

**O MENINO (MAIS NOVO) E O MUNDO (COBERTO DE PENAS)
A RELAÇÃO HUMANO-NATUREZA E A METÁFORA DAS AVES
EM VIDAS SECAS (1938) E O MENINO E O MUNDO (2013)**

**THE (YOUNGER) BOY AND THE WORLD (COVERED IN
FEATHERS)**

**THE HUMAN-NATURE RELATIONSHIP AND THE METAPHOR OF
BIRDS IN VIDAS SECAS (1938) AND O MENINO E O MUNDO
(2013)**

TAYNNÁ DE CAMARGO SANTOS*
taynna.santos@gmail.com

Publicado em 1938, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, denuncia as desigualdades de seu tempo, tanto nas relações dos humanos entre si quanto nas relações entre o humano e a natureza. A obra catalisa realidades de um Brasil que passava por profundas mudanças políticas e sociais. Mais de setenta anos depois, o premiado longa-metragem de animação *O menino e o mundo* (2013), de Alê Abreu, renova algumas das reflexões propostas por Ramos e apresenta traduções intersemióticas (Plaza, 2003) da narrativa verbal de *Vidas Secas* para signos sonoros e visuais. Tal processo demonstra que o diálogo entre as duas obras vai além da explícita semelhança temática e pode ser percebido em diversos elementos da animação, desde a composição dos personagens e da relação entre elas até as escolhas estéticas, tanto sonoras quanto visuais, que permitem à animação expandir algumas das críticas sociais apresentadas por Ramos. Como sinal deste diálogo, destacaremos a metáfora das aves nas duas obras, que tem carga simbólica importante para ambas as narrativas.

Palavras-Chave: intermedialidade; cinema; metáfora; humano-natureza.

Published in 1938, *Vidas Secas*, by Graciliano Ramos, denounces the inequalities of his time, both in the relations between humans and nature and in the relations of humans among themselves. The work catalyses the realities of a Brazil undergoing profound political and social changes. More than seventy years later, the award-winning animated feature film *O menino e o mundo* (2013), by Alê Abreu, reproduces reflections proposed by Ramos and presents some intersemiotic translations (Plaza, 2003) of the verbal narrative of *Vidas Secas* into sound and visual signs. Such process shows that the dialogue between the two works goes beyond the explicit thematic similarity and can be perceived in several elements of the animation, from the composition of the characters and the relationship between them to the aesthetic choices, both sound and visual, that allow the animation to expand some of the social criticisms presented by Ramos. As a sign of this dialogue, we will highlight the metaphor of the birds in both works, which has an important symbolic charge for both narratives.

* Doutorando na Universidade do Minho, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Centro de Estudos Humanísticos, Programa Doutoral em Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes e Culturas. ORCID: 0000-0002-2081-295X

Keywords: intermediality; cinema; metaphor; human-nature.

Data de recepção: 19-1-2023
Data de aceitação: 29-3-2023
DOI: 10.21814/2i.4543

1. Introdução

Publicado em 1938, *Vidas Secas* é o célebre romance de Graciliano Ramos, escritor alagoano representante da segunda fase do modernismo brasileiro. O romance narra a jornada de sobrevivência de Fabiano e sua família pelo árido sertão brasileiro. A convivência dos personagens com as injustiças sociais, suas reflexões, incertezas e sonhos, sempre sob a égide da condição inóspita de vida causada pela pobreza à qual estão submetidos, são os elementos que compõem a narrativa. Através do uso do discurso indireto livre, o narrador permite-se mergulhar no íntimo dos personagens, humanas ou não, e apresentar a história do ponto de vista dos personagens centrais: Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e Baleia, a cadela.

O menino e o mundo (2013), do realizador Alê Abreu, é o longa-metragem de animação que ganhou diversos prêmios mundo afora, com destaque para a indicação ao Oscar de "Melhor Animação" em 2016 pela Academia de Cinema dos Estados Unidos e a eleição em 2017 como melhor animação brasileira, segundo os membros da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE). A animação conta a história de uma família que vive em ambiente árido e campestre. Composta por pai, mãe e filho (o menino), nenhum dos personagens recebe nome durante a narrativa. Apresentada do ponto de vista do menino, o que adiciona um filtro visual e sonoro lúdico à realidade, a aventura começa quando esse menino parte em busca do pai, que deixara a família para trás, para buscar na cidade melhores condições de vida.

Nosso objetivo no presente artigo é apresentar a comparação entre alguns dos elementos que aparecem nas duas obras, a fim de destacar os pontos de convergência tanto de ordem temática, como as questões sociais e ecológicas, quanto estéticas, que são ressignificadas e expandidas através das novas linguagens artísticas que representam formas de tradução intersemiótica (Plaza, 2003).

2. A natureza desumana de *Vidas Secas*

O primeiro capítulo do romance, “Mudança”, e o último, “Fuga”, apresentam o caráter cíclico do romance ou, tomando emprestada a expressão usada por Holanda em seu ensaio *Sob o signo do silêncio* (1992), semelhante aos “volteios do vô do urubu”. O ciclo das estações, da seca e da chuva, subjuga os “videntes”, que são forçados a tomar atitudes extremas para sobreviver.

Ainda na véspera eram seis videntes, contando com o papagaio. Coitado, morrera na areia do rio, onde haviam descansado, a beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida. Baleia jantara os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disto. Agora, enquanto parava, dirigia as pupilas brilhantes aos objetos familiares, estranhava não ver sobre o baú de folha a gaiola pequena onde a ave se equilibrava mal. (Ramos, 1995, p. 11)

O termo “vidente” aqui assemelha-se ao sentido dado pelo filósofo francês La Mettrie (1982), que aproximava homens e animais em sua capacidade fisiológica de possuir alma, em oposição à visão cartesiana de corpo-mente e supervalorização do pensamento humano frente às capacidades dos animais. Em *Vidas Secas*, humanos e animais são colocados em pé de igualdade. Os humanos, representados pela família, agem e tomam

decisões condicionados pelo ambiente. Sua existência, suas relações interpessoais e seus desejos são limitados pelo mundo que os cerca, o semiárido nordestino. Essa condição impacta sua capacidade de elaboração dos pensamentos, acessíveis ao narrador onisciente, que é expressa de forma rústica, uma aridez de palavras análoga ao ambiente seco que os rodeia. Cândido destaca essa imbricação entre o ambiente e os personagens:

Cada um desses desgraçados, na atrofia da sua rusticidade, se perscruta, se apalpa, tenta compreender, ajustando o mundo à sua visão, - de homem, de mulher, de menino, até de bicho, pois a cachorra Baleia, já famosa em nossa literatura, também tem os seus problemas, e vale sutilmente como vínculo entre a inconsciência da natureza e a frouxa consciência das pessoas. (Cândido, 2006, p. 122)

Em contrapartida, há uma categoria de humano superior, representada pelo Soldado Amarelo e pelo dono da fazenda onde Fabiano e a família se instalam. Essa outra categoria humana se aproveita das condições precárias de Fabiano e os seus para, em sua posição de poder previamente estabelecida, tirar proveito deles: o Soldado Amarelo agride e prende Fabiano sem motivo, enquanto o dono da fazenda rouba nas contas dos pagamentos, tirando proveito da dificuldade de Fabiano para entender as contas, decorrente da sua falta de acesso à educação.

Ou seja, as diferenças sociais e as hierarquias de poder opõem os personagens de forma fundamental que é como se criassem espécies diferentes de humanos, os que subjagam e os que são subjagados. O confronto direto entre essas duas espécies acaba por não se consumir, pois há, por parte dos subjagados, uma naturalização dessa hierarquia de poder. Fabiano repete insistentemente para si mesmo, “você é bicho”. Não vislumbrando outra alternativa, ele e a família aceitam-se como bichos, reprodutores de um ciclo superior a si e que inevitavelmente os condiciona:

Pois não estavam vendo que ele era de carne e osso? Tinha obrigação de trabalhar para os outros, naturalmente, conhecia o seu lugar. Bem. Nascera com esse destino, ninguém tinha culpa de ele haver nascido com um destino ruim. Que fazer? Podia mudar a sorte? Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia. Tinha vindo ao mundo para amansar brabo, curar feridas com rezas, consertar cercas de inverno a verão. Era sina. O pai vivera assim, o avô também. E para trás não existia família. Cortar mandacaru, ensebar látigos - aquilo estava no sangue. Conformava-se, não pretendia mais nada. (Ramos, 1995, p. 96)

Em paralelo, a relação humano-animal protagonizada dentro da família reproduz semelhante processo de poder e subserviência. Já no primeiro capítulo, o papagaio de estimação foi morto para que a família pudesse comer. O afeto entre humanos e o animal morto para que os outros sobrevivessem é subentendido, mas nunca expresso diretamente pelos personagens. É ressaltada, acima de tudo, a imposição da necessidade de sobrevivência sobre os afetos. Baleia, a cadela, apresentada em iguais condições às dos outros membros da família, é provavelmente a personagem que mais estaria próxima da ideia de humano elaborada pelos pensadores iluministas dos séculos XV e XVI. Ela é a única personagem que admite expressar carinho quando se aproxima do menino mais velho entristecido, “todos o abandonavam, a cadelinha era o único vivente que lhe mostrava simpatia” (*idem*, p. 56), assim como é a única que reprime de imediato seu pensamento violento, mesmo após ser mortalmente alvejada por Fabiano:

Esqueceu-os e de novo lhe veio o desejo de morder Fabiano, que lhe apareceu diante dos olhos meio vidrados, com um objeto esquisito na mão. Não conhecia o objeto, mas pôs-se a tremer, convencida de que ele encerrava surpresas desagradáveis. Fez um esforço para desviar-se daquilo e encolher o rabo. Cerrou as pálpebras pesadas e julgou que o rabo estava encolhido. Não poderia morder Fabiano: tinha nascido perto dele, numa camarinha, sob a cama de varas, e consumira a existência em submissão, ladrando para juntar o gado quando o vaqueiro batia palmas. (*idem*, p. 89)

Há, portanto, uma releitura do *locus horrendus* romântico, esse espaço desértico onde os urubus estão constantemente à espreita e o homem é forçado a tomar decisões extremas para sobreviver. Neste sentido, a natureza é retratada em oposição ao ideal de humanidade por ser fria em seus ciclos e não contemplar qualquer ideia de justiça ou de afetuosidade. Os humanos subordinados a este ciclo são desumanizados, reproduzem sua crueldade nas relações interpessoais, em que, apoiados nas diferenças de ordem social, a subordinação de um determinado grupo de humanos por outro é naturalizada, o homem desumanizando o homem:

O meio físico - o que seria no romance, a paisagem exterior - não aparece muito objetivamente no romance do Sr. Graciliano Ramos. Ele exprime o ambiente com fidelidade, mas somente em função de seus personagens. A ambiência é um acidente; o personagem é que é a vida romanesca. A paisagem exterior torna-se uma projeção do homem. (Lins, 1995, p. 130).

Trata-se de uma fotografia trágica da relação entre a humanidade e o mundo que a cerca. O ciclo opressor da natureza sobre o homem, representado em *Vidas Secas* pela aridez do sertão nordestino brasileiro, é infinito: qualquer curto lampejo de esperança está fadado a acabar quando o ciclo recomeçar. Essa opressão é internalizada pelos viventes, humanos ou não, e reproduzida nas relações entre eles. A busca desesperada pela própria sobrevivência perante uma natureza opressora é refletida nas relações entre os humanos, que ficam também pautadas pela violência perante tudo que lhes é alheio. Sejam elas afetivas, mercantis, de opressão ou de submissão, todas as relações entre os personagens reproduzem a aridez do cenário e, como nos ciclos da natureza, parecem eternamente fadadas a se repetir.

3. O humano antinatural de *O menino e o mundo*

De forma análoga à obra de Graciliano Ramos, a animação de Alê Abreu também tem caráter cíclico. Porém, se no romance o ciclo representado é o das estações, em *O menino*



Fig. 1. A visão mágica do menino sobre o ambiente do campo. Abreu, *O menino e o mundo* (2013, 14'53")

e o mundo o ciclo apresentado é o das gerações, que perpetuam a desigualdade social num cenário também árido, mas que é visto de forma mágica e colorida através do olhar da criança.

Se, como vimos, Ramos utiliza os títulos dos capítulos como forma de representar essa lógica circular, Alê Abreu ajusta os elementos visuais, sonoros e musicais da animação para o mesmo fim:

O filme, em sua própria estrutura, constrói essa circularidade, tanto no seu arco completo, iniciando e terminando com a mesma sequência (do ponto rosa para o fractal, que leva para a pedra colorida e, no final, da pedra colorida para o fractal, até voltar ao ponto rosa), como em momentos específicos em que circularidades internas são criadas: a pedra, por exemplo, retorna em alguns momentos pontuais, criando *loops* intermediários (Mancini, 2017, p. 154)

Assim como ocorre no capítulo "O menino mais novo" de *Vidas Secas*, o menino da animação de Alê Abreu vê no pai uma inspiração, brinca com os animais, repara nos pormenores do ambiente: a nuvem, as pedras, os sons. É esse mesmo olhar infantil que, ao longo da jornada entre o campo e a cidade, encontra em cada etapa um mundo diferente, cada vez mais hostil, populado por humanos e monstros híbridos de máquinas e animais, oposto à passividade que imperava no seu ponto de partida. Os humanos com os quais o menino da animação tem contato podem ser divididos em dois grupos, diferenciados pela forma como são retratados: aqueles que representam as ordens de poder são animalizados, como por exemplo o dono da fazenda de algodão que se comporta como um cavalo, com passos que reproduzem sons de cascos e respiração com sonoridade animal; e os humanos subalternizados, trabalhadores do campo e da fábrica, que são representados de forma mecânica, integrados às ferramentas que utilizam e que, tão logo surge na fábrica uma nova e mais eficiente máquina-animal, são friamente descartados por aqueles que estão acima na hierarquia de poder.

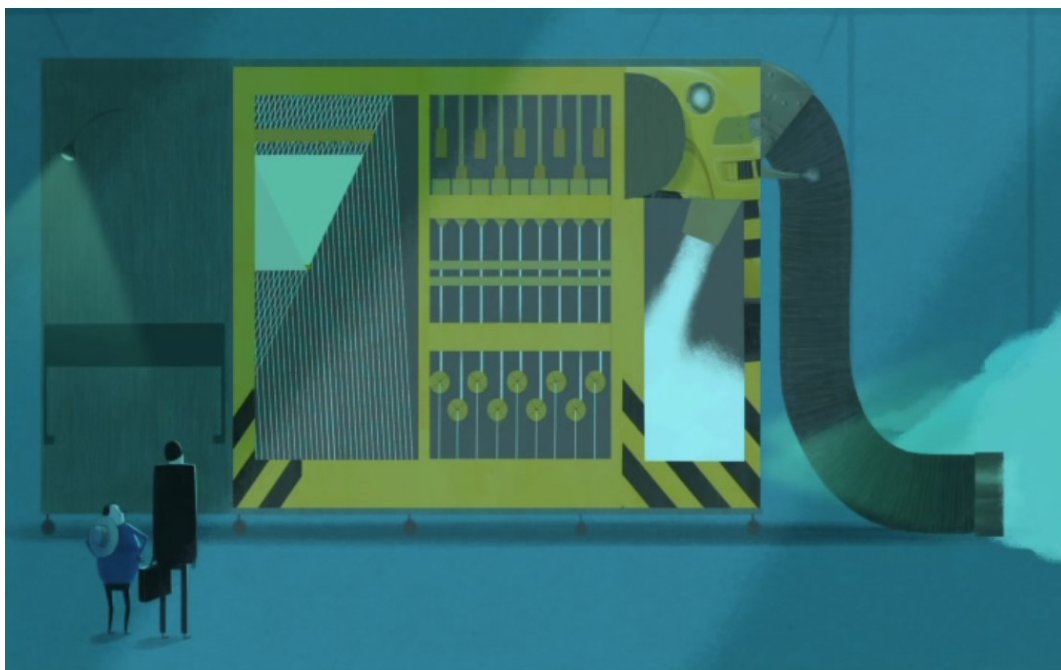


Fig. 2. A nova máquina-animal que substitui o trabalho humano na fábrica. Abreu, *O menino e o mundo* (2013, 56'55")

Ao contrário do romance de Ramos, que se encerra numa promessa de mudança do campo, a cidade é cenário concreto da animação e tem grande peso na narrativa. É o destino da jornada do menino e representa a sociedade de consumo de forma

desumanizada, inundada de publicidade, ostentação e luxúria. A sua versão jovem que o menino encontra na cidade demonstra divergir do padrão mecânico dos seus pares, seja pelo tecido colorido que tece secretamente na fábrica onde trabalha, seja pela música que toca em sua flauta numa feira popular. No entanto, o contexto padrão acaba por ceifar suas iniciativas que fugiam à regra: uma demissão em massa na fábrica onde trabalhava o impede de continuar a bordar seu tecido colorido, enquanto os sons mecânicos da cidade abafam a música de sua flauta. Um dos *loops* intermediários, como denominou Mancini (2017), da animação é o do ciclo produtivo de uma indústria têxtil, que é apresentado



Fig. 3. O cenário caótico e opressor da cidade na animação. Abreu, *O menino e o mundo* (2013, 35'37'')

como oposto ao ciclo da natureza. Ele serve de pano de fundo para demonstrar tanto o processo desumanizador que ocorre nas relações humanas pautadas pela produtividade quanto o processo de destruição do meio ambiente, consequência deste ciclo industrial.

O retrato desumano dos ciclos da natureza, apresentado pelo conflito entre os humanos e o semiárido do nordeste brasileiro em *Vidas Secas*, é reproduzido na relação entre humanos e a cidade em *O menino e o mundo*. Em ambos os cenários, a relação conflituosa dos humanos com o ambiente é ecoada nas relações dos humanos entre si, em que as hierarquias de poder, sustentadas por diferenças económicas e sociais, criam relações pautadas pela violência e pela injustiça que, assim como os ciclos da natureza, parecem ser repetidas indefinidamente. No entanto, as duas narrativas, cada uma a sua maneira, destacam uma diferenciação entre causas e efeitos. No romance, Fabiano desconta nas aves de arribação a sua raiva contra as injustiças impostas pela natureza e pelo Soldado Amarelo, na tentativa frustrada de atrasar a chegada da seca que as aves anunciavam. O homem torna-se agressivo como resposta ao ambiente que o oprime, mas em busca, ainda que de forma simbólica, de encerrar a repetição do ciclo. Na animação, ao fim de toda a jornada do campo para a cidade, a versão velha do menino retorna à natureza em busca da beleza que ali via quando era criança. A cidade representa mais uma das formas de violência da humanidade contra a natureza que a oprime, por isso seus ciclos são tão ou mais cruéis que os ciclos naturais.

A recorrência dos eventos, as transformações cíclicas, a mistura de memória e vivência, no contexto dessa narrativa, tecida discursivamente a partir dos polos figurativos cidade e campo, postos em relação

polêmica, mas que ao mesmo tempo se adensam na trama temática constituída pelo trabalho nos moldes do capitalismo, na disparidade social, na dimensão individual e coletiva do sujeito, na lógica do consumo, na destruição da natureza, para citar as linhas temáticas mais marcadas, criam um sujeito talhado pelo tempo, em camadas, que vão se sedimentando pela recorrência dos eventos. (*idem*, p. 157)

Ainda que a versão velha do menino esteja ciente das dificuldades que os ciclos da natureza impõem ao homem no campo, a negação da cidade configura um elogio ou absolvição dos ciclos naturais, entendendo que estes destroem para reconstruir, enquanto os ciclos da cidade destroem de forma definitiva, ideia essa destacada na sequência final da animação através das imagens realistas do impacto humano no meio ambiente.

Portanto, enquanto *Vidas Secas* apresenta uma perspectiva da natureza como sendo unicamente opressora, a animação apresenta uma releitura ou uma leitura dupla do *locus amoenus* clássico, em que o ambiente do campo pode ser visto de duas formas: a perspectiva negativa dos adultos, a mesma que justifica a decisão do pai de partir para a cidade em busca de uma vida melhor; e a perspectiva mágica da criança, que desde o princípio encontrava cores e sons naquele ambiente árido, visão essa que sustenta a decisão da versão velha da criança de retornar para esse ambiente.

4. Tradução intersemiótica do silêncio

Plaza (2003) descreve a tradução intersemiótica como “prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história” (Plaza, 2003, p. 14). Na comparação entre as duas obras, temos o diálogo baseado no que nomeamos a tradução intersemiótica do silêncio, sendo este silêncio o signo representado metalinguisticamente nas duas obras.

Em *Vidas Secas*, a família de Fabiano é silenciada pela sua condição social. Incapazes de traduzir em palavras ou mesmo em pensamentos inteligíveis aquilo que sentem, toda a construção do discurso se dá pela posição onisciente do narrador, que elabora os pensamentos dos personagens, incluindo a cachorra Baleia, e os reproduz para o leitor. Sem poderem comunicar-se com o mundo, as possibilidades de melhorarem suas condições de vida tornam-se tão áridas quanto o cenário que os cerca. Sinha Vitória se comunicava por grunhidos: “estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto” (Ramos, 1995, p. 10); Fabiano sonhava ser Seu Tomás da bolandeira: “em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava.” (*idem*, p. 22); o menino mais velho demonstrava curiosidade pelas palavras, mas seu interesse era prontamente rechaçado: “como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se” (*idem*, p. 59); o menino mais novo tentava comunicar-se sem sucesso: “indignado, foi puxar a manga do vestido da mãe, desejando comunicar-se com ela. Sinha Vitória soltou uma exclamação de aborrecimento, e, como o pirralho insistisse, deu-lhe um cascudo” (*idem*, p. 48). Baleia era aquela que conseguia manter uma comunicação clara e sem ruídos com os outros viventes:

Bateu palmas:

- Ecô! Ecô!

A cachorra Baleia saiu correndo entre os alastrados e quipás, farejando a novilha raposa. Depois de alguns minutos voltou desanimada, triste, o rabo murcho. Fabiano consolou-a, afagou-a. (*idem*, p. 20)

A escolha pelo discurso indireto livre converte-se, portanto, em uma estratégia do autor para traduzir os silêncios dos personagens. Cândido extrapola a obra e especula sobre a importância do silêncio como uma obsessão de Ramos:

O silêncio devia ser para ele uma espécie de obsessão, tanto assim que quando corrigia ou retocava os seus textos nunca aumentava, só cortava, cortava sempre, numa espécie de fascinação abissal pelo nada - o nada do qual extraía a sua matéria, isto é, as palavras que inventam as coisas, e ao qual parecia querer voltar nessa correção-destruição de quem nunca estava satisfeito. (Cândido, 2006, p. 144)

Estes silêncios enquanto ausências de palavras são a cristalização da condição subalterna dos personagens. Como explica Holanda: “o que Fabiano quer é o poder (no primeiro momento, o elementar, o poder viver): mas o poder passa pela palavra” (1992, p. 29). Tal ideia é reforçada pelo poder atribuído ao Soldado Amarelo, detentor da palavra de ordem: “fraco, o soldado detém a palavra que o faz forte” (Ramos, 1995, p. 32). É essa mesma hierarquia baseada no poder sobre a palavra que Derrida aponta como uma das prerrogativas da estranheza causada pelo olhar animal sobre o filósofo em *O animal que logo sou (a seguir)* (2002). O humano, enquanto detentor de uma linguagem que utiliza para nomear o mundo a sua volta, detém com exclusividade o poder de dizer o que é linguagem e o que não é. Aqueles designados “animais”, designação essa definida a partir de um critério pela negativa (vivos não-humanos) e aplicada a uma quase infinita variedade de formas de vida, estão fadados à ausência de linguagem ou, dito de outra forma, a um eterno silêncio simbólico: “Os homens seriam em princípio esses vivos que se deram a palavra para falar de uma só voz do animal e para designar nele o único que teria ficado sem resposta, sem palavra para responder” (Derrida, 2002, p. 62).

Em *O menino e o mundo*, a língua dos personagens é intencionalmente ininteligível, bem como as mensagens escritas nos cartazes da cidade. O menino e sua família estão alheios aos códigos formais da sociedade a que tentam a todo o custo pertencer, assim como Fabiano e os seus em *Vidas Secas*. No longa-metragem de animação, o silêncio é ilustrado através do contraste entre o ambiente predominantemente branco e as bolas coloridas que saem da flauta do pai ou dos instrumentos tocados pelos jovens na periferia da cidade. É, inclusive, uma dessas bolas coloridas que, no início da animação, o menino tenta pegar e guardar numa lata, numa representação da tentativa da criança em guardar memórias do pai. Esse contraste representa pictoricamente a oposição entre o silêncio bucólico e idealizado da casa do menino em contraponto aos ruídos da cidade que, ao contrário das bolas coloridas geradas pelos instrumentos musicais, gera bolas negras que sobem aos céus.

O silêncio não é, aqui, o oposto de som. Trata-se de um silêncio próprio do humano, a ausência de palavras que dificulta a comunicação e, principalmente, a capacidade de entendimento iguais. A incapacidade dos personagens para articularem em palavras suas emoções é substituída na animação pelos elementos diegéticos – somos capazes de interpretar os sons e lê-los a partir da nossa capacidade interpretativa enquanto leitores, mas somos convidados a interpretar a ausência de palavras pela perspectiva dos personagens e, no caso da animação de Alê Abreu, do menino. Ao analisar o processo de tradução intersemiótica do *I Ching* para o cinema, Plaza discorre sobre construção de sentidos através da contraposição de elementos como o vazio e o silêncio:

Toda afirmação categórica embute imediatamente uma negação, fenômeno, aliás, que se manifesta, por exemplo, durante a materialização da linguagem na arte. Na medida em que aparece uma forma, rapidamente surge sua antítese: o aparecer da forma é simultâneo à contraposição com o fundo. Na palavra e na música, surgem as pausas e o silêncio: contraponto entre o cheio e o vazio, o contínuo e o descontínuo. E o silêncio ambiente que dá à música sua ressonância. E o contexto circundante que dá à palavra seu significado. (Plaza, 2003, p. 183)

Inseridos em contextos em que não há uma real troca de palavras entre os personagens, o silêncio que envolve os protagonistas do romance e o vazio do ambiente da casa do menino no filme de animação servem para realçar, por contraste, cada ação desses personagens.

Em sua teoria, Hutcheon diferencia dois tipos de adaptações: “a doubled definition of adaptation as a product (as extensive, particular transcoding) and as a process (as creative reinterpretation and palimpsestic intertextuality) is one way to address the various dimensions of the broader phenomenon of adaptation” (Hutcheon, 2006, p. 22). Não há em *O menino e o mundo* qualquer filiação explícita à obra de Ramos. Seria possível inclusive apontar diferenças estruturais explícitas entre as duas obras, a começar pelo protagonismo da criança em contraponto ao múltiplo protagonismo de *Vidas Secas* ou, como dito anteriormente, as diferenças em relação às escalas geográficas e temporais das narrativas. No entanto a definição de adaptação como processo descreve bem a relação de contiguidade entre as obras:

Like classical imitation, adaptation also is not slavish copying; it is a process of making the adapted material one's own. In both, the novelty is in what one *does with* the other text. Indeed, for “Longinus,” *imitatio* went together with *aemulatio*, linking imitation and creativity. (*idem*, p. 20)

Ao analisarem comparativamente as duas obras, Lara e Precioso identificam uma relação de continuidade, em que a animação representa uma sequência à história narrada no romance:

A “continuidade” a essa história, todavia, é dada, [...] 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. (Lara & Precioso, 2019, p. 149)

Na nossa leitura, mais do que uma simples continuidade, a animação de Alê Abreu reproduz o ciclo de *Vidas Secas* em uma outra escala temporal, ou seja, expande o relato temporalmente breve (o ciclo de um ano) apresentado por Ramos para o ciclo das gerações. No romance, o menino mais novo imita os gestos e sons de Fabiano, mas o faz de uma forma instintiva, quase animal, um mimetismo completo, assim como os inescapáveis ciclos da natureza, enquanto o menino do longa-metragem de animação parte para a cidade em busca do pai e encontra diversos homens idênticos a ele e, afinal, a si mesmo. A ida para a cidade representa uma mudança completa da sua realidade anterior, mas que acaba por levá-lo a situações semelhantes às que o subjogavam no campo.

5. A metáfora das aves

Como vimos, a aproximação humano-animal em *Vidas Secas* é elemento-chave da narrativa. Em especial, as aves marcam passagens importantes do romance. O capítulo “O mundo coberto de penas” apresenta o momento em que Fabiano e Sinhá Vitória percebem que a seca voltará ao notarem a chegada das arribações. As arribações são aves migratórias comuns no nordeste brasileiro e que todo ano voam em direção ao sul para fugir da temporada de seca. Ou seja, cumprem seu ciclo natural de sobrevivência, movimento análogo ao qual Fabiano e sua família são provocados a realizar involuntariamente. Mas Sinhá Vitória interpreta o efeito (a migração das aves para fugirem da seca) como a causa da morte do gado:

O MULUNGU do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o sul. O casal agoniado sonhava desgraças. O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado. (Ramos, 1995, p. 108)

De forma semelhante, os urubus são a representação da morte que espreita a todo momento e que oprime os “vivos”:

A lembrança das aves medonhas, que ameaçavam com os bicos pontudos os olhos de criaturas vivas, horrorizou Fabiano. Se elas tivessem paciência, comeriam tranqüilamente a carniça. Não tinham paciência aquelas pestes vorazes que voavam lá em cima, fazendo curvas.

- Pestes.

Voavam sempre, não se podia saber donde vinha tanto urubu.

- Pestes. (*idem*, p. 124)

Apesar de Baleia ser a principal protagonista animal, o papagaio, mesmo ausente, tem papel importante na história. A revelação e a justificativa de sua morte no primeiro capítulo antecipam o tom dramático de toda a jornada de Fabiano e sua família:

Pobre do papagaio. Viajar com ela, na gaiola que balançava em cima do baú de folha. Gaguejava: - "Meu louro." Era o que sabia dizer. Fora isso, aboiava arremedando Fabiano e latia como Baleia. Coitado. Sinha Vitória nem queria lembrar-se daquilo. (*idem*, p. 43)

Há uma insistente dualidade representada pela metáfora das aves, um conflito entre seu potencial e sua realidade. No papagaio, seu potencial de fala em oposição a sua incapacidade de fazê-lo metaforizam a situação de Fabiano e sua família, pessoas com potencial de serem mais do que são, mas que, por sua incapacidade de comunicar pensamentos e sentimentos em palavras, reproduzem os sons e as atitudes dos animais com os quais convivem. O papagaio é morto para que outros, mais fortes, sobrevivam. Sua “inutilidade” foi a justificativa usada por Sinha Vitória. Conforme relatado pelo biógrafo de Ramos, Dênis de Moraes (2012), o título do último capítulo do romance, “O mundo coberto de penas”, chegou a ser considerado por Ramos como um possível nome para a obra como um todo.

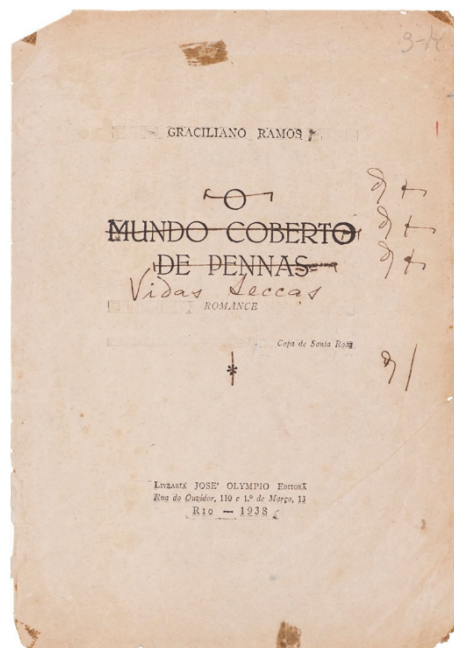


Fig. 4 Imagem de uma das provas de impressão em que ainda constava o nome provisório do romance. Queiroz, 2019, obtida de <https://revistapesquisa.fapesp.br/intimidade-sertaneja/>.

O termo "penas" permite tanto a leitura da palavra no seu sentido de sofrimento e punição, muito próxima da realidade que a família enfrenta, quanto seu sentido literal como parte das aves que, no capítulo que leva esse nome, aparecem quando Fabiano, desesperado, atira indiscriminadamente nas arribações na tentativa inútil de impedir que a seca voltasse, deixando o bebedouro coberto de penas negras. A indiferença da natureza na reprodução rígida dos ciclos é tida como “desumana”, o que coloca homens e animais em pé de igualdade, lutando para sobreviver.

No *Dicionário dos Símbolos*, o verbete dedicado às aves aponta para as diversas representações deste símbolo em diversas culturas ao longo dos tempos, em que são comuns as relações das aves como representações da alma que se desprende do corpo ou como conexão com os céus. Para nosso estudo, merecem destaque a recorrente importância dada à linguagem das aves como uma forma de comunicação especial com a natureza ou com os deuses e sua migração como processo de elevação espiritual: “A *linguagem das aves*, de que fala o Alcorão é a dos *anjos*, o conhecimento espiritual. (...) As aves viajantes, como as de Fari-od-Din Attar e as do Conto dos Pássaros, de Avicena – são as almas comprometidas na procura iniciática” (Chevalier & Gheerbrant, 1997, p. 100). Dada a influência africana na formação da cultura nordestina, também destacamos a menção à simbologia das aves em culturas daquele continente:

A ave é uma imagem muito frequente na arte africana, principalmente nas máscaras. A ave simboliza a força e a vida; muitas vezes é o símbolo da fecundidade. Por vezes, como para os Bambaras, é à ave, ao grou coroado, por exemplo, que se liga o dom da palavra. (idem, p. 101)

A fauna avícola é especialmente importante para a cultura nordestina brasileira em diversos sentidos, desde a culinária, até às representações artísticas. A canção “Asa Branca”, gravada por Luiz Gonzaga em 1947, tida como um hino da cultura nordestina brasileira, usa a figura dessa espécie de pomba típica da região para metaforizar a condição do migrante nordestino que parte de sua terra em busca de melhor qualidade de vida: por ser majoritariamente composta por aves migratórias, característica essa que, a partir da industrialização do país no século XX, é identificada com a migração do povo da região, de industrialização tardia, para o sul e sudeste do país, em que as condições climáticas são menos severas e onde havia maior oferta de empregos.

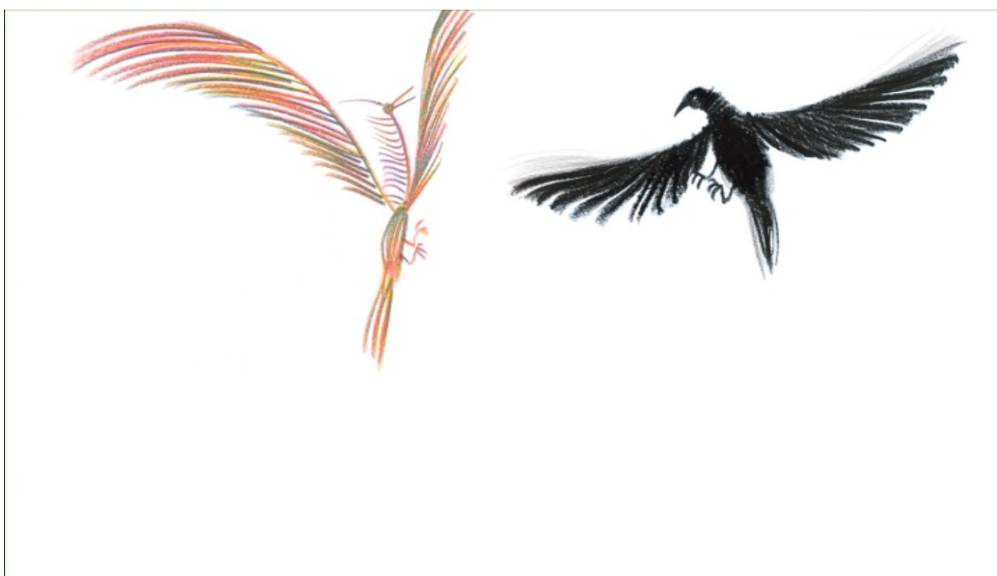


Fig. 5. Cena do combate entre a ave colorida, composta pelos círculos coloridos gerados pelos instrumentos musicais, e a ave negra, construída pelos sons das máquinas. Abreu, *O menino e o mundo* (2013, 1º02'09")

Em *O menino e o mundo*, o confronto entre as duas aves, uma colorida, que representa o acúmulo do canto coletivo e livre dos jovens que viviam à margem da cidade, e outra negra, composta pelos sons maquinais e marciais acumulados na cidade, metaforiza tanto a ação destrutiva do homem sobre a natureza (representado pela cidade), quanto a relação violenta e desigual dos homens entre si.

Ou seja, incluindo o homem como parte da natureza que ele destrói, as diferenças sociais e o abuso violento do poder são análogos à destruição do meio ambiente. O silenciamento do canto e o encerrar do voo causados pelo pássaro negro são símbolos do fim do potencial humano de ser belo e uno com a natureza. A ave colorida, destruída, vai ao chão e o deixa coberto de penas que correm pelo esgoto da cidade. Na sequência, aparecem crianças marginalizadas, vivendo em meio ao lixo, mas assumindo uma postura combativa para possivelmente revidar a violência a que são sujeitos por parte dos homens da cidade, reiniciando o ciclo destrutivo.

6. Conclusão

Em *Vidas Secas*, o homem é subjugado pela natureza que, indiferente na mesma medida em relação a humanos e animais, os aproxima, simultaneamente desumanizando os homens e humanizando os animais. Na prosa de Ramos, a linguagem dos pássaros se dá através da sua característica cíclica e migratória - mesmo seu potencial de fala representado pelo papagaio é condicionado pelo ciclo da fome e da seca: ele não fala porque os humanos com quem convive também não falam, ele é morto porque os humanos têm fome.

Ramos critica as ordens de poder que submetem iguais. As duas categorias de homens, divididos por classes sociais, uma representada pelo Soldado Amarelo e outra por Fabiano e sua família, têm uma convivência violenta baseada na injusta aplicação da força. De forma análoga, há uma cadeia de opressão entre os “bichos”: os humanos, representados por Fabiano e sua família, oprimem outras espécies animais, como a cachorra Baleia, o papagaio, o gado; no entanto, os humanos também são oprimidos pelas arribações e pelos urubus, que representam a imposição do ciclo das estações. Em todo seu potencial de superar a mera sobrevivência, o homem perpetua no mundo que criou para si, a sociedade humana, os ciclos cruéis e indiferentes da natureza. A obra de Ramos termina no recomeço de ciclo sem esperança: a "Mudança" que nomeia o primeiro capítulo converte-se em "Fuga", título do último capítulo. Tal processo é traduzido pela reflexão final do narrador: “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” (*idem*, p. 126).

A frase que Ramos escolhe para encerrar sua obra poderia ser lida como argumento inicial para o longa-metragem de Alê Abreu. Em *O menino e o mundo*, é o homem que subjuga a natureza, a destrói e a silencia. A crítica social de *Vidas Secas* ganha cores e sons na animação. Em imagens é possível notar o contraste de cores entre a aridez branca do sertão e o negro e cinza da cidade. O sertão, mesmo que seco, esconde pormenores coloridos para o menino. A cidade é inóspita, dominada por monstros e máquinas animalizadas. Sonoramente, a ausência de uma linguagem inteligível e o conflito entre a música (canto do pássaro colorido) e o som mecânico (grito do pássaro negro) representam o silenciamento do potencial humano, mas também uma crítica à sociedade do consumo que coisifica¹ homens e a natureza.

¹ A associação entre os conceitos de coisificação/reificação e *Vidas secas* já foi bastante explorada em livros e artigos acadêmicos, com destaque para Rabello (2015), “*Vidas secas* e aspectos da reificação”.

Em sua narrativa, Alê Abreu ainda oferece uma esperança: o olhar da criança que vê beleza mesmo naquilo que é negativo. A natureza é cruel em seus ciclos, mas é sábia ao destruir para reconstruir. A criança representa o recomeço, uma nova chance de romper com as desigualdades e a destruição do meio ambiente.

A pergunta feita por La Mettrie permanece pertinente: “o que era o Homem antes da invenção das Palavras e do conhecimento das Línguas?” (La Mettrie, 1982, p. 63) Mesmo após esta invenção, ela permanece inacessível a todos os homens, que acabam condicionados à condição animal, vulneráveis aos desígnios da natureza e daqueles que dominam a palavra.

REFERÊNCIAS

- Abraccine. (2017, dezembro 22). *ABRACCINE elege “O Menino e o Mundo” como a melhor animação brasileira*. ABRACCINE. <https://abraccine.org/2017/12/22/abraccine-elege-o-menino-e-o-mundo-como-a-melhor-animacao-brasileira/>
- Abreu, A. (Realizador). (2013). *O menino e o mundo* [Filme de animação]. Brasil: Filme de Papel.
- Cândido, A. (2006). *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1997). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Derrida, J. (2002). *O animal que logo sou (A seguir)*. São Paulo: Editora UNESP.
- Holanda, L. (1992). *Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O Estrangeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Londres: Routledge.
- La Mettrie, J. O. (1982). *O homem-máquina*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Lara, B. B. & Precioso, A. L. (2019). O percurso dos heróis em *Vidas secas*; **Error! Marcador no definido.**, de Graciliano Ramos, e *O menino e o mundo*, de Alê Abreu: prenúncio e confirmação da crise civilizatória. *Revista Investigações*, 32(1), 125-154. <https://doi.org/10.51359/2175-294X.2019.240561>
- Lins, Á. (1995). Posfácio. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record.
- Mancini, R. (2017). A crise como ponto de partida e chegada na animação *O Menino e o Mundo*. *As crises na/da contemporaneidade: análises discursivas* (pp. 145–159). Franca: Unifran – Universidade de Franca.
- Moraes, D. (2012). *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo Editorial.

Plaza, J. (2003). *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Queiroz, C. (2019). Intimidade Sertaneja. *Pesquisa FAPESP*, 282.
<https://revistapesquisa.fapesp.br/intimidade-sertaneja/>.

Rabello, R. B. (2015) Vidas Secas e aspectos da reificação. *Revista Entrelaces*, 6, 182-193.
<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/23404>.

Ramos, G. (1995). *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record.