

Bordados tecidos de imagens e palavras em *Sebastiana e Severina*

Embroided by Images and Words in Sebastiana e Severina

Ananília Meire Estevão da Silva*
Universidade Federal de Campina Grande - UFCG

Márcia Tavares*
Universidade Federal de Campina Grande - UFCG

23

RESUMO: Neste artigo propomo-nos a analisar o processo dialógico entre texto e imagem na obra *Sebastiana e Severina* (2002), escrita e ilustrada por André Neves. Enfocaremos a passagem da linguagem escrita à visual, bem como as representações da cultura popular presentes na mesma, seja na ilustração ou no texto escrito. Essa é retomada através dos elementos do cancionero popular, folguedos, festejos religiosos, comidas típicas, rimas que compõem as falas dos personagens, bem como sua caracterização e do ritmo narrativo que se aproxima do falar coloquial, ocasionando uma identificação entre o leitor e o texto. Tais aspectos presentes no livro podem auxiliar sua abordagem em sala de aula e incentivar o hábito da leitura literária em estudantes das mais diversas faixas etárias.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura popular. Literatura infanto-juvenil. Texto. Ilustração.

ABSTRACT: In this article we propose to analyze the dialogic process between text and image in the book *Sebastiana e Severina* (2002), written and illustrated by André Neves. We will focus the passing on the writing language to the visual language, as well as representations of

* Mestranda do Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino da Universidade da Universidade Federal de Campina Grande.

* Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal da Paraíba.

popular culture present in the illustration or in written text. This is taken through the elements of popular songs, fairs, religious festival, traditional food, rhymes that compose the dialogues of the characters, as well as their characterization and narrative rhythm that approximates the colloquial talk, causing identification between the reader and the text. Such aspects in the book can help your approach in the classroom and encourage the habit of literary reading in students of different age groups.

KEYWORDS: Popular culture. Children's Book. Text. Illustration.

Literatura infantil: caminhos e encontros

No período compreendido entre os séculos XVI e XVII, as crianças eram comumente vistas como adultos em miniatura, participando de eventos e espaços dos adultos no mundo do trabalho e da família, sem distinção de reconhecimento da sua alteridade através de sinais como roupas ou atividades específicas. No entanto, com o surgimento de uma nova classe as mudanças nesses conceitos começam a se operar. A burguesia após se consolidar como classe social busca, através de instituições consagradas a seu favor, divulgar e manter sua ideologia. A família volta-se para a intimidade de seus membros e fundamenta o estereótipo familiar através da divisão entre seus membros: o pai, sustentáculo econômico do lar, a mãe mantenedora da doméstica vida privada, e o beneficiário maior de todo o esforço: a criança. Uma segunda instituição que consolida de forma política e ideológica a burguesia é a escola, tornando-se o espaço destinado para o preparo do ser infantil em adulto, mediando as relações entre este e a sociedade e instituindo os modelos a serem seguidos.

O livro destinado à criança surge no meio desse contexto de mudanças e adquire, desde seu início, a função utilitário-pedagógica, uma vez que as narrativas eram pensadas para se converterem em divulgadoras dos novos ideais burgueses. Segundo Lajolo e Zilberman (1991, p. 17), durante o classicismo francês, no século XVII, são escritas as histórias englobadas como literatura apropriada à infância: *As fábulas* (1668 e 1694), de La Fontaine, *As*

aventuras de Telêmaco (1717), de Fénelon, *Contos da Mamãe Gansa* (1697), de Charles Perrault, que tinha por subtítulo *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades*. Após a bem sucedida recepção dos contos de Perrault, seguem-se adaptações de romances e aventuras, como *Robinson Crusóé* (1718), de Daniel Defoe, e *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift. Apenas no início do século XIX os Irmãos Jacob e Wiliam Grimm (1812) lançam a coleção de contos de fadas que serão estimados como referência do que seria a Literatura Infantil. As histórias fantásticas tomam o centro de preferência dos leitores e são continuadas em *Contos* (1822), de Hans Christian Andersen, embora com traços de uma realidade em crise, *Alice no País das Maravilhas* (1863), de Lewis Carroll, *Pinóquio* (1883), de Collodi e *Peter Pan* (1911), de James Barrie. Ao lado desse mundo fantástico estão as histórias de aventuras, protagonizadas por heróis jovens como *O último dos moicanos* (1826), de James Fenimore Cooper, e *Cinco semanas em um balão* (1863), de Julio Verne. A representação do cotidiano da criança também surge nos livros infantis sem a presença de elementos fantásticos, e com uma moral bastante contundente ao final, fazem parte dessa linha *Heide* (1881), de Johanna Spiry, e *As meninas exemplares* (1857), da Condessa de Ségur. Assim, são essas obras que

confirmam a literatura infantil como parcela significativa da produção da sociedade burguesa e capitalista. Dão-lhe consistência e um perfil definido, garantindo sua continuidade e atração. [...] Dentro desse panorama, mas respondendo a exigências locais, emerge a vertente brasileira do gênero, cuja história, particular e com elementos próprios, não desmente o roteiro geral (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 21).

No Brasil apenas com a implantação da Imprensa Régia em 1808 a produção editorial começa a publicar livros para crianças, embora ainda de forma descontinuada, descaracterizando o que seria uma produção de literatura infantil brasileira para a infância. Segundo as autoras, em meados do século XIX o modelo econômico industrializado e a imposição do modo de vida urbano vão consolidar a escola e exigir os livros de leitura mais adequados ao leitor

infantil. Dentro do projeto de um Brasil leitor e atendendo as necessidades impostas pela realidade da vida escolar a produção de livros infantis destinava-se ao corpo de alunos das escolas. Os livros eram traduções e adaptações dos clássicos estrangeiros já citados e, no meio de toda essa produção, destacavam-se os livros de mensagens patrióticas, ufanistas, históricas, antologias folclóricas e temáticas. Essa produção trazia consigo, principalmente, modelos de um Brasil moderno, de uma língua nacional e de imagens que reforçassem o nacionalismo na literatura infantil.

Esse panorama segue, sem grandes modificações, até a edição de *A menina do Narizinho arrebitado* (1921), de Monteiro Lobato. Temos então uma possibilidade de resolução dos problemas dentro do universo infantil, estimulado pela fantasia e pela ação aventureira. Ao mesmo tempo, o espaço rural se configura como a porta do universo imaginário de Pedrinho, Narizinho, Dona Benta, Tia Anastácia, Visconde e Emília. O molde de entrelaçar ficção e realidade dentro da própria fantasia ficcional conduz a uma literatura infantil menos presa aos projetos moralizantes. Mas, não sem mostrar uma ideologia seja de defesa do Brasil, ou de certos padrões de comportamento.

A elaboração da literatura infantil brasileira, especificamente da narrativa, segue nos anos entre 1920 e 1945 uma escalada no aumento de obras, volume de edições, e interesse das editoras. Ao lado dessa afirmação do mercado, permanece a produção de Lobato como solução de inventividade para as narrativas infantis como novidades de linguagem, intertextualidade, metalinguagem entre outros recursos. Apenas no fim dos anos trinta e na década de 1940 apresentam-se outros nomes, como José Lins do Rego e *As histórias da velha Totônia* (1936), o próprio Monteiro Lobato com *As reinações de Narizinho* (1931), narrativas originais de Érico Veríssimo, *As aventuras do avião vermelho* (1936), e Graciliano Ramos e *A terra dos meninos pelados* (1939). Essa literatura Infantil acaba por dividir-se,

de um lado, reproduz e interpreta a sociedade nacional, avaliando o processo acelerado de modernização, nem sempre aceitando-o com facilidade, segundo se expressam narradores e personagens. [E] [...] dá margem à manifestação do mundo infantil, que se aloja melhor na fantasia, e não na sociedade, opção que sugere uma resposta à marginalização a que o meio empurra a criança. [...] [Assim,] enraíza-se uma tradição - a de proposição de um universo inventado, fruto sobretudo da imaginação, ainda quando esta tem um fundamento social e político. Esta tradição da conta da faceta mais criativa da literatura para crianças no país [...] (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 67).

A etapa de industrialização brasileira incide também sobre a literatura infantil a sua influência, e a repetição de temas e personagens exploram intensamente cada veio aberto nas décadas anteriores. A fábrica de títulos infantis responderia a uma necessidade do mercado, não há necessidades estéticas e de fabulação da narrativa infantil. Nomes como Lúcia Machado de Almeida e Maria Lúcia Amaral são os mais comuns sob os títulos de romances de estruturas simples e aventuras de grupos de amigos, crianças e aventureiros, seguindo o modelo de Lobato. Dando continuação ao projeto de nacionalismo difundem-se histórias que exploram o passado brasileiro, a colonização, os heróis, entre outros. Outros seguem a tendência de magias, e ficções espaciais e futuristas. Dessa forma, para Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1991, p. 67) “se o livro de aventuras brasileiro não se recusa a pensar a realidade nacional, ele não deixa de optar [...], por uma tendência escapista. A isto se acrescenta a recuperação de processos narrativos e temáticos [...]”.

A produção maciça de obras infantis revela um pouco do elo iniciatório com a visão pragmática e pedagógica dos contos de fadas e outros tantos. Mesmo assim, há uma parcela da produção que contribui de forma significativa para o crescimento de autores interessados no universo ficcional infantil. O grande *boom* da literatura infantil acontece entre as décadas de 1960 e 1970, dentro do percurso de urbanização da sociedade brasileira e pelo aumento de bons autores e suas obras. A tendência contestadora de Lobato se intensifica e é

retomada por outros veios, enveredando pela temática da cidade, focalizando o personagem criança e dando voz a esse ser infantil através da representação alegórica de seus conflitos e das suas resoluções.

Nesse grupo de autores identificam-se as tendências de reinvenções do conto de fadas como *O Reizinho mandão* (1978), de Ruth Rocha, e *História meio ao contrário* (1979), de Ana Maria Machado; alusões à marginalização e pobreza *Os meninos da rua da praia* (1979), de Sérgio Caparelli, e *Lando das ruas* (1975), de Carlos de Marigny, entre outras tantas temáticas renovadoras. A velha prática de isentar o livro infantil de problemas sociais e situações conflituosas fica à margem em nome da discussão e problematização da realidade. Os valores que se apresentam no livro infantil migram na direção da humanização dos personagens, assim o maniqueísmo é deixado de lado e emergem os heróis conflitantes e em busca de suas identidades. As estruturas alegóricas convivem com essa referência ao mundo urbano e cotidiano da realidade brasileira.

Com as modificações perpetradas pelo Modernismo, o folclore nacional torna-se outra vertente, dentro das tendências que continuam, diz respeito ao aproveitamento da Cultura Popular, seja na representação de personagens ou na retomada das lendas. O próprio Lobato já instiga essa vertente em suas narrativas, desde *O Saci* (1917) - fruto de pesquisas sobre o folclore nacional, e posteriormente, personagem dentro das aventuras do sítio -, até a compilação que faz em *Histórias de Tia Nastácia* (1937). Da mesma forma José Lins do Rego reconta histórias de fonte popular em *História da Velha Totônia* (1936) e a tradição de origem nordestina encontra respaldo em Graciliano Ramos na obra *Alexandre e outros heróis* (1944).

Desse modo, parece comum que a Cultura Popular esteja associada à Literatura Infantil desde a origem dos contos de fadas tradicionais recolhidos por Charles Perrault e pelos Irmãos Grimm que são fruto da tradição oral. Essa relação entre o popular e o infantil se estende, de modo diverso, na

apropriação que muitos autores fazem de elementos populares na literatura infantil brasileira. Há desde a exploração dos personagens das lendas até a organização de antologias de causos e contos de assombração. Para Glória Maria Fialho Pondé

a poesia folclórica acompanha o seu humano desde o nascimento, sob a forma de acalantos. [...] A iniciação à linguagem poética principia com o folclore infantil através de *acalantos*, *parlendas*, *adivinhas* e *cantigas de roda* numa trajetória que obedece aos níveis de elaboração da linguagem que a criança vai superando. [...] [a] simplicidade característica desse tipo de manifestação popular muito se adequa ao modo de apreensão do pequeno receptor (PONDÉ, 1990, p. 127).

A literatura popular é formada por narrativas de encantamento, lendas, estórias de Trancoso, parlendas, anedotas, adivinhas que possuem todas uma raiz na tradição oral. Portanto, nessa relação é pertinente investigar em que medida existe uma perspectiva reducionista sobre a Cultura Popular como algo pitoresco e imutável. Em várias obras essa visão permanece e se institui como o modo mais comum de retomada do popular na Literatura Infantil. Por outro lado, também podemos encontrar outros enfoques, em que o popular é elemento constitutivo da estrutura literária.

Concordamos com Oswaldo Elias Xidieh quando este defende um sentido para a cultura popular como um conjunto de ações e objetos sociais como literatura, costumes, crenças religiosas e artes, a partir da criação popular e centrada no entendimento do seu espaço específico e em torno da tradição. Assim, essa cultura estaria “em constante reelaboração mediante a redução ao seu contexto das contribuições da cultura ‘erudita’, porém, mantendo sua identidade” (XIDIEH, 1976, p. 3). É o caso do livro *Sebastiana e Severina* (2002), do pernambucano André Neves, que também assina o projeto gráfico e as ilustrações.

Tecendo palavras e imagens

No século XIX, quando os primeiros contos populares tradicionais foram transformados em Literatura Infantil, estes eram usados como narrativas para serem lidas em voz alta e, assim, o adulto dirigia a compreensão da história. Dessa forma, as ilustrações comparecem como um acessório menor, de presença escassa nos livros destinados ao público infantil. Após a popularização do livro, há a difusão da leitura individual e o leitor passa a ser o seu próprio narrador. Segundo Camargo (1995), a ilustração assume várias funções como contar a estória, representar uma ideia, expressar emoções, chamar a atenção sobre a maneira como foi realizada, entre outras. O interesse não é a descrição, importa mais a significação que a ilustração pode assumir ao longo do texto infantil. Dessa forma, o texto abre espaço à imagem e a ilustração atua como um espaço de leitura para o leitor mirim. Assim, concordamos com Walty, Fonseca e Cury (2001, p. 7) quando afirma que a leitura se constitui em um processo interativo entre escrita e imagem, seja “a imagem propriamente dita; a que ilustra textos verbais; aquela construída pelo leitor quando lê, que tanto pode restringir-se ao momento real de produção de sentido, como pode ser base de outras criações”.

De acordo com Amorim e Tavares (2004, p. 23), inúmeras têm sido as discussões acerca das ilustrações nos livros dedicados ao público infanto-juvenil, “seja a ilustração enfocada como porta de entrada para a leitura, num diálogo profícuo com o texto escrito, seja como a primeira experiência com a imagem como forma de expressão artística”. Em ambos os casos, a ilustração é percebida como auxiliar indispensável ao entendimento da criança, pois esta é detentora de uma linguagem direta, facilitando-lhe a compreensão textual.

Neste trabalho buscamos recolher, em meios aos encontros e desencontros do enredo, quais as marcas da cultura popular que são integradas ao discurso

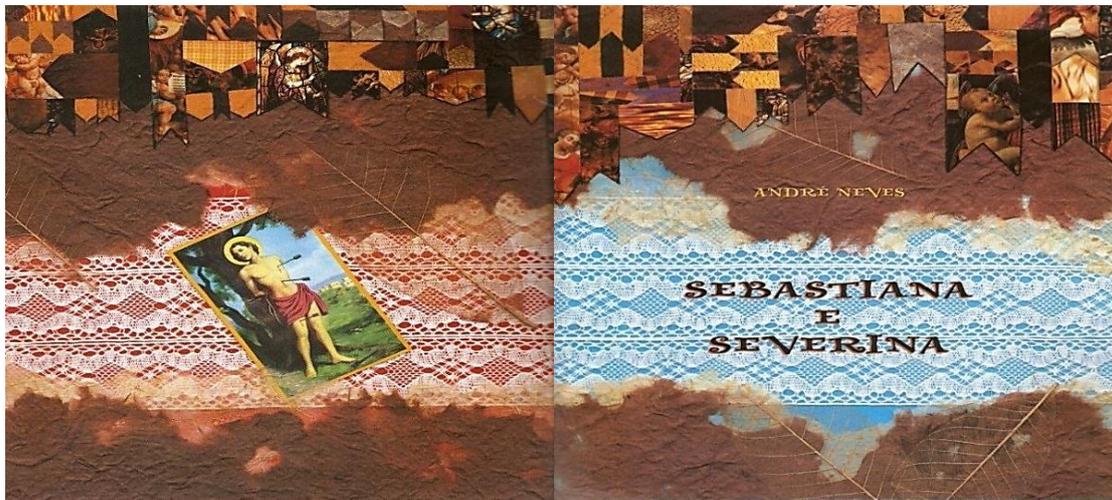
narrativo e a passagem da linguagem escrita à visual, ou seja, como o texto e a ilustração/imagem se inter-relacionam.

Encontrando Sebastiana e Severina

Sebastiana e Severina (2002) narra a amizade entre duas rendeiras, que dão nome ao livro, na pequena cidade de São Sebastião do Umbuzeiro/ PB. Recheada de elementos da cultura popular nordestina, a história faz uma evocação do artesão popular, presente, não só nas personagens protagonistas, mas no livro como um todo. Tornam-se ainda perceptíveis algumas menções a hábitos, costumes, crenças, danças, dentre outras características do povo das regiões Norte e Nordeste. Tais caracteres estão presentes tanto no texto escrito quanto no texto visual e procuraremos esboçá-los neste estudo.

Iniciaremos pelas páginas de apresentação do livro. As bandeirinhas com imagens de santos e o próprio santinho de São Sebastião remetem ao clima de festa e de religiosidade. O tom amarelo presente nas bandeirolas lembra o forte sol nordestino, a folhagem transporta o leitor à paisagem seca e à vegetação sertaneja. A técnica de algodão pintado, utilizada por André Neves nesta ilustração, em tom marrom faz referência a terra e a tragédia que ocorrerá com as personagens da narrativa, enquanto as cores vermelho e azul representam as amigas Sebastiana e Severina. A renda representando o ofício das amigas se fará sempre presente na obra.

Figura 1



Fonte: André Neves (2002)

O discurso pictórico antevê a estória que será narrada, gerando expectativas no leitor já que a tríade autor/leitor/obra não se desfaz, pois a obra só se presentifica quando atinge o público a que se destina - o leitor. Os ícones expressos na ilustração nos fazem aludir aos festejos populares do mês de junho dedicados aos santos Antônio, Pedro e João, bem como a fé e a religiosidade popular. A renda presente nas imagens que emolduram o texto de Neves retoma o rico artesanato das regiões Norte/Nordeste.

32

O narrador, em terceira pessoa, começa a narrativa pela marca do “Era uma vez...”, comumente encontrada nos contos de fadas, recriada - “Antigamente, espalhadas pelo sertão nordestino, existiam várias rendeiras” (NEVES, 2002, p. 6) - e mantêm sua estrutura, pois assim como as princesas as amigas desejavam casar com aquele que seria o seu príncipe encantado. Em *Sebastiana e Severina* é perceptível a alusão feita aos cancioneiros populares, aos ritmos sertanejos, aos repentistas, trovadores, emboladores, violeiros por meio do falar sempre rimado de seus personagens e do cantar das amigas e comadres. Tais referências aos costumes e tradições populares se iniciam na voz dos cancioneiros que anunciam a festa:

No dia onze de Janeiro (a)
com grande satisfação (b)
iniciamos essa festa (c)
de gente de tradição (b)
do protetor da terra, (d)
Mártir São Sebastião. (b)

Convido todo o povo (e)
do coração do Umbuzeiro: (a)
vamos fazer um clamor (f)
com muita tradição (b)
alegrando os convidados (b)
com toda animação (b) (NEVES, 2002, p.6).

Essa é uma apropriação direta e se traduz na voz do personagem de forma tradicional, ou seja, dois pontos, parágrafo e discurso direto. Não há interferências do narrador. Embora, a “trova”, chamada assim pelo narrador, pouco explore em termos de invenção e sonoridade há uma preocupação em designar a voz do cancionista como abertura e apresentação do espaço e do tempo da narrativa. O narrador continua e sua participação é direcionada para a descrição de todos os elementos da festa do padroeiro: “os rojões iluminavam o céu, os relampejos [...], os turistas [...] em busca de bailes, brincadeiras e muita diversão” (NEVES, 2001, p. 7). É significativo perceber que o contexto da narrativa é situado em um tempo em que há presença de “turistas”, até mesmo essa denominação encerra uma nova perspectiva e um outro momento das festas de cidades do interior. É um momento em que as festas não estão restritas aos moradores e devotos dos padroeiros mas, direcionadas aos elementos econômicos em produtos e serviços oferecidos.

Em seguida o narrador elenca alguns exemplos de comidas típicas nas barracas e também nas mãos dos ambulantes:

[...] as barracas de comida eram fartas de alfenins, pamonhas, canjicas, sequilhos e tapiocas, além de uma enorme variedade de doces, como beiju, maria-mole, bolo-de-roló, cocadas, goiabadas e bananadas, acompanhados de muita cajuína, [...] e caldo-de-cana para beber.

[...] Ele comprava de tudo: cachaça, farinha, manteiga de garrafa, queijo de coalho e coalhada. Comeu maxixada, rubação, arrumadinho, sarapatel e outras paneladas (NEVES, 2002, p. 7-12).

O fecho da enumeração é a afirmativa “tudo de fabricação caseira” (NEVES, 2002, p. 7). A festa se completa pela presença de um pastoril, o coreto, um parque de diversões e “várias barracas iguaizinhas” (p. 8). Já sabemos que Sebastiana e Severina fazem as rendas mais cobiçadas, o narrador reforça essa imagem e traz mais uma citação direta da cultura popular: “Vez ou outra, escutavam-se as comadres cantando a conhecida canção das rendeiras: Olé, muié rendeira./Olé, muié, rendá,/Tu me ensina a fazê renda/Que eu ti ensino a namorá” (p. 8). Se essa citação direta está grafada com as marcas da oralidade - acentuada ao final dos verbos no infinitivo (“rendá”, “namorá”, “fazê”), além das formas “muié” e “ti” -, quando temos a voz das rendeiras essa marcação desaparece:

Se a renda acabar,
Por favor, não se preocupe,
outras podemos aprontar,
não é nada que nos custe.

Vamos lá, fregueses,
façam suas encomendas,
daqui a alguns meses
entregamos suas rendas.

Basta fazer o pedido
sem pagar adiantado,
mas depois de pronto
não pense em levar fiado (NEVES, 2002, p. 8-9).

O ofício de rendeira das personagens faz alusão ao artesanato folclórico da região Norte/Nordeste, em especial, as rendeiras e suas rendas feitas em bilros que, devido ao avanço industrial, é hoje uma atividade quase extinta. Tal arte é retomada através de Sebastiana e Severina que trançando os fios da renda no bilro tecem, assim como as parcas mitológicas, o seu próprio destino.

Figura 2



Fonte: André Neves (2002)

Na imagem acima, o multicolorido simboliza o equilíbrio e a alegria do rendar para as comadres, expresso pela cumplicidade no olhar de ambas. O lilás que se faz presente exprime além de dignidade, sinceridade e prosperidade uma sensação de tristeza já que as amigas vivem uma eterna monotonia - “[...] Depois que o esplendor da festa terminava, tudo recomeçava para as comadres” (NEVES, 2002, p. 10) - e ainda não haviam realizado o desejo comum entre grande parte das moças interioranas - casar.

35

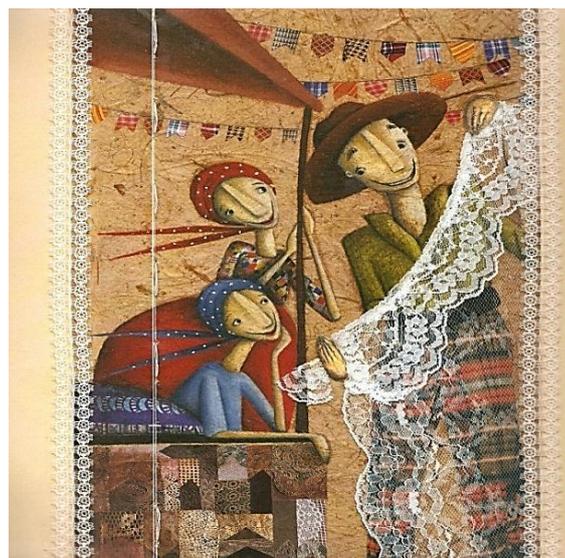
[...] Sonhavam com um príncipe encantado que arrebatasse seus corações e seriam capazes de tudo para realizar seus desejos mais secretos. O grande problema é que o tempo havia passado, e as duas já não dispunham de grande beleza nem se sentiam atraentes o bastante para serem cortejadas. Além disso, tinham deixado que apenas as linhas conduzissem suas vidas ao longo daqueles anos (NEVES, 2002, p. 12).

Quando fazem as rendas as bordadeiras usam a linguagem com as marcas da quadra popular, e se referem aos costumes e crenças da região em que vivem para marcar suas ações e espaços. Os diálogos são retomados sempre dessa forma e o cotidiano de Sebastiana e Severina não sofre alterações. O narrador faz a opção para deixar no discurso dos personagens essa linguagem

versificada em quadrinhas. Em outro momento, temos novamente a expressão temporal das lendas e causos: “Certo ano...” (NEVES, 2002, p. 12). Essa é a deixa para o início do confronto entre as protagonistas, confirmando a estrutura tradicional de um primeiro momento harmonioso, seguido do conflito para depois encerrar na resolução. Nesse sentido, estrutural, a narrativa também segue as estruturas tradicionais dos contos populares.

O confronto se estabelece entre as amigas bordadeiras com a chegada de Chico, “homem bonito, de alta estatura, [...] carisma e uma inteligência extraordinários, maiores que sua beleza física. Tão rico, quanto belo, [...]” (NEVES, 2002, p.12).

Figura 3

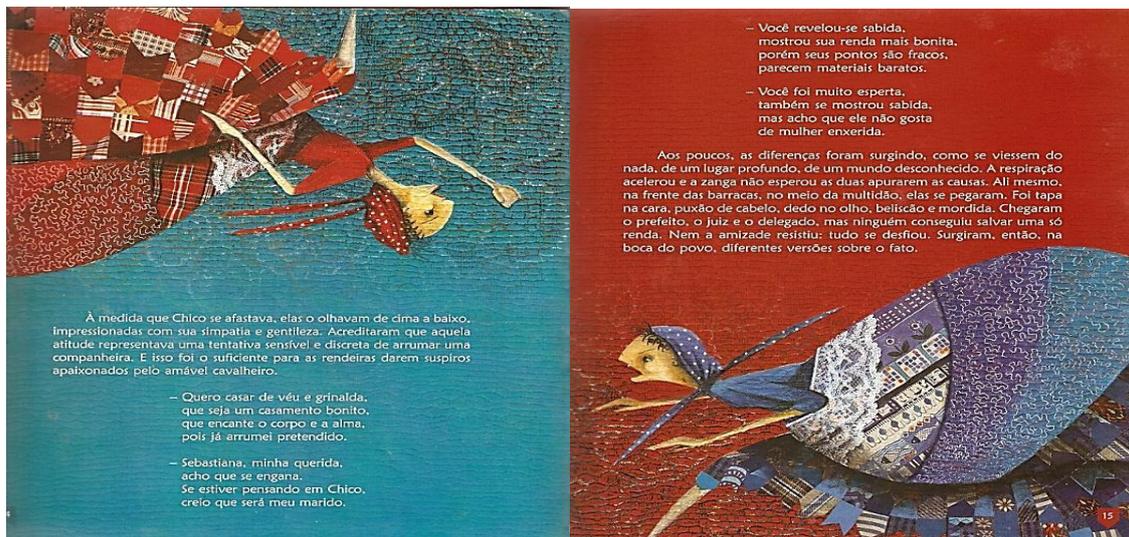


Fonte: André Neves (2002)

Na ilustração acima, André Neves retoma o clima festivo interiorano com barracas, leilão, comidas típicas, danças folclóricas, parque de diversão, bem como as vestimentas do povo humilde da região com seus lenços na cabeça e seus tecidos estampados. As cores claras denotam a leveza do amor por Chico que envolvia nossas amigas. As expressões faciais na imagem demonstram o encantamento e fascinação das mesmas pelo estrangeiro, que se encanta pelas rendas, e a felicidade deste durante a festa do santo.

Após uma conversa com as duas amigas, Chico se vai e deixa as rendeiras cheias de “suspiros apaixonados pelo amável cavalheiro” (NEVES, 2002, p.14). É o suficiente para acabar a amizade, pois vendo em Chico a única possibilidade de casamento e de sair da insipidez de suas vidas, Sebastiana e Severina entram em conflito. No meio da briga destroem todo o estoque da barraca, e pensando no casamento com o rapaz rico e belo, as amigas se separam, vão rendar cada uma para o seu lado, estabelecendo assim a ação dramática da obra.

Figura 4



Fonte: André Neves (2002)

Tal dramaticidade nas imagens se dá quando a harmonia e o equilíbrio entre as duas se desfaz e o antagonismo das cores azul e vermelho se apresenta. A expressão facial das rendeiras denota todo o ódio e rancor que estão sentindo, representando a discórdia entre elas.

[...] - Quero casar de véu e grinalda,
 que seja um casamento bonito,
 que encante o corpo e a alma,
 pois já arrumei pretendido.

- Sebastiana, minha querida,
acho que se engana.
Se estiver pensando em Chico,
creio que será meu marido.

- Você revelou-se sabida,
mostrou sua renda mais bonita,
porém seus pontos são fracos,
parecem materiais baratos.

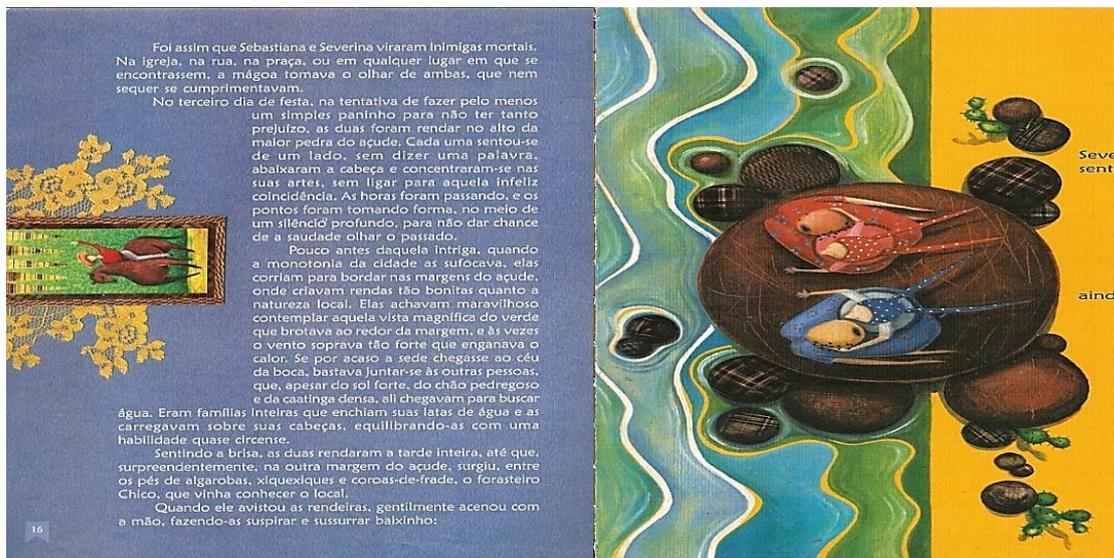
- Você foi muito esperta,
também se mostrou sabida,
mas acho que ele não gosta
de mulher enxerida.

Aos poucos, as diferenças foram surgindo, como se viessem do nada., de um lugar profundo, de um mundo desconhecido. (...)Ali mesmo, na frente das barracas, no meio da multidão, elas se pegaram (NEVES, 2002, p. 14-15).

Por meio dessas cores Neves reproduz na imagem o folgado do pastoril com seus dois cordões - o azul e o encarnado - em especial a imagem da Diana que, como ponto de equilíbrio e neutralidade, em seus trajes engloba as duas cores.

Outro fato que merece nossa atenção é a cor das letras em branco, utilizadas pelo ilustrador e escritor como solução gráfica para a aplicação simbólica necessária à importante compreensão da tensão exposta no texto. Fazendo alusão a Oliveira, Walty, Fonseca e Cury (2001, p. 68) nos diz que “uma ilustração adequada jamais é a história do texto. A sua perenidade na memória da criança será melhor obtida quando o ilustrador materializa na imagem aquilo que é inexprimível pela palavra”.

Figura 5



Fonte: André Neves (2002)

Às margens do açude, onde costumeiramente bordavam, nossas amigas observam na margem oposta a figura de Chico que se aproxima. A forma como a ilustração foi produzida posiciona a cena do ponto de vista de um público imaginário, do leitor/expectador, privilegiando-o. É perceptível a tensão física que se estabelece entre as comadres e a visão de príncipe encantado e, por isso mesmo, inalcançável que estas destinam ao personagem Chico.

Temendo a solidão e julgando ser quase impossível a conquista de tão nobre e belo homem as amigas recorrem ao auxílio místico que também compõem o imaginário popular sob a figura dos curandeiros, benzedeiros, curandeiros, pessoas capazes de desvendar o bem e o mal e dispostas a diagnosticar, proteger ou curar. Mais uma vez o narrador retoma elementos da região para delimitar o espaço: o açude, e na margem “os pés de algarobas, xiquexiques e coroas-de-frade, [...]” (NEVES, 2002, p. 16). As rendeiras se entregam aos seus trabalhos em separado, mas, com medo do “olho grande” e querendo garantir a conquista do pretendido marido buscam ajuda de Dona Zefinha, “curandeira, benzedeira, rezadeira e parteira”, repete-se assim uma figura comum nos contos populares.

Figura 6



Fonte: André Neves (2002)

Dona Zefinha representará o misticismo popular nordestino repleto de superstições, bem como a esperança das amigas em conquistar o forasteiro, daí a presença marcante da tonalidade verde nas páginas do livro e na roupa da mandingueira.

Na imagem acima percebemos a atenção e cuidado com a qual Severina anota o que lhe é dito, bem como a fisionomia de esperteza e sabedoria de dona Zefinha. Um detalhe nesta imagem faz-se notar: há apenas uma vela acesa aos santos da casa. Esta vela pode remeter à própria Dona Zefinha que com seus poderes mágicos também denotará as bruxas dos contos de fadas; a fé em um só Deus; ou ao ditado popular ‘uma vela para Deus e outra para o Diabo’, cujo detalhe sugere estar implícito.

O diálogo entre as bordadeiras, primeiro Severina e depois Sebastiana, e Dona Zefinha é praticamente o mesmo:

- Na véspera de São Sebastião escreva o nome do sujeito no lado esquerdo do peito perto do coração. Santo Antônio é casamenteiro

conhecido no sertão. Faça-lhe uma prece pedindo perdão, pois quem vai ajudá-la é nosso padroeiro, Mártir São Sebastião.

- É só isso?

- Não. Coloque as imagens dos dois santos juntas, reze dez pai-nossos e dez ave-marias e seu pedido faça com muita alegria.

- É mais fácil do que pensei!

- Mas não é só isso. Pegue um caldeirão, dentro dele coloque dez unhas de camaleão, dez cabelos de leão, dez rabos de escorpião. Dez pestanas de cutia, dez verrugas de jia, dez cabeças de alho, dez peles de calo, dez cristas de galo. Coloque dez rabos de gambá, dez caroços de cajá, dez patas de siri, dez sementes de oiti, dez caroços de buriti. Dez pitadas de tabaco, dez olhos de macaco, dez raminhos de umbu, dez cristas de peru, dez penas de urubu. Misture bem. Ferva por dez minutos. Faça um bom caldo, tome dez goles. E com o que sobrar lave a renda e bote a secar. Mas na noite de véspera do último dia festa você me traga o pano para a noite aqui passar. Eu abençoarei os pontos, pois ouça o que vou dizer: vai ser na beira do açude que você o vai encontrar, ele olhará a renda e irá se apaixonar (NEVES, 2002, p. 21).

Sebastiana também procura a rezadeira e o diálogo só se diferencia pelos ingredientes que Dona Zefinha altera quando passa a simpatia para a rendeira:

- Mas não é só isso. Pegue um caldeirão, dentro dele coloque dez unhas de um tostão, dez pestanas de leão, dez unhas de um anão. Despeje ainda dez corações de marreca, dez elásticos de cueca, dez fígados de rato, dez bigodes de gato. Dez raízes do mato, dez pedaços de um nó, dez sucos de jiló, dez penas de galinha, dez dedinhos de caninha, dez cabeças de sardinha. Dez chifres de carneiro, dez pitadas de tempero, dez bundinhas de piolho, dez baratas sem olho, dez folhas de repolho (NEVES, 2002, p. 21).

O discurso da rezadeira é pontuado pela versificação o que garante o ritmo de cantoria e reproduz a cadência da voz cantada. O ritmo é acelerado e marcado pela enumeração dos ingredientes e pela repetição do número “dez” no início de cada indicação. A mandinga, ou simpatia, também faz referência aos costumes populares sem, no entanto, desconsiderar ou menosprezar. A rima presente nas falas dos personagens e na obra em si provoca uma aproximação entre o leitor e o texto. Há um traço de humor na caracterização da rezadeira, mas a verossimilhança é garantida, inclusive pelo acúmulo de funções que a personagem encerra.

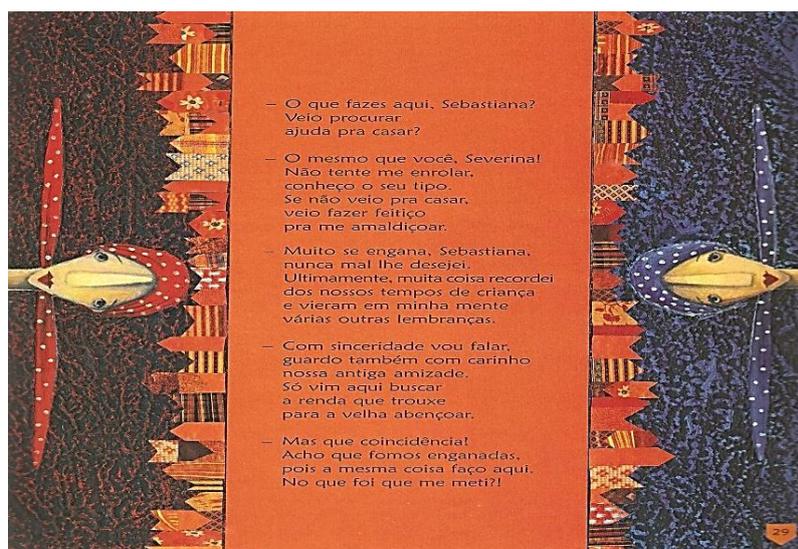
Depois de sair dali, as duas amigas tentam cumprir a provação. Nesse momento, temos a única intervenção do narrador em rimas:

Severina [...]. Só esqueceu as pitadas de tabaco, [...] o substituiu por dez pêlos de sovaco. [...]. Na primeira golada, quase cuspiu fogo, engasgada. [...] Depois, lavou cuidadosamente sua renda no quintal, pondo-a para secar em cima do varal. [...] Sebastiana [...] Dobrou [...] a receita [...]. E, depois de cozer bastante aquele caldo, tomou vinte goladas com muita satisfação. Até colocou-o no prato, acompanhando-o com pão. Molhou, então, a renda no quintal, pondo-a para secar no varal (NEVES, 2002, p. 26-27).

Dessa forma, parece que o narrador vai se misturando com a conversa rimada que percorre toda a narrativa, sem ser pitoresco, nem distanciado. Ao mesmo tempo, também não deixa de ser o narrador observador que mantém o seu discurso sem fazer caricaturas, nem hibridismos esdrúxulos.

Na véspera do dia de São Sebastião as rendeiras cumprem a simpatia e levam suas rendas para a rezadeira. No dia da festa, se encontram na casa da velha, percebem o engano da briga e o truque de Dona Zefinha. Ela havia levado as rendas para o açude para conquistar Chico.

Figura 7



Fonte: André Neves (2002)

As cores antagônicas azul e vermelho que, até então, eram símbolo de sua desavença, agora estão misturadas a um fundo negro sugerindo o inconsciente de Sebastiana e Severina, seu sentimento interior de desolação, arrependimento, constrangimento pelo que haviam feito uma à outra. Refletindo acerca do que lhes ocorreu redescobrem o valor da verdadeira amizade e percebem o quanto foram ingênuas e inocentes.

[...] -Muito se engana, Sebastiana,
nunca mal lhe desejei.
Ultimamente, muita coisa recordei
dos nossos tempos de criança
e vieram em minha mente
várias outras lembranças.
-Com sinceridade vou falar,
guardo também com carinho
nossa antiga amizade.
Só vim aqui buscar
a renda que trouxe
para a velha abençoar (NEVES, 2002, p. 29).

Desfeito o desentendimento entre as comadres e ainda com esperança de salvar o seu amado do laço da velha bruxa, Sebastiana e Severina correm para avisar ao amado, mas ao tentar alcançar a margem do açude onde estavam Chico e Dona Zefinha. Estabelece-se assim, a tensão da narrativa. Aqui não é o príncipe encantado que vai salvar a(s) princesa(s), mas o inverso. Assim, verificamos uma inversão na expectativa do leitor, pois neste conto de fadas não é a princesa quem ao final da estória suspira feliz ao lado do príncipe e sim a bruxa má.

Determinadas a cumprir seu objetivo Sebastiana e Severina entram em uma pequena embarcação que se encontrava à margem do açude e, mesmo sem saber nadar, começam a remar desesperadamente sem perceber que o barco estava furado.

Figura 8



Fonte: André Neves (2002)

As cores fortes da ilustração denotam a tensão que ainda se estabelece no texto e que antecede o término da narração e com ela o destino das amigas. Estas se desesperam ao notar que um infortúnio se aproxima, pois a embarcação começava a se encher de água. Pelas expressões faciais e gestuais das personagens percebemos que, iluminadas pela luz das estrelas e da lua cheia, estas exprimem pavor, desespero ao se darem conta de que entraram em mais uma canoa furada. Mas a imagem também denota uma união incomum. Ao perceberem que chegou o seu fim elas se abraçam e afundam junto com o barco.

44

Na última ilustração do livro predominam as cores preta e branca conotando o luto absoluto pela morte das rendeiras que entraram para a história de São Sebastião do Umbuzeiro como exemplo de uma grande e verdadeira amizade. Luto esse amenizado apenas pelo reflexo do luar banhando as águas do açude da cidade.

Figura 9



Fonte: André Neves (2002)

Percebemos que nesta imagem há uma inversão de significado relativa à cor branca. Simbolizando, comumente, a paz, pureza, calma e inocência nesta imagem, o branco reforçará a ideia de consternação à morte das amigas rendeiras, das princesas do nosso conto de fadas às avessas. Diante disso, Guimarães (2000, p. 94-117) nos diz que “não há uma fidelidade absoluta na oposição cultural das cores”, pois a simbologia das cores nos permite observar uma binariedade assimétrica para cada cor.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 141-144),

em todo pensamento simbólico, a morte precede a vida, pois todo nascimento é um renascimento. Por isso, o branco é primitivamente a cor da morte e do luto. [...] É a cor da mortalha, de todos os espectros, de todas as aparições.

Portanto, o luto branco é uma ausência destinada a ser preenchida, uma falta provisória, pois o fim da vida é também um momento de transição que origina

um outro começo. Em oposição está o negro que, como nos diz Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 740-744) “é a cor do luto sem esperança, silêncio eterno, perda definitiva”.

Para a população a união eterna das amigas que, mesmo separadas pelas intrigas, continuaram unidas na arte de rendar, na magia, no amor ao mesmo homem, na morte e no pós-morte transformou-se em lenda, passando a fazer parte do imaginário popular da região, eternizando-as.

O final da narrativa é o ponto que une os contos populares e a religiosidade comumente referendadas aos sertanejos: “Quem presenciou o acontecimento conta que no dia seguinte choveu forte e que a água trouxe muita coisa boa para a cidade de Umbuzeiro. [...] Por isso, o povo tem certeza de que, apesar de toda a dificuldade, não deve perder a esperança de que vai chover no sertão” (NEVES, 2001, p. 34).

Breves conclusões

A obra *Sebastiana e Severina*, do escritor André Neves, apresenta-se como uma ‘tela de reminiscência’ em que o escritor busca em suas memórias as inspirações para o ato de escrever.

Nesta obra verificamos que por meio dos personagens, seja na ilustração ou no texto escrito, são retomadas algumas tradições da cultura popular, a saber: cancionário popular, folguedos, festejos religiosos, comidas típicas, dentre outros. Faz-se constante referência à oralidade através das rimas que compõem as falas dos personagens e do ritmo narrativo que se aproxima do falar, ocasionando uma identificação entre o leitor e o texto.

Vale ressaltar ainda, a frequente presença da renda em todos os cenários. Ela está no ofício das amigas Sebastiana e Severina e, quando esta não se

expressa como pano de fundo ou como moldura às ilustrações ela está implícita no texto. O clímax da narrativa também está voltado para a renda, talvez como forma de enfatizar sua beleza e chamar a atenção do leitor para a quase extinção da arte de render com bilros.

As ilustrações assumem, de acordo com Camargo (1995), as funções narrativas por mostrar uma ação, uma cena, contar uma estória; e expressiva por demonstrar por meio da postura, gestos e expressões faciais das personagens e dos elementos plásticos como cor e luz as emoções, sentimentos e sensações que não são possíveis descrever apenas no texto escrito. Assim, os elementos visuais e verbais se complementam, havendo na tradução uma transposição fiel do texto inicial. Há uma confluência, um diálogo entre as formas e cores do texto visual e o jogo de palavras e ritmos do verbal, transformando a leitura da ilustração num “instrumento mediático textual” (SALZEDAS, 2004, p. 346).

Em *Sebastiana e Severina* imagem e texto não são vistos como aspectos dissociados, mas “imbricados um ao outro, onde a letra se faz imagem e a imagem se literaliza” (SALZEDAS, 2004, p. 346), havendo uma intrínseca conjunção entre imagem e escrita, “seja porque têm origem no traço, seja porque há escritas pictográficas, seja porque se complementam ou se justapõem em livros, revistas, etc.” (WALTY; FONSECA; CURY, 2001, p. 16 - 27).

Para Guimarães (2000, p. 85-87), a cor tem uma dimensão cultural cujo simbolismo e linguagem específica estão atrelados à unidade biológica e à diversidade cultural do homem, isto é, aos códigos culturais “socialmente compartilhados”. Desse modo, o leitor como produtor e consumidor desta cultura traz, no ato da leitura, para dentro do texto toda diversidade de “elementos extratextuais” do qual é detentor, ilustrando a seu modo o texto que lê. Nas ilustrações de André Neves as palavras são condensadas em imagens que traduzem o interior das personagens, traduzindo o escrito e

acrescentando-lhe sensações que não são descritas com os léxicos, contribuindo para o desenvolvimento do leitor, pois sua imobilidade “favorece a capacidade de observação e análise” (AMARILHA, 2002, p. 41).

Embora, o final aponte para uma identificação comum do espaço do sertão com a seca e as agruras por quais passa o povo, as referências indiretas são mais significativas ao longo da narrativa e acabam por suplantar o fim retórico. Da mesma forma também com relação aos verbetes explicativos ao final do livro de André Neves. Essa última parte do livro é intitulada: “Para descobrir Sebastiana e Severina”. É perceptível que Sebastiana e Severina já haviam sido descobertas, a explicação empobrece um pouco a leitura e delimita um sentido didático que desvia a atenção do leitor. Mesmo assim, concordamos com Lino de Albergaria (1996) quando este afirma que o olhar para a identidade nacional e a memória popular sofre mudanças diferentes do que acontece com o pastiche e a paródia dos modernistas. Em *Sebastiana e Severina*, André Neves propõe uma nova forma de olhar. Não há uma apropriação que estabelece diferenças, retomando o espaço do outro para afirmar o que não somos. Percebemos na narrativa ora o jogo entre cotidiano e tradição popular, através do trabalho, dos costumes festivos, alimentícios, religiosos e ora o universal e o lúdico, o humor, as dúvidas e incertezas do indivíduo diante das escolhas e das tensões que são de todos e de cada um. A busca e a descoberta acontecem, então, em termos da alteridade, depreendendo-se dos conteúdos da cultura popular.

Sendo a cultura fruto da memória, Pitta (2005, p. 22) nos aponta que “cada imagem - seja ela mítica, literária ou visual - se forma em torno de uma orientação fundamental, que se compõem dos sentimentos e emoções próprios de uma cultura, assim como de toda experiência individual e coletiva”, tal fato dota as imagens de um amplo significado cultural, permitindo-nos realizar leituras múltiplas e intertextualidades infindas.

Referências

- ALBERGARIA, Lino de. *Do folhetim à Literatura Infantil*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1996.
- AMARILHA, Marly. *Estão mortas as fadas? Literatura infantil e prática pedagógica*. 4. ed. São Paulo: Vozes, 2002.
- AMORIM, Karine Viana; SILVA, Márcia Tavares. Leitura e ilustração: uma experiência com professores do ensino fundamental. In: PINHEIRO, Hélder (Org.). *Território da linguagem*. Campina Grande: Bagagem, 2004.
- CAMARGO, Luís. *Ilustração no livro infantil*. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 22. ed. São Paulo: José Olympio, 2008.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infanto-juvenil: das origens indo-européias ao Brasil contemporâneo*. 4. ed. rev. São Paulo: Ática, 1991.
- GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2000.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil brasileira: história e histórias*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- NEVES, André. *Sebastiana e Severina*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2002.
- PONDÉ, Gloria M. Fialho. Poesia e Folclore para a criança. IN: ZILBERMAN, Regina (Org.). *A produção cultural para a criança*. 4. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.
- SALZEDAS, Nelyse A. Melro. A linguagem e a imagem como formas comunicativas em *Maria-vai-com-as-outras*. In: CECCANTINI, João Luís (Org.). *Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2004.
- WALTY, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- XIDIEH, Oswaldo Elias. Cultura popular. In: _____ et al. *Catálogo da Feira Nacional da Cultura Popular*. São Paulo: SESC, 1976.