹ Se a natureza, em *O menino e o mundo*, parece se manifestar como uma vítima da *cultura* patriarcal e da economia capitalista, ela, em *Vidas secas*, surge como uma espécie de "reflexo" da existência demoníaca das personagens, afetadas pelos processos de exploração ligados aos dois "algozes" (isto é, ao patriarcado e ao capitalismo) que, mesmo que de maneira distinta, também se apresentam na obra cinematográfica de Alê Abreu. De forma mais direta, talvez se possa afirmar que, no romance de Graciliano Ramos, *a natureza torna diabólicas as vidas dos figurantes*, os quais sofrem, até certa medida, em virtude das relações de poder que perpassam a cultura em que se veem imersos. Para maiores detalhes acerca do trabalho do escritor nordestino, convém conferir o capítulo de Motta (2006).

numa atitude ridícula. Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas (RAMOS, 2009, p. 11-12).

No excerto supracitado, como se percebe, há uma alusão ao papagaio morto para saciar a fome dos donos no dia anterior àquele em que as lembranças narradas invadem a mente de sinha Vitória, a qual justifica seu ato a partir da ideia de inutilidade do animal, visto ter sido ele mudo. Contudo, o narrador vai além e compara-o à família, que "falava pouco" e, consequentemente, não teria também maior valor que a ave. Com os retirantes animalizados e sem voz, não é por acaso, portanto, que o romance se serve da terceira pessoa para contar a história, isto é, emprega, para desnudar as misérias das vidas secas do sertão nordestino, a enunciação enunciva, própria, por exemplo, aos discursos objetivos (PIETROFORTE, 2004, p. 20) e, em virtude disso, aos interesses da estética neorrealista. Esse vínculo, aliás, torna-se mais explícito ao se refletir acerca dos aspectos caracterizadores do movimento literário que Ramos integrava:

Dentro da estrutura narrativa, esperava-se um narrador objetivo e direto capaz de denunciar a miséria e as injustiças; os espaços e as personagens deveriam representar as minorias, descentralizando-os dos eixos, mergulhando-os em ambientes peculiares, todos retratados no presente, aliados à urgência do tempo de se promover uma tomada de consciência revolucionária nas letras e na sociedade (PRECIOSO, 2009, p. 20).

Assim, o emprego do "narrador objetivo" a que se refere a autora apenas se justifica, em *Vidas secas*, quando tomado em conjunto com os demais valores que perpassam a escola neorrealista. Para que melhor se esclareça o pensamento que se busca construir, pode-se afirmar que ele (o "narrador objetivo") parece ser utilizado, no romance de Graciliano, a fim de que se denunciem "a miséria e as injustiças" que oprimem o vaqueiro e sua família (as personagens) em um ambiente como o do semiárido (o espaço principal). A obra, dessarte, volta-se contra as causas que produzem o sofrimento dos andarilhos (as minorias) e acaba por retratar problemas relativos ao período histórico em que viveu o artista

nordestino, provocando aqueles que o leem a pensar sobre a matéria narrada no transcorrer do livro.

No entanto, deve-se especificar que a terceira pessoa, em *Vidas secas*, apresenta pontos peculiares; trata-se, na verdade, de um uso que deságua em "[...] um discurso especial, que não é monólogo interior e não é também intromissão narrativa por meio de um discurso indireto simples" (CANDIDO, 2012, p. 148). Consequentemente, se assim se confere um certo caráter objetivo ao narrador, também se lhe permite "[...] fazer as vezes do personagem, de modo que, sem perder a própria identidade, sugere a dele" (CANDIDO, 2012, p. 148). Portanto, há um misto entre uma espécie de neutralidade e subjetividade no narrador do romance, o que, apesar de paradoxal à primeira vista, resulta em "[...] uma realidade honesta, sem subterfúgios nem ilusionismo, mas que funciona como realidade possível" (CANDIDO, 2012, p. 148), tendo em vista que as experiências são as de personagens que enfrentam na carne o que ocorre no sertão.

Todavia, em *O menino e o mundo* a narrativa é apresentada não em terceira, mas em primeira pessoa e sob o olhar de uma criança, já que, ao utilizar o menino como "câmera", a animação acaba por trabalhar com o ponto de vista de um *eu* (o protagonista) que se dirige a um *tu* (o espectador) em um *agora* (a história é "contada" sob uma árvore, símbolo da vida, no presente), servindo-se da enunciação enunciativa, que, "[...] pela presença do 'eu', é usada nos discursos subjetivos, como o da poesia lírica [...]" (PIETROFORTE, 2004, p. 20). Além disso, o olhar de uma criança é o mesmo daquele que vê algo pela primeira vez e, por consequência, semelhantemente ao poeta, de uma maneira nova e não usual, como lembra Manoel de Barros ao construir associação parecida em um de seus poemas:

No descomeço era o verbo. Só depois é que veio o delírio do verbo. O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*. A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som. Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira. E pois. Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer

Revista Investigações, Recife, v. 32, n. 1, p. 125 — 154, Julho/2019

nascimentos — O verbo tem que pegar delírio (BARROS, 2016, p. 17).

Conforme se nota, não se trata de *ver*, mas de *escutar* "a cor dos passarinhos": a criança, livre para operar a linguagem sem se preocupar com as convenções que instituem a relação entre significante e significado (ela pode *escutar* o que normalmente se *veria*), demonstra-se capaz de fazer, do mesmo modo que o poeta, com que o *verbo pegue "delírio"*, isto é, *provoque "nascimentos"* e renovações de sentidos, dando "[...] a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento" (CHKLOVSKI, 1976, p. 45) ao singularizá-lo.

Talvez por esse motivo também sejam as personagens infantis, e não as adultas, as mais curiosas e abertas ao novo em *Vidas secas*. E isso parece tornar-se claro ao se considerar o trecho em que o menino mais velho, desejoso de descobrir o sentido da palavra "inferno", recorre ao pai para que o revele a ele; e, tendo este não se importado com a pergunta do pequeno, ele (o filho) interpela a mãe para que lhe sacie, enfim, a dúvida:

O pequeno afastou-se um pouco, mas ficou por ali rondando e timidamente arriscou a pergunta. Não obteve resposta, voltou à cozinha, foi pendurar-se à saia da mãe:

- Como é?

Sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueiras.

— A senhora viu?

Aí sinha Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote.

O menino saiu indignado com a injustiça [...] (RAMOS, 2009, p. 56).

Ao fazê-lo, no entanto, a criança termina por irritar a mãe, a qual, inconscientemente incomodada com uma questão que diz respeito às condições materiais de sua família, reage de maneira agressiva à pergunta do filho. Assim, pode-se dizer que "[...] a criança que exige da mãe a interpretação do símbolo (o que é inferno?), supera, na verdade, os limites da gente grande" (BOSI, 2003, p. 27), pois comete uma subversão (o ato de indagar) impensável pelos pais, reificados pelo modo de vida a que se veem submetidos no meio em que estão imersos.

Indo mais a fundo, porém, é possível ainda constatar por que a circunstância criada pelo menino parece ter motivações e consequências mais

pertinentes do que à primeira vista se imagina; afinal, como o narrador revela, "[...] tinha querido que a palavra virasse coisa e ficara desapontado quando a mãe se referira a um lugar ruim, com espetos e fogueiras" (RAMOS, 2009, p. 57-58). Em outras palavras, o vocábulo assume para o filho um caráter mágico, que, embora fixe as relações entre significante e significado (ele queria "que a palavra virasse *coisa*"), também as subverte, já que o sentido anterior do signo é questionado. Daí a resposta violenta à curiosidade infantil por parte da mãe e, em outros momentos, do pai, reprodutores da opressão sofrida por si mesmos perante a sociedade (BOSI, 2003, p. 27).

Com exceção à referência ao termo "inferno", todos esses pontos, por sua vez, são relacionados durante as apresentações dos heróis, sobre as quais se tratou até o momento e que Propp (1983, p. 72, grifo do autor) considera "[...] a parte preparatória do conto [...]" (neste caso, das narrativas romanesca e cinematográfica). Elas (as apresentações) fazem com que o leitor e o espectador se envolvam com as personagens e, em decorrência disso, o romance e o longa comecem a interligar os acontecimentos que constituirão a intriga de cada uma das obras, inicialmente marcada pela chegada dos retirantes à fazenda em *Vidas secas* e o afastamento do adulto em *O menino e o mundo*, representado, neste último, pela figura paterna, que deixa a esposa e o filho na aldeia em que moram.

Imagem 3 — O pai com a terra nas mãos.



Fonte: Abreu, O menino e o mundo, 2014.

Imagem 4 — A partida do pai.



Fonte: Abreu, O menino e o mundo, 2014.

No filme de animação, ao que tudo indica, a partida do pai se dá devido às dificuldades encontradas por ele no que diz respeito ao labor campestre, impasse comum em países periféricos (como o da obra de Abreu) e acentuado principalmente após o início da globalização, fenômeno que, ao precarizar a

situação dos trabalhadores rurais, em geral por conta do avanço do agronegócio por sobre as propriedades dos pequenos e médios camponeses (o que não se confirma na trama, que se esclareça), forçou-os a saírem, também, de suas terras em busca de melhores condições de vida. Outrossim, o fato de o homem, em determinado momento, colocar nas mãos um pouco de terra e mostrá-la para a mulher (imagem à esquerda) parece indicar o problema da seca como a causa para sua viagem.

A fuga da seca, aliás, é também uma razão — a mais pertinente, para ser mais exato — pela qual os retirantes migram na obra de Graciliano Ramos, motivo que se soma à fome e ao desejo de uma vida melhor:

Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. [...] Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava.

Iam-se amodorrando e foram despertados por Baleia, que trazia nos dentes um preá. [...] Sinha Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensanguentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo.

Aquilo era caça bem mesquinha, mas adiaria a morte do grupo. E Fabiano queria viver. Olhou o céu com resolução. A nuvem tinha crescido, agora cobria o morro inteiro (RAMOS, 2009, p. 14).

Dessa maneira, apequenados e impotentes diante das dificuldades que se veem obrigados a enfrentar, os retirantes, "perdidos no deserto queimado", isto é, em um lugar quente e seco, compartilham suas dores como forma de não se deixarem sucumbir às intempéries. A fuga da seca, por consequência, transformase, também, em uma fuga da morte que a caatinga, "[...] de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas"(RAMOS, 2009, p. 10), representa; morte esta que, causada pela fome, a cachorra Baleia, com seu preá, aparenta tentar adiar. A chuva, em contraste com a seca (chuva *versus* seca),manifesta-se, assim, como a esperança de redenção para o grupo, que, ao buscar aquela, termina por realizaro percursoseca→ não-seca → chuva na primeira metade do livro.

Por isso, esses acontecimentos, tanto em *O menino e o mundo* quanto em *Vidas secas*, tornam-se fundamentais para que se compreenda o desenrolar das narrativas, uma vez que eles parecem se converter nos pretextos que fazem com

que o menino, sentindo falta do referencial paterno, saia a sua procura e o tome como o objeto de valor a ser conquistado durante a história e o mesmo seja feito pelos retirantes do romance em relação aos objetos de valor chuva, alimento e *vida*. Em outras palavras, deve-se dizer que, à primeira vista, a ação não ocorreria, em *O menino e o mundo*, sem que o adulto se afastasse e o herói partisse na tentativa de com ele entrar em estado de conjunção; e, em *Vidas secas*, se o grupo não se retirasse desejoso de se ligar aos objetos de valor que lhes permitiria a subsistência.

Todavia, embora já se tenha esclarecido que o herói da animação parte da aldeia à procura do pai e a família da obra de Graciliano se desloca fugindo da fome e da morte decorrentes da seca, é preciso ainda que se aponte que malfeitoria foi cometida (e por quem) contra as figuras paternas (também em *Vidas secas* a família segue Fabiano, o pai) e, consequentemente, como ela permitiu que a intriga se iniciasse, já que, de acordo com Propp (1983, p. 72), "[...] a intriga se origina no momento em que se pratica a malfeitoria." Elucide-se, no entanto, que as obras não apresentam ao leitor e ao espectador um inimigo visível, concreto, mas sim inimigos "invisíveis" e que, de certa forma, aludem à ordem estabelecida em seu contexto de produção, desmascarando-a. Desse modo, ela (a ordem) parece ser representada ao menos de três maneiras na narrativa literária e quatro na cinematográfica.

Imagem 5 — O capataz e os subalternos.



Fonte: Abreu, O menino e o mundo, 2014.

Imagem 6 — Os dois empresários.



Fonte: Abreu, O menino e o mundo, 2014.

No longa-metragem, por exemplo, as duas primeiras formas expostas aparentam ser as que o leitor vê logo acima: à esquerda, há um capataz/fazendeiro diante de homens por ele dominados. À direita, tem-se a representação do responsável/dono de uma fábrica de tecidos (vestido de azul) e um estrangeiro (vestido de preto e que lembra a figura de um oriental por conta do estereótipo) com quem ele negocia e pelo qual também é dominado. Logo, é possível notar que em ambas as cenas existe a oposição, no que tange ao plano de conteúdo, dominador *versus* dominado. A ela, por sua vez, se associa uma segunda, alto *versus* baixo, presente no plano de expressão e que, além de permitir que se estabeleça uma categoria semissimbólica, acaba por desnudar as relações de poder existentes entre patrão e empregados (imagem 5) e forças globais e locais (imagem 6).

Semelhantemente, a mesma antinomia do plano de conteúdo (dominador *versus* dominado) do texto de Abreu também pode ser constatada no de Ramos,

visto que Fabiano, ao viver na propriedade rural, passa a trabalhar para o dono dela e a ele se submeter:

O patrão [...] berrava sem precisão. Quase nunca vinha à fazenda, só botava os pés nela para achar tudo ruim. O gado aumentava, o serviço ia bem, mas o proprietário descompunha o vaqueiro. Natural. Descompunha porque podia descompor, e Fabiano ouvia as descomposturas com o chapéu de couro debaixo do braço, desculpavase e prometia emendar-se. Mentalmente jurava não emendar nada, porque estava tudo em ordem, e o amo só queria mostrar autoridade, gritar que era dono (RAMOS, 2009, p. 23).

Desse modo, o fazendeiro, que "berrava sem precisão", muito além de exercer a autoridade que "normalmente" se espera de um chefe, ultrapassa os limites das atribuições e trata o vaqueiro de maneira autoritária, demonstrandose tão reificado pelo meio em que vive quanto o funcionário. Ao fazê-lo, equipara-se à personagem que assume papel análogo em *O menino e o mundo*, que, animalizada, bufa como um touro enquanto escolhe que empregados continuam a trabalhar para ele na propriedade.² Fabiano, entretanto, considera a situação "natural" e resigna-se perante o amo, aceitando ser seu dominado. Essa ideia, por seu turno, é reforçada pela "[...] imagem do 'homem curvado', de cabeça baixa, para representar o humilhado [...]" (MARINHO, 2010, p. 73), que, assim como na análise anterior do trabalho de Abreu, parece terminar por instaurar a antinomia alto *versus* baixo no plano de expressão dessa passagem do romance de Ramos, constituindo uma categoria semissimbólica.

Porém, são ainda esmiuçados por cada uma das obras pelo menos outros dois meios através dos quais a ordem estabelecida é representada àqueles que leem o livro ou assistem à animação, sendo o primeiro destes, na obra cinematográfica, a repressão social executada pelo aparato do Estado e o segundo, a manipulação das massas exercida pela mídia hegemônica.

-

² Comparação proporcionada pelo trabalho de Caixeta e Oliveira (2015, p. 6), que, analisando aspectos sonoros de *O menino* e *o mundo*, associam os barulhos emitidos pelo capataz/fazendeiro aos de animais do meio rural: "Já quando temos o dono da plantação demitindo o jovem pelo seu mau desempenho no trabalho, conseguimos captar a sua mensagem rude que ele diz através de outro tipo de entonação (o que podemos tomar também como curiosidade é que essa voz do dono da plantação, que se apresenta como um *cowboy*, é constituída por sons emitidos por animais pecuários e não por humanos)."

Imagem 7 — Os pássaros em combate.



Fonte: Abreu, O menino e o mundo, 2014.

Imagem 8 — Plano com os telões ao fundo.



Fonte: Abreu, O menino e o mundo, 2014.

A imagem à esquerda, por exemplo, pertence à passagem em que os movimentos sociais, ao se manifestarem, acabam tendo de lutar contra a força policial. Assim, enquanto a batalha ocorre, surgem dois pássaros, que, embora sejam comumente empregados para simbolizar a liberdade, no caso da obra apontam para a oposição entre os manifestantes e os policiais, simplificada no binômio liberdade versus opressão. Essa dicotomia, do plano de conteúdo, parece associar-se, por sua vez, a duas outras relativas ao de expressão, sendo a primeira policromático versus monocromático, visto que o pássaro com várias cores (possível referência à diversidade) é o mesmo que o da liberdade, e o negro (talvez uma menção à águia símbolo dos Estados Unidos), o da opressão; e a segunda, esquerda versus direita, já que, nos momentos em que aquela ave ataca a outra, parte do lado esquerdo para o direito da tela, o que faz com que, em hipótese, se manifeste a perspectiva política do texto sincrético e se demarquem topologicamente as fronteiras entre os conteúdos vinculados aos animais. Esses fatos. por consequência, terminam por estabelecer duas categorias semissimbólicas.

Entretanto, é preciso que se mencione, também, a existência de um quarto trecho (à direita do que se analisou até então) que pode ser considerado representativo do último dos inimigos "invisíveis" que praticam as malfeitorias contra o pai: trata-se daquele em que o menino-pequeno e o menino-já-grande, depois da derrota dos manifestantes na luta travada entre o Estado e o povo, aparecem impotentes em um lixão olhando para o horizonte (o futuro) com telões ao fundo a transmitirem para a cidade um telejornal hegemônico. A mídia, por conseguinte, exibe a manifestação anteriormente ocorrida e, ao que tudo indica, manipula os dados sobre ela com o objetivo de controlar a opinião "pública" e manter o *status quo* de que se beneficia; por isso, pratica, ainda que sem o emprego da força bruta, o mesmo que o aparelho militar, fixando, novamente, a antinomia liberdade *versus* opressão.

Em *Vidas secas*, por seu turno, apesar de não existirem os meios de comunicação de massas, o binômio liberdade *versus* opressão é, a princípio, também manifesto de maneira semelhante àquela anteriormente exposta na análise de *O menino e o mundo*, ou seja, por meio da figura de um militar (o soldado amarelo) que, abusando de sua autoridade, bate em Fabiano e, depois, leva-o à cadeia. Ressentido, o vaqueiro, já liberto, reencontra o oficial, e o narrador indica a possibilidade de vingança por parte do retirante:

Fabiano estirava o beiço e rosnava. Aquela coisa arriada e achacada metia as pessoas na cadeia, dava-lhes surra. Não entendia. Se fosse uma criatura de saúde e muque, estava certo. Enfim apanhar do governo não é desfeita, e Fabiano até sentiria orgulho ao recordar-se da aventura. Mas aquilo... Soltou uns grunhidos. Por que motivo o governo aproveitava gente assim? Só se ele tinha receio de empregar tipos direitos. Aquela cambada só servia para morder as pessoas inofensivas. Ele, Fabiano, seria tão ruim se andasse fardado? Iria pisar os pés dos trabalhadores e dar pancada neles? Não iria (RAMOS, 2009, p. 105).

Crente, contudo, na perfeição do governo (RAMOS, 2009, p. 33), Fabiano não consegue compreender por que o Estado admitia funcionários como o soldado amarelo (o vocábulo "amarelo", aliás, parece apontar para a covardia do oficial, impiedoso com os fracos). Aproveitando-se, no entanto, do uso do discurso indireto livre, o narrador implicitamente responde a essa pergunta a partir da assertiva do próprio vaqueiro de que, fardado, jamais oprimiria os

trabalhadores. Em outras palavras, pode-se afirmar que isso se dá pelo fato de o retirante também pertencer a esse estrato, ao passo que os militares, embora sejam proletários, refletem os interesses do aparelho estatal, nada mais que "[...] uma comissão que administra os negócios comuns de toda a classe burguesa" (MARX; ENGELS, 2012, p. 46).

Em decorrência disso, o leitor, ao longo das linhas posteriores, envolve-se com a tensão criada pela narrativa por desconhecer se o vaqueiro terá, realmente, coragem de dar cabo à vida do oficial e retaliar, enfim, as humilhações passadas:

Afastou-se, inquieto. Vendo-o acanalhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu de couro.

— Governo é governo.

Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo (RAMOS, 2009, p. 107).

Fabiano, porém, não concretiza seus pensamentos, e o militar, vendo-o resignado, faz com que ele desista de entrar em conjunção com o objeto de valor desejado (a liberdade), caro ao governo e às classes dominantes. Dessa forma, o vaqueiro, ao se curvar ao soldado, acaba, consequentemente, por permitir que à antinomia liberdade *versus* opressão, do plano de conteúdo, associe-se, no plano de expressão, o binômio alto *versus* baixo, já que ele se coloca *abaixo* do militar, personagem responsável por manter o *status quo*.

Essa mesma categoria semissimbólica, por sua vez, parece ser encontrada na passagem em que se expõe o terceiro e último inimigo "invisível" do romance *Vidas secas*. Trata-se, é preciso que se diga, do cobrador de impostos, também representante do Estado:

Supunha que o cevado era dele. Agora se a prefeitura tinha uma parte, estava acabado. Pois ia voltar para casa e comer a carne. Podia comer a carne? Podia ou não podia? O funcionário batera o pé agastado e Fabiano se desculpara, o chapéu de couro na mão, o espinhaço curvo:

— Quem foi que disse que eu queria brigar? O melhor é a gente acabar com isso (RAMOS, 2009, p. 96).

Desse modo, relatando um fato ocorrido anos antes com o vaqueiro, o narrador revela, através do pensamento de Fabiano, uma circunstância em que

este, ao tentar vender um porco, depara-se com o cobrador de impostos da prefeitura, que lhe exige o pagamento de taxas para comercializar o animal. Irritado com o retirante, o funcionário o insulta, e ele (o retirante), ao querer se livrar "de história com o governo" (RAMOS, 2009, p. 96), uma vez mais abre mão de sua liberdade e se submete à opressão do Estado, vergando-se a ele ("o espinhaço curvo"). Instituem-se, dessa maneira, as mesmas relações entre os planos de conteúdo e expressão anteriormente citadas.

Em linhas gerais, portanto, talvez se mostre concebível afirmar, a partir das malfeitorias executadas contra as figuras paternas pelos inimigos "invisíveis" em *Vidas secas* e *O menino e o mundo*, que as obras desnudam os processos por meio dos quais se constituem os mecanismos de dominação e controle de uma maioria por uma minoria: existem, em ambas as narrativas, como discutido, personagens que representam setores das elites (os patrões, da indústria ou do campo), que, por intermédio do Estado, se utilizam da opressão física para manterem o *status quo* e concentrarem os recursos materiais em suas mãos. Além disso, acrescente-se que, particularmente em *O menino e o mundo*, há, ainda, a presença da opressão simbólica (dos meios de comunicação de massas) e as consequências advindas do domínio exercido por uma ordem econômica global sobre os países periféricos.

Contudo, os efeitos dessas ações aparentam ser, também, expostos e questionados pelo romance e pela animação. Dessarte, para que se entenda com maior propriedade como isso ocorre, a pesquisa buscará trazer, a partir de agora, exemplos retirados do longa-metragem associando-os ao contexto histórico do início do século XXI. Posteriormente, visualizar-se-á, por meio de trechos de *Vidas secas*, como Graciliano Ramos pareceu tratar de problemas que se aprofundariam no capitalismo e que podem ser encontrados em *O menino e o mundo*.

Imagem 9 — Crianças-bicho no lixão.



Fonte: Abreu, O menino e o mundo, 2014.

Imagem 10 — Máquinas-monstro.



Fonte: Abreu, O menino e o mundo, 2014.

A primeira amostra relativa à animação, conforme se observa acima, na imagem 9, surge na tela após se ver a impotência do menino-pequeno e do menino-já-grande frente à derrota dos trabalhadores para a força repressora da polícia: a perspectiva adotada deixa de enfocar o local em que os dois (os meninos) estão no carro para aquele em que crianças brincam e trabalham no lixão. Uma delas, aliás, reduzida ao estado de bicho e lembrando o que se relata no poema homônimo (isto é, *O bicho*³), encontra-se dentro de uma lata cheia de resíduos, remexendo-os e a eles misturada; uma outra, semelhantemente animalizada, puxa com um barbante um rato que corre em meio aos detritos, "divertindo-se" com ele.

Mais um movimento da "câmera", e visualiza-se um grupo de crianças a bater em objetos encontrados em meio ao lixo, criando uma sonoridade que remete a um aviso de guerra e que antecipa a sequência posterior, em que uma civilização a serviço de poucos é posta a nu. Assim, é através dessas imagens que se constata que a riqueza de uns gera a miséria de uma maioria (riqueza *versus* pobreza), a qual não tem por vezes assegurado o básico para a sobrevivência; a ganância daqueles abocanha, como um monstro visto aos olhos de um menino

³ São estes os versos: "Vi ontem um bicho/Na imundície do pátio/Catando comida entre os detritos.//Quando achava alguma coisa,/Não examinava nem cheirava:/Engolia com voracidade.//O bicho não era um cão,/Não era um gato,/Não era um rato.//O bicho, meu Deus, era um homem." (BANDEIRA, 1993, p. 201-202).

(note-se o formato da boca das máquinas na imagem 10), o futuro do planeta (preservação *versus* devastação), desmanchando no ar o tecido social e, sobretudo, o da vida.

Não por acaso, o filme é literalmente consumido pelas chamas — em um trecho (1h:05min:41s), resolveu-se atear fogo para que imagens reais fossem inseridas na obra⁴ — e o ficcional se mescla ao real: a animação aparenta pôr, enfim, em xeque as noções de "progresso" e de "ordem" instauradas na "modernidade sólida"; e, ao fazê-lo, também coloca o espectador, de certo modo, na crise representada pela "modernidade líquida", que se diferenciaria da sólida por conta de duas mudanças ocorridas na passagem desta para aquela:

A primeira é o colapso gradual e o rápido declínio da antiga ilusão moderna: da crença de que há um fim do caminho em que andamos, um *telos* alcançável da mudança histórica, um Estado de perfeição a ser atingido amanhã, no próximo ano ou no próximo milênio, algum tipo de sociedade boa, de sociedade justa e sem conflitos [...]

A segunda mudança é a desregulamentação e a privatização das tarefas e deveres modernizantes. O que costumava ser considerado uma tarefa para a razão humana, vista como dotação e propriedade coletiva da espécie humana, foi fragmentado ("individualizado"), atribuído às vísceras e energia individuais e deixado à administração dos indivíduos e seus recursos (BAUMAN, 2001, p. 41, grifo do autor).

Dessa maneira, é possível afirmar que, em sua primeira fase, a modernidade ficou marcada pela crença na ideia de que, por meio da técnica e da ciência, o homem poderia ordenar o mundo para que o progresso e uma "sociedade boa" fossem alcançados. Entretanto, essa visão começaria a ser mais tarde questionada à medida que se percebia, com o avanço da segunda fase da modernidade, que a técnica, em vez de resolver os problemas humanos, estava levando o homem a um estágio em que a crise ambiental, filha da industrialização, fazia-se gradativamente mais notável. Além disso, as antigas instituições, o Estado-nação dentre elas, passaram a se mostrar incapazes de proteger a sociedade dos interesses econômicos que se tornavam globais (ou *neoliberais*), forçando os indivíduos a buscarem solitariamente soluções para dilemas que a alçada do poder local já não conseguia resolver.

⁴ Esse dado pode ser encontrado no *makingof* do DVD de *O menino e o mundo*, cuja referência é feita na seção que lhe é própria.

Nesse sentido, portanto, é que *O menino e o mundo*parece pôr o espectador na "modernidade líquida", isto é, em um momento da história em que se percebe, enfim, a falência de um modelo civilizatório que se imaginava sólido e eterno, de uma "ordem" que não teria representado condições dignas para parte significativa dos indivíduos. É o que se nota, por exemplo, no fato de o pai se ver forçado a sair da aldeia: ainda que não se saiba com exatidão o porquê desse ato, deduz-se, como dito, que ocorra por conta das dificuldades com que se defrontam no campo os trabalhadores rurais (a seca, dessa maneira, seria simbólica). O menino, assim, ao sentir falta da figura paterna, tenta com ela entrar em conjunção, o que faz com que ele também parta de casa e revele as contradições de um mundo em crise. Em outras palavras, talvez se deva tomar o patriarca como o representante de uma "ordem" que, no hipotético contexto "líquido-moderno", se estaria perdendo e que se deseja resgatar.

Todavia, ao fazê-lo, o menino acaba por evidenciar que inimigos "invisíveis" podem ter praticado as malfeitorias contra seu pai, sendo os primeiros as elites locais, que, apesar de se subordinarem às globais, procuram, em conjunto com estas e a partir da opressão física (a polícia) e simbólica (a mídia hegemônica), controlar as massas e, por sua vez, os recursos por elas criados. Finalmente, a exploração dos trabalhadores se associa à da natureza, também em desequilíbrio, visto que o tecnicismo se provou incapaz de ordenar o mundo rumo ao progresso e construir uma "sociedade boa". Não por acaso, o herói, depois que as portas do trem se abrem, encontra, na verdade, a figura paterna "multiplicada" em várias outras, à semelhança do que acontece com os pobres em uma época globalizada:



Fonte: Abreu, O menino e o mundo, 2014.

Revista Investigações, Recife, v. 32, n. 1, p. 125 — 154, Julho/2019

Em virtude disso, a obra parece romper com o que inicialmente se espera que ocorra e, de certo modo, termina também levantando críticas ao processo de homogeneização perpetrado por um capitalismo cada vez mais global e que reduz os homens ao estado de *coisas* destinadas ao descarte. Por isso, pode-se dizer que é instaurada, no plano de conteúdo da passagem em pauta, a oposição humanizado*versus* coisificado, em que o primeiro termo corresponderia ao menino não alienado ("humanizado", em um sentido humanista) e o último, ao pai, que, reificado, já não guarda em si as potencialidades poéticas vistas na criança.

Constituindo, dessa forma, uma categoria semissimbólica ao se vincular ao binômio baixo *versus* alto, do plano de expressão, a antinomia antecedente, ao contrário do que se mostra concebível em um primeiro momento, acaba por assumir um sentido distinto do imaginado nesse trecho de *O menino e o mundo*. Afinal, não se trata de alegar que o menino-poeta está *abaixo* da condição do pai*coisa*, mas sim que, ao se encontrar sem uma referência sólida na qual possa se espelhar em um mundo repleto de mazelas, ele (o menino) se sente frágil diante da circunstância que se lhe apresenta.

Esse fato, por seu turno, é reafirmado pelo uso da *plongée*, ângulo de filmagem que se dá, segundo Martin (2003, p. 41), "[...] de cima para baixo [...]" e que "[...] tende, com efeito, a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um joguete da fatalidade" (MARTIN, 2003, p. 41). A criança, em outros termos, percebe-se perdida e sem resposta frente ao que ocorre com o pai, subjugado pelo contexto sócio-histórico em que os acontecimentos se passam.

Entretanto, alguns desses pontos examinados no que concerne à animação *O menino e o mundo*, conforme dito, parecem ser prognosticados, de acordo com a perspectiva que se adota neste artigo, no romance *Vidas secas*, lançado setenta e cinco anos antes da obra de Alê Abreu. Para que se ilustre melhor a assertiva, considere-se o trecho em que a família de retirantes, tendo ido à igreja, surpreende-se com tudo o que vê, em particular o menino mais novo e o menino mais velho com as imagens dispostas nos altares: "Os meninos também se

espantavam. No mundo, subitamente alargado, viam Fabiano e sinha Vitória muito reduzidos, menores que as figuras dos altares. Não conheciam altares, mas presumiam que aqueles objetos deviam ser preciosos" (RAMOS, 2009, p. 74).

Ainda que de modo menos aparente do que em *O menino e o mundo*, outra vez mais se depreende, a partir do excerto acima, a presença da oposição humanizado *versus* coisificado no plano de conteúdo do romance, já que os irmãos, ao verem os pais *menores* que os objetos dos altares, terminam por lhes imputar o caráter de *coisas*, não de humanos ("aqueles *objetos* deviam ser preciosos"). Ademais, registre-se, ainda, a correspondência, no plano de expressão, da mesma antinomia com o binômio menor *versus* maior, em que "menor" coincide com "coisificado" (ou seja, os pais, reificados) e "maior", com "humanizado", característica de certa forma atribuída às figuras dos altares, "preciosas" para as duas crianças. Isso, por sua vez, permite que se crie uma nova categoria semissimbólica.

Muito além dessa constatação, todavia, é também possível verificar, em *Vidas secas*, o prenúncio do que parece se visualizar, como se disse, em *O menino e o mundo*: mesmo que não se possa necessariamente tratar de massificação no Nordeste no contexto em que o livro foi publicado (a década de 1930), faz-se mister que se observe que ele já expõe alguns dos efeitos de um sistema econômico que tudo objetifica ao visar aos lucros. E é o que acontece com as personagens da obra em estudo, que "[...] fazem parte da economia capitalista [...] integram-se ao processo de exploração do capitalismo em sua vertente colonial" (BASTOS, 2009, p. 133) e passam, em decorrência disso, pela reificação capitalista.

A esses processos se associam, por seu turno, a animalização, a pobreza e a fome com que se defrontam as personagens criadas pelo escritor nordestino, conforme se pode perceber nesta e em várias passagens análogas de seu romance:

Fabiano meteu a faca na bainha, guardou-a no cinturão, acocorou-se, pegou no pulso do menino, que se encolhia, os joelhos encostados ao estômago, frio como um defunto. Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato" (RAMOS, 2009, p. 10-11).

Trata-se do momento em que a família se retira através da caatinga em busca de um lugar melhor para sobreviver e o menino mais velho começa a chorar por não se sentir bem. O pai, irritado, pensa, então, em abandoná-lo aos bichos (afinal, o garoto, os animais e a família se equiparavam) e seguir a jornada pelas terras quentes e secas do semiárido.

Porém, assim que nota que a criança estava fria "como um defunto", apieda-se do "anjinho" e o agarra a seu próprio corpo. O menino, contudo, sobrevive à fome e à pobreza, que, apesar disso, não deixam de moldar os rumos dos andarilhos abandonados à sorte e "esquecidos" pelo poder público e pelos inimigos "invisíveis". Institui-se, desse modo, a oposição riqueza *versus* pobreza, que, à imagem e semelhança do que ocorre no lixão de *O menino e o mundo*, é usada, em *Vidas secas*, para desnudar (e, à maneira do que se defende nesta pesquisa, *anunciar*) as consequências do acúmulo de capital por uma minoria; a ela, por sua vez, vincula-se uma outra, vida *versus* morte, também do plano de conteúdo e que aparenta desvelar os efeitos da miséria sobre as vidas secas desse grupo marginalizado.

Dessa forma, embora haja, da primeira para a segunda metade do romance, um período em que questões como a seca, a fome e a morte parecem relativamente distantes dos andarilhos, elas não tardam a incomodá-los. Isso porque as chuvas acabam, e a família logo se vê obrigada a fugir dos problemas que tornam a aborrecê-la. Os temores que surgem, por seu turno, são simbolicamente representados quando Fabiano reflete acerca da hipotética morte do cavalo que ficou para trás, na fazenda:

Olhou as sombras movediças que enchiam a campina. Talvez estivessem fazendo círculos em redor do pobre cavalo esmorecido num canto de cerca. Os olhos de Fabiano se umedeceram. Coitado do cavalo. Estava magro, pelado, faminto, e arredondava uns olhos que pareciam de gente (RAMOS, 2009, p. 126).

O cavalo, "[...] portador de morte e de vida a um só tempo [...]" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 203), é representativo, na passagem acima, da primeira dessas duas ideias, o que se confirma pelo fato de ser visualizado em meio a urubus, aves que se alimentam dos restos de seres em estado de

decomposição. Esses pássaros da morte, por conseguinte, voam em círculos ao redor do animal, forma geométrica por vezes empregada como "[...] símbolo do tempo [...]" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 252), que passa enquanto os retirantes buscam escapar das condições adversas a que se veem submetidos. Por isso, ao dizer que o bicho, "magro, pelado, faminto", "arredondava uns olhos que pareciam de gente", o narrador acaba comparando os fugitivos ao cavalo, também condenado pela seca, leitura que se reforça ao se considerar que ele "[...] não é um animal como os outros. [...] é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 203). Em termos mais simples, talvez se deva dizer que o excerto em análise, em um momento inicial, aparenta servir de indício de que o futuro dos retirantes se assemelha ao do equino, contribuindo para que se crie uma espécie de tensão antes do desfecho da narrativa em pauta.

CHUVA
FASTIO
VIDA

NÃO-SECA
NÃO-FOME
NÃO-GOME
NÃO-FOME
NÃO-FOME
NÃO-VIDA

Imagem 12 — Fim de ciclo no romance.

Fonte: elaborada pelo autor, 2018.

Em outras palavras, o ciclo começa a se fechar, e a seca, a fome e a morte, disforizadas ao longo de todo o enredo de Graciliano Ramos, parecem, ainda que não definitivamente, "vencer" o vaqueiro e sua família. A esperança restante e possível para eles, desse modo, é migrar, deslocar-se para o Sul, polo econômico do Brasil e que assim é descrito pelo narrador a partir dos pensamentos de Fabiano: "Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos" (RAMOS, 2009, p. 128). O sonho, contudo, como lembra Bosi (2003, p. 23), não passa de um delírio; afinal, descobre-se que, ao chegarem a esse lugar civilizado, nele "ficariam

presos", fazendo com que a opressão, no plano de conteúdo, também se sobreponha ao desejo de liberdade.

A "continuidade" a essa história, todavia, é dada, conforme se sugere no presente artigo, setenta e cinco anos depois pela obra *O menino e o mundo*, a qual, além de problematizar as questões até o momento dispostas, aparenta indicar, ao cabo, uma saída para que se possa superá-las: trata-se da busca de soluções coletivas para problemas também coletivos, como preconiza Bauman (2001). Essa proposta, anteriormente exibida por intermédio das passagens em que os movimentos sociais, representativos da coletividade, surgem lutando por seus direitos, torna-se mais evidente nos últimos minutos do longa-metragem, quando o menino retorna à aldeia em que morava na infância e lá encontra trabalhadores semeando a terra (imagem 13) e crianças festivas por perto (imagem 14):

Imagem 13 — Trabalhadores plantando.



Fonte: Abreu, O menino e o mundo, 2014.

Imagem 14 — Crianças com instrumentos.



Fonte: Abreu, O menino e o mundo, 2014.

O ato de *plantar sementes*, por sua vez, poderia ser compreendido como o de *plantar* um novo futuro ou projeto de sociedade que germinaria por meio do empenho coletivo (os camponeses, à esquerda, trabalham juntos). Além disso, a figura das crianças que aparecem na sequência, e que têm no protagonista seu mais importante modelo no decorrer da obra cinematográfica, acaba por aludir ao diferente e ao poético contidos nesse feito transgressor e renovador, o que se deve, até certa medida, ao fato de a linguagem, no universo infantil, estar ainda livre dos efeitos da massificação em que por vezes se veem imersos os adultos. Por fim, a essas interpretações parece associar-se o ressurgimento do pássaro exatamente quando as crianças, juntas, tocam a música que se repete ao longo da história (à direita), reafirmando-se a ideia de que apenas existem saídas coletivas para problemas coletivos (BAUMAN, 2001).

Dessa maneira, embora não se tenha um desenlace em que as mazelas de um sistema em crise são solucionadas em sua totalidade, talvez se possa afirmar que, em *O menino e o mundo*, o percurso desenvolvido pela sequência de ações resulta em um desfecho eufórico:

NATUREZA
OPRESSÃO
DEVASTAÇÃO

NÃO-NATUREZA
NÃO-NATUREZA
NÃO-LIBERDADE
NÃO-PRESSÃO
NÃO-PRESSÃO
NÃO-DEVASTAÇÃO

Imagem 15 — Fim de ciclo na animação.

Fonte: elaborada pelo autor, 2018.

Isso é possível porque, no início da história, conforme se demonstrou, tem-se fixada a oposição natureza *versus* cultura, na qual o primeiro termo é euforizado pela narrativa, que faz com que o menino retorne a seu lugar de origem e o projeto de sociedade defendido pela obra seja apresentado no meio campestre. Ademais, ao se disforizar a cultura, a preservação ambiental é consequentemente tomada como um valor positivo, o que também ocorre com a liberdade, já que o pássaro colorido que a simboliza ressurge sobre as crianças. As personagens infantis, por seu turno, da mesma forma que os trabalhadores que

plantam as sementes, agem de modo coletivo, reforçando-se o argumento anterior de que apenas saídas encontradas coletivamente podem resolver dilemas gerados no seio da coletividade (BAUMAN, 2001).

Para concluir, faz-se mister que se enfatize, contudo, que esse percurso se realiza porque se configura como o mesmo do protagonista, o menino que percorre o mundo revelando as mazelas de uma civilização em crise a partir do olhar singularizador de uma criança, que existe em cada um que, assim como ele, "[...] acredita que tudo é possível. E acreditar que tudo é possível tem uma força indestrutível. É isso o que nos enche de esperança. Manter a esperança é manter a criança viva dentro de nós" (ABREU, 2016). É por isso que, de acordo com o posicionamento adotado neste artigo, o texto sincrético de Abreu, ao dar "continuidade" a *Vidas secas*, além de expor problemas antecipados pelo romance de Ramos, parece propor saídas para todos aqueles que, apesar de insatisfeitos com o mundo, creem que lutar por ele é mais do que necessário — faz parte do que se pode chamar "humano".

⁵ Recorte de uma das respostas concedidas às questões da revista *on-line* "Pontocom". Caso seja do interesse do leitor, o endereço da entrevista completa está disponível, nas referências, na entrada com o nome do veículo.

Referências

BANDEIRA, Manuel. Estrela da vida inteira. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016. BASTOS, Hermenegildo. Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em Vidas secas. In: RAMOS, Graciliano. Vidas secas. 111. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009. p. 129-138. BAUMAN, Zygmunt. Modernidade líquida. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: _____. Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 19-50. _____. Graciliano Ramos. In: _____. História concisa da literatura brasileira. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2000. p. 400-405. CAIXETA, Ana Paula de Aquino; OLIVEIRA, Thais Rodrigues. Construindo mundos com o som: uma análise da construção sonora no filme O menino e o mundo. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO CENTRO-OESTE, 17., 2015, Campo Grande. Anais eletrônicos... Campo Grande: UFMS, 2015. Disponível p. 1-10. em: http://www.portalintercom.org.br/anais/centrooeste2015/resumos/R46-0540- 1.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2018. CANDIDO, Antonio. Cinquenta anos de Vidas secas. In: _____. Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012. p. 141-149. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 29. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016. CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris et al. Teoria da literatura: formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro et al.

Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

MARINHO, Maria Celina Novaes. *A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos*: uma análise da heterogeneidade discursiva nos romances Angústia e Vidas secas. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2010.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: PenguinClassics/Companhia das Letras, 2012.

MOTTA, Sérgio Vicente. Graciliano Ramos: a reinvenção do real (os sete círculos do inferno: a construção de Vidas secas). In: ______. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica*: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. São Paulo: Editora UNESP, 2006. p. 355-423.

O MENINO e o mundo. Direção: Alê Abreu. Produção: TitaTesller e Fernanda Carvalho. Intérpretes: Vinicius Garcia; Felipe Zilse; Alê Abreu; Lu Horta; Marco Aurélio Campos; Cassius Romero; Nestor Chiesse; Alfredo Rollo; PatriciaPichamone; Melissa Garcia. Roteiro: Alê Abreu. Música: Ruben Feffer e Gustavo Kurlat. Brasil: Filme de Papel, 2014. 1 DVD (80 min), widescreen, color. Produzido por Sonopress Rimo Indústria e Comércio Fonográfica.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica visual*: os percursos do olhar. São Paulo: Contexto, 2004.

PONTOCOM.	ENTREVISTAS.	Alê	Abreu.	Disponível	em:
http://revistapontocom.org.br/entrevistas/ale-abreu . Acesso em: 23 ago. 2018.					
PRECIOSO, Adriana Lins. Confluências dos anos 30: um encontro estético. In:					
Tradição e reinvenção: as convergências em I nostriantenati de Italo					
Calvino e Prime	eiras estórias de	João Guir	narães Rosa	. 2009. 280 f.	Tese
(Doutorado em Letras)—Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas,					
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto,					
2009.	p. 14	4-34∙	Dispo	nível	em:
https://repositorio.unesp.br/handle/11449/106344 . Acesso em: 23 ago. 2018.					
PROPP, Vladimir. Funções das personagens. In: Morfologia do conto.					
Tradução de Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. 2. ed. Lisboa: Vega, 1983. p. 65-110.					
RAMOS, Graciliano. <i>Vidas secas</i> . 111. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.					

*Mestre em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso. Integra o Grupo de Pesquisa Estudos Comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas.

^{**}Doutora pela UNESP - IBILCE - Campus de São José do Rio Preto-SP, na área de Teoria da Literatura e Pós-Doutorado em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Professora de Literatura da Universidade do Estado de Mato Grosso.