

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU

MARIA FLÁVIA PEREIRA BARBOSA

A NARRATIVA NA PONTA DOS DEDOS:

Texto e imagem nas obras de Sávvia e Ângela Dumont

UBERLÂNDIA
JULHO/2017

MARIA FLÁVIA PEREIRA BARBOSA

A NARRATIVA NA PONTA DOS DEDOS:

Texto e imagem nas obras de Sávvia e Ângela Dumont

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Dra. Maria Auxiliadora Cunha Grossi.

UBERLÂNDIA
JULHO/2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

B238n Barbosa, Maria Flávia Pereira, 1982-
2017 A narrativa na ponta dos dedos [recurso eletrônico] : texto e imagem
nas obras de Sávia e Ângela Dumont / Maria Flávia Pereira Barbosa. -
2017.

Orientadora: Maria Auxiliadora Grossi.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.3603>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Grossi, Maria Auxiliadora, 1960- (Orient.) II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Gerlaine Araújo Silva - CRB-6/1408

MARIA FLÁVIA PEREIRA BARBOSA

A NARRATIVA NA PONTA DOS DEDOS
Texto e imagem nas obras de Sávvia e Ângela Dumont

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Dra. Maria Auxiliadora Cunha Grossi.

Uberlândia, 07 de agosto de 2017.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Maria Auxiliadora Cunha Grossi / Universidade Federal de Uberlândia – UFU (Presidente)

Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior / Universidade Federal de Goiás – UFG

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo / Universidade Federal de Uberlândia - UFU

*Para Marlene, minha mãe. Bastidor. Paciente no
amor, na espera e na renúncia por meus sonhos.
Para Miguel, linha mais vibrante no tecido de minha
vida. Razão e destino de tudo.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Maria Auxiliadora Cunha Grossi, pela partilha, paciência, persistência e excelência, que me conduziram a uma escrita melhor a cada orientação. Minha admiração por seu conhecimento e pela maneira como exerce sua docência.

Ao professor Fábio Figueiredo Camargo, que acolheu este projeto quando ainda era só traçado. Gratidão por cada apontamento, pelo reencontro e por sua presença em minha trajetória.

Ao Instituto Federal do Norte de Minas, aos colegas do Campus Arinos pelo ambiente institucional que possibilitou a conclusão dessa pesquisa.

Às amigas: Lorena Faria, pela revisão, pela amizade, pelo acolhimento às minhas angústias, pelo encontro; Valesca Rodrigues, porque acredita em mim, em meus sonhos, de maneira leal e amorosa, sempre, em cada escolha e em cada passo; Samantha Pires, pela inspiração, cumplicidade, leitura, encontro e reencontro, de sua mágica e querida amizade. A Luana, que caminha comigo por estradas de sonhos e existência. A Karla Gomes, porque está, em qualquer tempo, de forma incentivadora e carinhosa. A Joaquina, que inspira resiliência com sua trajetória, suas palavras e ações. Ana Carolina e Quésia, que dividem comigo a caminha acadêmica, pela presteza e amizade.

Ao Christopher, com quem partilho a produção acadêmica, por seu acolhimento e pelas leituras.

Aos meus irmãos, Omar e Mariana, por me apoiarem e pela onipresença amorosa em minha vida, que se multiplica em força e conquistas. Amo tudo o que somos juntos.

À Tia Irene, bordadeira de amor, bordadeira de sonho, bordadeira de luz em minha caminhada, desde o primeiro instante.

À minha família, em especial a Tio Nelson e Tia Lourdes, que sempre estiveram presentes em apoio e amizade. A Nelma, Neiva e Anderson pela torcida, pelas orações e pelo amor por Miguel. A Aninha, pelo interesse e bom humor afetuosos de sempre.

Ao meu avô, Dionísio (*in memorian*), de quem carrego a coragem e a fé. A minha avó Marina, de quem herdei teimosia e força para seguir por meus sonhos.

A Miguel, meu menininho, meu sempre maior amor. Por me fazer melhor, mais forte, mais feliz e perseverante do que jamais fui. Meu Pingo de vida.

A minha Mãe, Marlene Pereira, por seu amor insistente e sua crença em mim me leva além do que sonho. Por ser o bastidor que sustenta o tecido de minha vida seja ele marcado, traçado ou refeito. O avesso imperfeito que sou, todo ele, cabe em sua proteção e firmeza.

À Mãe Maria, que anda a minha frente, e ao meu Arcanjo Miguel, defensor em todos os combates, minha gratidão por materializarem a graça e a proteção de Deus em minha vida.

*Se eu juntasse os fios da meada,
se eu brincasse de desatar os nós,
se eu olhasse os longes azulados,
se eu percebesse o pulsar dos grãos,
se eu visse o direito e o avesso dos bordados,
talvez eu conseguisse recordar que tudo são águas emendadas...
Ângela Dumont.*

RESUMO

Esta pesquisa dedica-se a analisar duas obras: *Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão*, da escritora Sávía Dumont e *Águas emendadas*, escrito por Ângela Dumont. Com ilustrações confeccionadas pelo grupo *Matizes Dumont*, as obras diferenciam-se em sua composição literária dupla: pelo texto verbal, que dialoga com outros textos próprios da tradição popular como cantigas e trovas; e pelo bordado, na posição de ilustração. Ambos os elementos, juntos, compõem narrativas únicas, entremeadas para a construção de um enredo sensível, no qual se destacam a infância, a memória, a tradição e parte da identidade cultural brasileira. Na trajetória para examinar detalhadamente as obras, foram consultados referenciais teóricos que pudessem diferenciar as imagens poéticas, nascidas do constructo literário o qual evoca metáforas e símbolos para a formulação de sentido junto aos leitores, bem como as imagens pictóricas. Ainda assim, fez-se necessário outro olhar para as ilustrações bordadas, haja vista a tradição cultural, histórica e, muitas vezes, afetiva inerente a elas, para que, enfim, se pudesse depreender sua contribuição para a construção do enredo, em cada obra. Esta escolha fez com que fossem consultados estudiosos da ilustração em textos literários como Luiz Camargo (1995), Ricardo Azevedo (1997), Guto Lins (2002) e André Mendes (2007). Os conceitos de Paul Zumthor, Jerusa Pires Ferreira (2010), Câmara Cascudo (1984) foram essenciais para a observação das marcas de cultura, memória, infância e identidade presentes nas narrativas. Já a poética e as imagens das obras foram analisadas a partir do pensamento de Gaston Bachelard. Em suas reflexões acerca do devaneio e da essência das imagens literárias e de sua poética dos elementos e dos espaços, Bachelard possibilitou instrumentos para a apreciação detalhada das obras em sua totalidade. Outros teóricos também contribuíram para a análise destas obras, consideradas como inovadoras em sua construção estética literária. Concluiu-se, por meio dessas análises, que a composição textual e visual das obras literárias pode resultar em objetos novos e bastante significativos do ponto de vista estético e cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos Literários; Representação e Cultura; Sávía Dumont; Ângela Dumont; imagem; bordado; ilustração; cultura popular.

ABSTRACT

This research is dedicated to analyze two works: *Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão*, by writer Sávia Dumont and *Águas emendadas*, written by Ângela Dumont. With illustrations prepared by the group Matizes Dumont, the works differ in their double literary composition: by the verbal text, which dialogues with other texts proper to the popular tradition as songs and trovas; And by embroidery, in the illustration position. Both elements, together, make up unique narratives intertwined for the construction of a sensitive plot, in which childhood, memory, tradition and part of Brazilian cultural identity stand out. In the trajectory to examine the works in detail, theoretical references were consulted that could differentiate the poetic images, born of the literary construct that evokes metaphors and symbols for the formulation of meaning with the readers, as well as the pictorial images. Even so, it was necessary another look at the embroidered illustrations, given the cultural, historical and often affective tradition inherent in them, so that, finally, one could deduce their contribution to the construction of the plot in each work . This choice made it consulted illustration scholars of literary texts as Luiz Camargo (1995), Ricardo Azevedo (1997), Guto Lins (2002) and André Mendes (2007) . The concepts of Paul Zumthor, Jerusa Pires Ferreira (2010), Câmara Cascudo (1984) were essential for the observation of the marks of culture and identity present in the narratives. Already the poetics and the images of the works were analyzed from the thought of Gaston Bachelard. In his reflections on the reverie and essence of literary images and his poetics of elements and spaces, Bachelard provided instruments for the detailed appreciation of works in their totality. Other theorists also contributed to the analysis of these works, considered as innovative in their aesthetic literary construction. It is concluded through these analyzes that the textual and visual composition of literary works can result in new and quite significant objects from the aesthetic and cultural point of view.

KEY WORDS: Literary Studies; Representation and Culture; Sávia Dumont; Ângela Dumont; image; embroidery; illustration; popular culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	26
Figura 2- Homens alados.....	27
Figura 3 – Presépio	42
Figura 4- Fogueira	46
Figura 5- Francisco e os peixes.....	47
Figura 6- Menino brincando.....	59
Figura 7- Infância	63
Figura 8- Fogueira	65
Figura 9- Animais alados	67
Figura 10- Máquina	69
Figura 11 - Alberto entre pássaros.....	69
Figura 12- Homens alados.....	72
Figura 13- Menino brincando.....	75
Figura 14 - Paz	77
Figura 15 – Encantada.....	81
Figura 16 - Praia	82
Figura 17 – Brincadeiras de Francisco.....	85
Figura 18 – Francisco nobre	86
Figura 19 – A revelação	87
Figura 20 – As águas	89
Figura 21 – São Francisco	91
Figura 22 – O barco	93
Figura 23 – Francisco e os animais	95
Figura 24 – Francisco e Clara	97
Figura 25 – Capela.....	100
Figura 26 – Mansidão e trovão.....	101
Figura 27 – Rio.....	102
Figura 28 – Santa Clara.....	103
Figura 29 – Pai nosso.....	104
Figura 30 – Colcha colorida.....	106
Figura 31 – Clara e Maria.....	107
Figura 32 – Amálgama.....	108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I - PALAVRA IMAGÉTICA, BORDADO E ILUSTRAÇÃO.....	15
1.1 Palavra imagética.....	16
1.2. A imagem como ilustração da obra literária.....	23
1.3.O tecer feminino e a trajetória do grupo Matizes Dumont.....	30
CAPÍTULO II – CULTURA POPULAR, ORALIDADE E MOMÓRIA: ALINHAVOS DA ESCRITA LITERÁRIA.....	36
2.1. Oralidade e cultura popular.....	37
2.2. O tecido da memória em Águas emendadas e Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão.....	41
2.3. Memórias traçadas pela oralidade: alinhavos.....	45
2.4. Vozes poéticas e símbolos da cultura popular entrelaçados na escrita literária.....	54
CAPÍTULO III – ALBERTO, SONHOS E ALINHAVOS – A OUSADIA DE IR ALÉM DO CHÃO E ÁGUAS EMENDADAS: PALAVRA E IMAGEM EM TESSITURA LITERÁRIA.....	61
3.1. Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão.....	62
3.2. Águas emendadas.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
REFERÊNCIAS.....	114

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é resultado da análise dos livros *Alberto Sonhos e Alinhavos - a ousadia de ir além do chão*, de Sávvia Dumont; e *Águas emendadas*, de Ângela Dumont. As obras narram a trajetória de Alberto Santos Dumont e São Francisco de Assis, respectivamente. A construção estética, em ambas as obras, está marcada pela presença dos bordados, da infância e de elementos típicos da cultura popular do Brasil.

As autoras Sávvia e Ângela possuem outras produções literárias, no entanto, foram selecionadas as duas obras porque têm notabilidade significativa na produção literária de cada uma, além de serem ambas as obras narrativas, diferenciando-se da maioria da produção das autoras, composta, sobretudo, por poemas.

O livro *Alberto sonhos e alinhavos* foi publicado no ano de 2006, por ocasião do centenário de Alberto Santos Dumont. Em razão da data, a Caixa Econômica Federal convidou a escritora Sávvia Dumont para que transformasse a trajetória do inventor em um livro. Ilustrada pela arte do grupo Matizes Dumont, a obra apresenta os traços do bordado e o próprio texto entremeados por infância, memória e cultura popular brasileira que surgem através da rememoração de folguedos, brincadeiras, cores e texturas. Além disso, há a disposição por consolidar o herói nacional na figura de Alberto e seus grandes feitos na ciência da aviação.

Já o livro *Águas emendadas* foi escrito por Ângela Dumont no ano de 1998 e também apresenta a biografia de outra personalidade bastante conhecida pelo público brasileiro: Francisco de Assis, ou simplesmente São Francisco. A obra também conta com a participação da família Dumont na presença dos bordados, e o texto da narrativa traz marcas da cultura popular no revezamento entre as vozes comuns na cultura popular e na oralidade da região ribeirinha do Rio São Francisco, com cantigas e cânticos dos folguedos religiosos ou das brincadeiras infantis, através de versos bastante ritmados.

A partir da análise dessas duas obras, pretende-se elucidar a importância da imagem para a construção de sentido das obras literárias. Para isso fez-se necessária a distinção das imagens poéticas, evocadas em memórias culturais, nas construções metafóricas, na rememoração de mitos na linguagem escrita; e as imagens plásticas, que no caso dos livros analisados nesta pesquisa estão presentes nos bordados, deslocados ao objeto livro, passando a atuar como ilustração criadora, pois constituem um amálgama interpretativo no enredo das narrativas.

Por sua natureza coletiva, sua tradição e existência tão antiga, o bordado, onde quer que se inscreva, aparece com forte marca de identidade, memória e história de comunidades. Além disso, é comum que a prática da tessitura seja feita em rodas coletivas, sendo este um ofício, quase sempre, feminino.

A literatura das irmãs Sávía e Ângela Dumont surge da experiência familiar dessas mulheres, que primeiro ilustraram - juntamente com outros membros de sua família, através do grupo Matizes e Bordados Dumont - obras de grandes nomes da Literatura, como Jorge Amado e Manuel de Barros, os quais tiveram seus textos enriquecidos pelo traço e pelas cores da família Dumont.

A presença do bordado como técnica de ilustração é um deslocamento que merece ser analisado em seu impacto na significação da obra literária como um todo. Além de sua figuração como ilustração, o que amplia a experiência imagética e cria vínculos entre as diferentes linguagens que compõem a obra literária, há ainda a representatividade e afetividade que o artesanato carrega por si só. O fato de ser um fazer da coletividade, composto por técnicas transmitidas entre diferentes gerações, situa o bordado num importante lugar de voz cultural das tradições populares. Além disso, sua relação com a literatura pode ser inovadora do ponto de vista estético, porém, como imagem poética ele aparece desde as narrativas da antiguidade, fortemente vinculado à feminilidade, ao ato de narrar, criar e recriar destinos de inúmeras personagens, como na história de Ariadne, que conduziu Teseu para fora do labirinto.

Ademais, os livros escolhidos como objetos desta pesquisa destacam-se na produção das irmãs Dumont porque neles surgem texto e imagens das mãos das próprias bordadeiras. Por esse diálogo direto e primeiro com a tessitura do bordado, o produto final – o livro – revela que são, um para o outro, complementares e essenciais. Essa relação intrínseca entre imagem plástica e palavra imagética situa os livros de Sávía e Ângela num lugar peculiar da produção literária nacional contemporânea.

Diante disso, cabe perguntar: seria diferente a recepção do texto literário mediado pela ilustração bordada? Os discursos recuperados pelas narrativas, que são parte da tradição folclórica, estariam preservando também parte da oralidade desta tradição? A hipótese da pesquisa em questão é a de que os discursos recuperados pelas narrativas geradas pelos bordados frutificam em uma recepção diferenciada, alterando a relação com a cultura local e sua tradição.

A fim de comprovar nossa hipótese, estão destacados no capítulo I desta dissertação os conceitos de imagem poética, imagem e ilustração, assim como a diferenciação teórica entre eles. O teórico e ilustrador André Mendes (2007) e suas investigações sobre o valor artístico das ilustrações e também Luís Camargo (1995), em seu artigo *A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil*, servirão de aporte para pensar a imagem e a ilustração na construção de sentido das narrativas. Mendes apresenta importantes discussões acerca do papel da ilustração na construção da literariedade dos textos, principalmente naqueles dirigidos às crianças. Já o pesquisador Guto Lins (2002) contribuirá com sua investigação acerca do livro infantil e seus projetos gráficos, assim como, mais uma vez, André Mendes (2007) e Luís Camargo (1995) serão aportes para discussões sobre as relações entre ilustração e texto literário. Ainda neste capítulo será apresentado um breve histórico do bordado no Brasil a partir de pesquisa bibliográfica, e de entrevistas realizadas na cidade de Pirapora, para que seja possível entender a trajetória dessa tradição da Europa ao Norte de Minas Gerais, bem como a evolução de suas técnicas até as páginas dos livros. A relação do bordado com as narrativas, ao longo da história, especialmente nas imagens construídas a partir das narrativas da Mitologia Grega, também são mencionadas, a partir das obras de Thomas Bulfich (2001) e Franchini e Carmem Segafredo (2003). Os pensamentos de Alfredo Bosi (1977) e Gaston Bachelard (1996) pontuam o conceito de imagem poética que serão referência ao longo de todo o trabalho.

No capítulo II, os traços de cultura popular, religiosidade e identidade presentes nas obras serão analisados a partir de estudiosos que reflitam a relação entre religião, cultura popular e identidade, como Frederico Fernandes e Eudes Fernando Leite, em *Trânsitos da voz* (2012). Além desses teóricos, foram fundamentais a dissertação de Mara Jane de Sousa Maia, na qual ela discute sobre as ilustrações bordadas em textos literários, e as obras do professor e folclorista Câmara Cascudo; além da noção de bordas no trabalho da pesquisadora Jerusa Pires Ferreira (2010). Paul Zumthor, e suas reflexões acerca da oralidade, forneceram importantes ferramentas para as discussões teóricas.

O capítulo III será dedicado à análise das obras *Águas emendadas e Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão*, a partir das construções literárias particulares de cada uma. As categorias de infância, religiosidade e cultura populares, bem como os espaços e memórias revelam-se importantes na construção do tecido

narrativo, bastante original, dos quais resultam as criações literárias das autoras. Para a investigação da poética nas imagens textuais dos livros, o pensamento de Gaston Bachelard, em diferentes obras, foi essencial.

No mais, essa pesquisa pretende contribuir para a elaboração de conceitos e olhares diferenciados sobre a produção e a recepção da arte literária e do bordado. Nesse sentido, busca-se o diálogo com referenciais teóricos capazes de elucidar os conceitos e, assim, possibilitar um olhar aprofundado para as relações entre imagens poéticas na tessitura narrativa, dessas imagens com as imagens bordadas e do encontro das duas com a tradição popular brasileira, na construção de um objeto artístico delicado, sensível e esteticamente inovador.

CAPÍTULO I
PALAVRA IMAGÉTICA, BORDADO E ILUSTRAÇÃO

1.1. Palavra imagética

A discussão sobre *imagem* nesta pesquisa tem grande importância. Seu conceito, a hermenêutica da palavra imagética no processo de elaboração da linguagem sempre representa algo. A imagem estabelece uma comunicação muito direta com o leitor, mais ainda que o próprio código verbal o qual se apresenta de forma abstrata. Do ponto de vista da Literatura, portanto, da criação poética, essas imagens têm características formais específicas, o que as posiciona em um lugar diferente da imagem nas ilustrações.

Segundo Bosi (1977), o que a imagem poética tem de mais específico está no fato de que ela realiza “operações mediadoras e temporais”. Essas operações a diferenciaria dos ícones, pois sua concepção se dá num processo de expressão (BOSI, 1977, p. 28) e, dessa forma, seria a imagem poética advinda de tais “operações”, isto é, a imagem que advém do discurso poético é concebida de forma processual: um processo que envolve o tempo e a memória, sendo, portanto, diferenciada das imagens icônicas, que são concebidas de forma imediata. A imagem poética busca provocar as sensações e, para isso, faz uso de diferentes recursos, como por exemplo, a repetição de paradigmas em rima ou métrica ao longo do texto.

A leitura é, nesse caso, um processo de escrita e reescrita permanentes durante o qual, ao acessar informações prévias de ordem religiosa, econômica e social, estabelece-se sentido entre os elementos que compõem o texto. Bosi afirma que há diferença entre o *efeito imagético* e o que Bosi nomeia como *procedimento semântico*. Para o pesquisador, quando a metáfora nasce das semelhanças, ela se concretiza como imagem; no entanto, quando a aproximação se dá entre signos que figuram em contextos distantes, a metáfora passa a ser, então, modo do discurso (BOSI, 1977, p. 30). A passagem a seguir está no livro *Águas emendadas*, de Ângela Dumont, e demonstra a criação de uma dessas imagens:

Seu coração batia pelo avesso
latia com os cachorros
uivava com os lobos
No fim da tarde
voava com as garças!
Entendia os sonhos dos pobres
e os desejos dos loucos
santificava [...] (DUMONT, 1998, p. 9)

O “coração pelo avesso” de Francisco nessa passagem demonstra bem a metáfora como modo de discurso. É uma maneira de fazer aproximar o leitor da personagem, e de fazer claro o desejo de Francisco em viver, de forma oposta ao que se esperava dele, o seu desejo de modificar o mundo ao seu redor; aproximando-se dos pobres e dos loucos de forma afetiva. Assim como na passagem apresentada, toda a obra *Águas emendadas* é permeada por metáforas que despertam imagens no leitor, tais como:

Francisco sai pelo mundo
sem nada na capanguiha.
É andarilho,
meu São Francisquinho.
Levanta com o sol,
anda por trilhas de mansidão.
Abraça ovelhas e pastores
murmura com os regatos
acolhe os leprosos
pulsa com os grãos (DUMONT, 1998, p. 8)

Novamente, para evidenciar uma característica de Francisco, a voz poética, ao sugerir que ele “pulsa com os grãos”, cria expectativas acerca de suas futuras ações na narrativa; seus valores e toda a transformação pela qual a personagem passa desde o instante de seu despertar para a vida religiosa, até sua morte, como a semente que se desenvolve e desperta em árvore.

A palavra poética tem o poder de criar imagens na mente do leitor. Imagens que, no caso das obras de Sália Dumont e Ângela Dumont são ícones simbólicos, impregnando a narrativa de uma simbologia pautada num imaginário coletivo. Os signos evocados pela palavra escrita ou pelas imagens ilustrativas transmitem mensagens e complementam outros signos, verbais ou imagéticos, estabelecendo uma relação que amplia o horizonte de interpretação da obra literária como um todo.

Pensando a imagem na expressão do poético, Bachelard (1996) o faz a partir, primeiramente, de uma oposição entre o conceito e a imagem. Segundo o autor, “a imagem não pode fornecer matéria ao conceito. O conceito, dando estabilidade à imagem, lhe asfixiaria a vida” (BACHELARD, 1996, p. 50). Para o autor, a imagem está ligada aos processos da imaginação e, portanto, enxergá-la sob esse viés, quando em estado de poesia, seria reduzi-la. Nessa conceituação, ele aborda, principalmente, as imagens do poético, trazidas à tona pelas palavras.

A imagem só pode ser estudada pela imagem, sonhando-se as imagens tal como elas se acumulam no devaneio. É um contrassenso pretender estudar objetivamente a imaginação, porque só recebemos verdadeiramente a imagem quando a admiramos. Comparando-se uma imagem a outra, arriscamo-nos a perder a participação em sua individualidade. Assim, pois, imagens e conceitos se formam nesses dois polos opostos da atividade física que são a imaginação e a razão (BACHELARD, 1996, p. 52).

Portanto, para Bachelard, o imaginário é quem cria as imagens; é da imaginação que proveem as criações imagéticas, nascidas do contato com o texto poético. Sendo assim, não é possível aplicar às imagens poéticas a objetividade de qualquer natureza.

Também a partir dessa relação entre imagem e imaginário, Bosi (1977) atenta para seu caráter de simultaneidade, segundo o qual, ao mesmo tempo em que é representação de uma natureza real, é também um “duplo spectral” do ente com que se relaciona (BOSI, 1977, p. 17). Sobre este caráter de dualidade da imagem, nota-se que em sua relação com a criação poética, ela passa por um processo que se dá de forma diferente para cada indivíduo. Portanto, apesar de ser constância em seus aspectos, formais, quando em estado de criação poética essa representação é refeita a partir da percepção do indivíduo. Citando Bachelard, Bosi afirma que, do ponto de vista da psicanálise, a formação da imagem se dá no inconsciente, onde receberia o dom da identidade.

A imagem é transformação de forças instintivas; estas, por sua vez, respondem, em última instância, pela sua gênese. Nunca é demais insistir: para Freud, força e sentido alimentam-se no Inconsciente (BOSI, 1977, p. 18).

Esta imagem apresentada pela reflexão de Bosi, em consonância com as ideias de Bachelard, está, portanto, autonomamente viva na criação literária como expressão da identidade e da memória do sujeito poético. A imagem, na expressão poética, carrega aquilo que Bosi denomina *energia afetiva*. Esta energia estaria manifesta naquilo que é a expressão de voz, timbre e corpo da expressão poética (BOSI, 1977).

A construção de imagens poéticas através do signo linguístico, a palavra, é um deslocamento que proporciona a ampliação da expressividade no texto literário.

As metáforas possibilitam a aproximação de imagens de diferentes campos semânticos, sem que cada signo perca sua significação própria, assumindo, porém, na construção poética, uma nova e maior possibilidade imagética. Em *Águas emendadas*, a voz poética apresenta uma história em versos, bastante permeada por imagens surgidas de metáforas que nascem da aproximação, num mesmo contexto, de signos, aparentemente distanciados em suas ocorrências comunicativas.

Em Assis, entre longes azulados,
Viviam príncipes e princesas,
Ricos donos de terras e castelos,
Palácios jamais imaginados.
Francisco ali vivia.
Zonzo, entre festas e brilhos vãos.
Tantos os vazios de Francisco!
Era então Francisco cristal adormecido.
(DUMONT, 1998, p. 1)

Logo no início da narrativa, a voz poética apresenta a contextualização temporal espacial e pessoal da personagem Francisco. Tal apresentação se dá de forma bastante poetizada, através das escolhas vocabulares e das imagens evocadas por estas escolhas. Ao afirmar a localização espacial através da expressão “longes azulados”, a voz poética situa os leitores num espaço imaginativo bastante próprio da literatura infantil, o que é reforçado pela citação de “príncipes e princesas”. Até então, a imagem que prevalece é a de um reino distante, onde a ação da história, provavelmente, se desenrolará. No entanto, nos versos seguintes, a voz poética revela um Francisco que não se mostra feliz naquele momento, mesmo diante de tanto brilho, nomeado pelo eu poético como sendo “brilhos vãos”. Essa aproximação entre a imagem grandiosa de palácios, reinos, príncipes e princesas, brilhos, porém vãos, já constitui um trabalho de criação poética capaz de imprimir certa expectativa nos leitores. Há uma sutil sinalização de que os fatos não se passarão dentro da lógica esperada para o espaço imaginário, já bastante consolidado, dos reinos nos contos de fada. Ao final dessa estrofe, a voz poética sinaliza que a personagem passará por um processo de transformação, o qual ainda não se iniciou, pois se refere a Francisco como um “cristal adormecido” e que se sente “zonzo”, perdido, entre tantas festas e tanto brilho. A imagem do cristal adormecido conduz os leitores a ideia, mais provável, de que Francisco passaria por

um despertar, por uma espécie de lapidação, para que sua verdadeira essência viesse à tona.

As possibilidades de imagens no poético são inúmeras e advêm, muitas vezes, dos signos mais simples, como afirma Bachelard em suas reflexões acerca das imagens que também são signos.

Que alegria então em haurir a palavra do poeta, em sonhar com ele, em acreditar naquilo que ele diz, em viver no mundo que ele nos oferece ao colocar o mundo sob o signo do objeto, de uma fruta do mundo, de uma flor do mundo! (BACHELARD, 1996. p. 148).

Em *Alberto – sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão*, as memórias de infância do narrador, Alberto, também são marcadas pela *energia afetiva* a que se refere Bosi, energia essa capaz de produzir imagens poéticas muito dinâmicas e sinestésicas. Cores, sons, e até sabores, revelam-se ao leitor através das palavras, pelas quais narra suas vivências:

No mês de junho, era hora das festas, alegria pura, foguetes... Tempo dos balões coloridos!
Lindos, eles deslizavam a delicadeza dos vermelhos, azuis, verdes, alaranjados e amarelos.
Meu coração já viajava dentro de cada um deles.
A música alegre invadia todos nós. O sanfoneiro animado compartilhava suas notas arrojadas com o fogo, com a poeira levantada, com as saias coloridas, com o cheiro morno dos cigarros de palha e, sobretudo, com a amorosidade da quadrilha coletiva.
(DUMONT, 2006. p. 3)

A energia afetiva, referida por Bosi, aparece na narrativa de Alberto quando relembra as festas juninas de sua infância em Minas Gerais. A referência às cores vivas dos balões, e de como o sentimento do narrador viajava dentro deles, reforça a imagem de encantamento do personagem pelo voo. Não só os balões são referência afetiva para Alberto, como também os cheiros e sensações da música, da fogueira e da dança. Essas imagens auxiliam para que, a partilha de suas memórias aconteça de forma mais sensorial e, portanto, mais poética para os leitores, uma vez que a descrição dá lugar à sugestão de sensações.

Ainda segundo Bosi, no poema, a imagem deixa de ser signo e passa a ser palavra articulada (BOSI, 1977, p. 21). Dessa diferença, segundo a qual a imagem deixa de ser pictórica e se torna articulada, surgem modos diferentes de acesso ao real: o

imagético e o linguístico. Para Bosi, diferentemente de Bachelard e outros estudiosos como Freud, o salto entre imagem e palavra não se dá de forma imediata, entre um e outro, ou seja, entre o registro da imagem e sua representação através da palavra poética, há o discurso (BOSI, 1977, p. 23).

Esse discurso é elaborado pelas escolhas de cada um. Na construção poética, as escolhas formais (rima, métricas) ou as construções metafóricas sugerem aos leitores as preferências do narrador para localizar suas experiências num determinado tempo; sendo assim, seu discurso servirá como condutor na construção de imagens poéticas para leitores e para si mesmo, aproximando, o ser da coisa (BOSI, 1977, p. 25).

A curiosidade do menino Alberto, apresentada aos leitores como algo que o acompanhava desde a infância, e que estava presente na observação dos mais simples mecanismos desta fase da vida, feita pelo próprio Alberto em tom confessional, para aqueles que se propõem a conhecer sua trajetória de inventor, relaciona-se com a afirmação de Bosi acerca da aproximação do ser e das coisas. Nesse caso, a ligação temporal entre o destino do menino curioso e o futuro inventor do avião vai sendo semeada pelo narrador, de forma sutil, através da simplicidade do estilingue, por exemplo, um objeto de forte relação com a infância, aparentemente pouco complexo, mas que, pela escolha de palavras do narrador, passa a figurar como fundamental provocador de seu “gosto pelo desconhecido”, naquilo que Bachelard nomeia “devaneio de alçar voo”:

[...] a permanência, na alma humana, de um núcleo da infância, uma infância imóvel, mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação – ou seja, nos instantes de sua existência poética.

Quando sonhava em sua solidão, a criança conhecia uma existência sem limites. Seu devaneio não era simplesmente um devaneio de fuga. Era um devaneio de alçar voo (BACHELARD, 1996. p. 94).

Para Bachelard, as imagens da infância são continuidade dos devaneios que coincidem com os devaneios de poetas. São, portanto, imagens únicas, livres o suficiente para produzir o encantamento no instante da recepção de um texto poético. A narrativa em primeira pessoa, baseada nas lembranças de Alberto Santos Dumont, proporciona à obra de Sávvia Dumont essa liberdade, que, como já demonstrado anteriormente, transborda em imagens sinestésicas e bastante sugestivas para o leitor.

Os signos da simplicidade que assumem novos significados, como o estilingue de Alberto, em *Alberto – sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão*, são ressignificados pelo narrador e assumem uma maior importância na construção poética da narrativa literária. O mesmo ocorre em diferentes momentos da obra *Águas emendadas*, quando a narrativa poética, em versos retoma, muitas vezes, signos que passam a representar valores importantes para que se conte a história da personagem Francisco de Assis.

Em diversos trechos da obra, a escolha de métrica e rima que são aspectos formais, já dialogam com a intencionalidade das escolhas vocabulares. Isso porque, o ritmo de trova popular, típico das brincadeiras cantadas, compõe justamente com a ideia contextual de simplicidade da rotina de Francisco de Assis e seus seguidores.

As obras analisadas nessa pesquisa são permeadas por inúmeras metáforas imagéticas que se dão através da ressignificação de signos, especialmente ligados à cultura popular e às memórias de infância. O que há de singular nas duas obras é que, além da força poética das imagens que evocam através das construções literárias, há também, as imagens que acompanham o texto literário, na forma de ilustração. Uma ilustração que se utiliza do bordado, seus fios, tramas e texturas, para compor um objeto artístico literário original.

1.2. A imagem como ilustração da obra literária

A relação entre imagem e palavra, e até mesmo o que nomeamos atualmente como ilustração, é bastante anterior. Para alguns estudiosos, como a pesquisadora Mara Jane Sousa Maia (2009), a partir da década de 1950, o trabalho dos poetas concretistas despertou “uma maior preocupação com os trabalhos gráficos, inclusive com a tipografia, produzindo livros sofisticados e/ou artesanalmente elaborados” (MAIA, 2009. p. 20).

No caso específico dos livros investigados nessa pesquisa, procurou-se estabelecer uma relação dialógica entre o texto e as ilustrações, sendo que, essa dinâmica também cria novas formas de recepção para as obras em tela.

Ao estabelecer um diálogo entre os elementos que compõem a obra, a ilustração ganha uma posição de destaque, é ela que capta e recria o texto verbal. No universo da literatura infantil, o estético está ligado a uma ética do imaginário (MAIA, 2009, p. 22).

Ainda segundo Maia, a ilustração pode atuar de forma a ser um atrativo, como que chamariz para a leitura da obra literária; ou ainda como importante elemento de desenvolvimento pedagógico, pois a leitura e a interpretação das imagens em si, bem como a articulação delas com o texto literário, proporcionam importante desenvolvimento cognitivo, uma vez que as ilustrações possibilitam aos leitores, ressignificar o texto escrito.

A ilustração, muitas vezes, é vista como repetição do texto literário que, com ela, divide o espaço do livro. No entanto, as imagens são criações de artistas as quais se revelam como segunda realidade de uma criação; uma estética que evoca signos e, por isso, deixa de ser repetição e passa a ser nova possibilidade no imaginário dos leitores. Nos livros analisados nessa pesquisa, as imagens que constroem as obras, juntamente com o texto que as acompanha, utilizam-se do bordado, um trabalho manual e bastante enraizado na formação cultural brasileira: esta técnica possibilita a exploração de cores e texturas além de inúmeros símbolos de cultura.

Escritores e editoras investem, cada vez mais, em textos literários que estejam conectados a mais de um código linguístico. Tendo em vista essa realidade, cresce a importância da ilustração para os textos literários na contemporaneidade. Segundo Mara Jane Sousa Maia:

Lê-se o texto escrito e o texto visual, acompanhando a rima e o ritmo das frases, mas acompanhando também as formas, as linhas, as cores e os desenhos. O espaço das letras compartilha com as imagens uma (nova) narrativa, construindo um texto plurissignificativo (MAIA, 2009, p. 29).

No Brasil, segundo Zilberman e Lajolo (2001), a preocupação com o aspecto visual do texto literário aparece mais claramente na produção poética da vanguarda modernista, durante a década de 1950 (LAJOLO, ZILBERMAN, 2001). As explorações gráficas dos poetas ampliam a importância do aspecto visual na construção de sentido do texto escrito, pois permitem ao leitor suas inferências, uma vez que o signo linguístico passa a ter uma significação ampliada.

Nos textos destinados ao público infanto-juvenil a prática da ilustração sempre foi uma característica marcante. Mesmo no Brasil, onde a impressão de livros enfrentou dificuldades financeiras e mercadológicas, verifica-se que, ainda na década de 1920, na primeira publicação da obra *A menina do narizinho arrebitado*, Monteiro Lobato já

demonstrava cuidado maior com as ilustrações que acompanhavam as histórias. A diferença entre a ilustração dos textos infanto-juvenis dessa época e a exploração gráfica das palavras feita pelos concretistas é que, nos primeiros, as imagens são traduções do texto escrito, enquanto que, para a vanguarda a arrumação gráfica das palavras é costurada à produção de sentido do signo linguístico. Guto Lins (2002) reflete essa diferença:

O texto escrito conta uma história recheada de imagens nas linhas e nas entrelinhas. A imagem complementa e enriquece esta história, a ponto de cada parte de uma imagem poder gerar diversas histórias. O texto e a imagem juntos dão ao leitor o poder de criar na sua cabeça a única história que realmente interessa. A história dele. (LINS, 2002, p. 31).

Atualmente, o grande desafio está na busca permanente por uma produção literária que seja capaz de manter a atenção do leitor. A utilização de diferentes linguagens na produção do texto literário também vem utilizando outros instrumentos, capazes de ampliar suas possibilidades de leitura. Dentre eles, pode-se destacar a exploração dos aspectos gráficos do livro, como textura dos materiais utilizados para impressão, ou técnicas de ilustração, nas quais são adotados materiais e técnicas combinadas, como fotografia e modelagem, por exemplo. O pesquisador e ilustrador André Mendes (2007) afirma que

As representações mentais produzidas a partir do mundo físico não são representações perfeitas (portanto não são coisas em si), o que nos leva a pensar que o real que vivenciamos existe em função da representação mental que somos capazes de criar (MENDES, 2007, p. 18).

A passagem de *Águas emendadas* representa bem esta possibilidade de ampliação. A ilustração, em consonância com o texto literário, aumenta a significação da narrativa escrita pela sensação de fluidez e movimento presentes no bordado/ilustração com o qual compõe a página.



Figura 1. Bordado da obra *Águas emendadas* (DUMONT, 1998, p. 13).

Como elemento literário, a ilustração amplia o campo sensorial da narrativa. A formatação, ou seja, o projeto gráfico da obra apresenta o texto como que alinhavado ao tecido rústico, com cores que remetem à terra. A presença da cantiga “Pai Francisco entrou na roda” atua como mais um signo capaz de ampliar o simbólico na obra, evocando a alegria e a musicalidade em torno da personagem, o que dialoga,

diretamente, com a ilustração, na qual crianças, com suas cores fortes e alegres, estão de mãos dadas num movimento de roda, como na brincadeira sugerida pela letra da canção.

Na ilustração a seguir, em *Alberto sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão*, os homens que voam em torno da torre Eiffel potencializam o signo de sonhador que envolve aqueles que, em diferentes épocas, imaginaram as possibilidades dos homens voarem como os pássaros. Neste ponto da narrativa, o menino Alberto Santos Dumont conta de seu primeiro encontro com a cidade de Paris, cidade onde viria a concretizar sua paixão pela velocidade e pelo sonho de voar. As palavras do narrador sugerem seu encantamento após o primeiro voo de balão realizado em Paris: “Voei pela primeira vez de balão. Foi o bastante para decidir o caminho que iria seguir a vida toda” (DUMONT, 2006.p. 23). A imagem amplia a representação da ideia, e acrescenta a sensação de liberdade ao sonho de Alberto. O fato de todos os dez homens voadores usarem um chapéu como o que se eternizou na imagem do inventor brasileiro, permite aos leitores aproximarem a ilustração de sua narrativa em primeira pessoa.



Figura 2. Bordado na obra *Alberto – sonhos e alinhavos – a ousadia de ir até o chão* – Homens alados (DUMONT, 2006, p. 24).

Para Paul Zumthor (2000), a ilustração é um elemento que altera o significado da narrativa, funcionando de maneira que “modifica esse dado, estabelecendo, assim, relações espirituais, e garante a integração de todos esses elementos unidos em relações alegóricas” (ZUMTHOR, 2000, p. 125). Segundo o medievalista, escrita e imagem se constituem por oposição, numa relação que acaba por constituí-las como par da outra.

Opõem-se menos em virtude de sua significância respectiva do que do tipo de correlação que une seus elementos: de um lado, associação por contiguidade de percepções sensoriais; e, de outro, codificação que implica uma hierarquização de caráter, ao menos tendencialmente, abstrato. A escrita simboliza; a imagem emblematiza; uma confirma a outra, precisamente porque permanece no plano que lhe é próprio (ZUMTHOR, 2000, p. 126).

O escritor e ilustrador Ricardo Azevedo, em seu artigo *Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro*, tenta marcar as diferenças entre os tipos de ilustração e a pintura. Nessa trajetória, o autor parte do pressuposto de que, por muitas vezes, as ilustrações são expostas como pinturas, apartadas do texto literário para o qual foram concebidas. Acerca dessa maneira de olhar para a ilustração Azevedo alerta que “pinturas não têm textos como referência, não foram feitas para serem impressas e nem para ocuparem, antes de qualquer coisa, páginas dentro de um livro” (AZEVEDO, 1997, p. 02).

Seguindo essa reflexão, o autor levanta inúmeros questionamentos acerca da relação entre a ilustração e o texto literário com o qual ela se relaciona. Chama a atenção para o fato de que ambos estarão, permanentemente, interagindo ao longo da narrativa, alternando seu papel de predominância na construção de sentido dos leitores. Outro ponto fundamental nas reflexões de Ricardo Azevedo é a diferenciação da ilustração em textos didáticos e textos literários. Sobre estes, quanto ao papel e a natureza da ilustração, afirma que

[...] o texto escrito e as imagens constituem códigos diferentes dotados de recursos peculiares e por vezes incompatíveis. Um exemplo simples: é possível escrever “era uma casa muito engraçada/não tinha teto não tinha nada/ ninguém podia entrar nela não/porque na casa não tinha chão etc.” Mas como ilustrar tal texto? Além disso, textos literários tendem a ser plurissignificativos e possibilitar diferentes leituras, o que, em princípio, desqualifica premissas como “mensagem” e “chave única de leitura”, ou seja, não combinam com a ideia de univocidade. Tais noções podem ser apropriadas para obras informativas e didáticas, mas não funcionam diante de textos que privilegiam a ficção e a linguagem poética (AZEVEDO, 1997, p. 02).

Ainda segundo o ilustrador, é possível estabelecer diferentes graus de relação entre o texto escrito e as imagens, e esta percepção facilitaria a análise destes elementos para a construção da obra literária. Outro ponto importante a se considerar sobre a ilustração de textos literários é a autoria da ilustração. O ilustrador assina sua obra, o que lhe confere um forte caráter autoral, indicando que seu traço carrega um estilo, assim como ocorre também com os escritores que produzem o texto escrito.

A forma como a família Dumont ilustra as obras, pela técnica do bordado, transforma a leitura numa experiência fortemente sensorial, estética e afetiva. Há que se considerar também que muitas das ilustrações aparecem, posteriormente, como telas a serviço do deleite estético, sem que estejam vinculadas ao texto narrativo que motivou suas produções. Originalmente, o bordado não pertence ao espaço do livro. Esse deslocamento também é impactante na recepção da obra. É surpreendente deparar-se com o artesanato nas páginas do livro, o que provoca um encantamento que, certamente, influencia na recepção da narrativa como um todo.

Luís Camargo (1995) apresenta pelo menos três possibilidades de atuação da ilustração, às quais ele denomina funções. A primeira delas seria seu caráter simbólico: nesse caso, ilustração pode ser carregada de significados convencionais que representam uma ideia, ela pode abrigar convenções dando sentido à narrativa. Já a função expressiva ou ética da ilustração mostra emoções, sentimentos e valores, através de postura, gestos, expressões faciais, elementos plásticos em linha, cor, espaço, luz. A ilustração, dessa forma, pode permitir abordagens psicológicas, sociais e culturais.

A ilustração pode, ainda, apresentar a função estética, quando chama a atenção para a forma ou configuração visual. Essa configuração pode ser representada por efeitos plásticos provocados por linha, cor, gesto, mancha, sobreposição de pinceladas, transparências, luz, brilho, enquadramento, contrastes. O autor ressalta que a função estética não se identifica com a de ornamentação, seu papel é sensibilizar o leitor através de efeitos estéticos.

Outra funcionalidade apontada por Camargo é a lúdica. Nesse caso, a ilustração orienta-se para o jogo, incluindo-se a brincadeira e o humor. Tal função é predominante em livros e jogos. A ilustração ainda pode desempenhar uma função metalinguística, quando voltada para o próprio código, no caso, código visual, em que ocorram situações de produção e recepção de mensagens visuais que façam referência ao universo da arte.

No caso das obras analisadas nesta dissertação, a ilustração pode ser identificada, principalmente, em sua função ética e estética, por todas as possibilidades de representação cultural e social, desde as personagens escolhidas até as lembranças da tradição oral; e por suas configurações visuais próprias e tão características dos bordados fotografados em alta definição. Além disso, há que se considerar a produção dessas ilustrações e seu caráter fortemente ligado à criação literária, ao longo da história, sejam na representação, em narrativas desde a Grécia antiga, até na sua relação com o feminino, como se verá adiante.

Recorrentemente, o bordado não é uma produção artística que se relaciona com o suporte livro. O tecido, a roupa, a casa são suportes nos quais normalmente se apresenta como elemento artístico. O bordado passa a atuar como ilustração através de seu deslocamento para o livro, assumindo, assim, uma nova função. No entanto, a ilustração bordada preserva características do bordado como artesanato original. Destacam-se a sensorialidade e o valor estético que acrescentam ao texto literário. As diferentes texturas e cores dos tecidos e das linhas ampliam as sensações descritas, pelo narrador ou pela voz poética, em cada uma das obras, estabelecendo relações com a palavra literária em suas expressões metafóricas ou descrições de espaços e ações das personagens.

1.3. O tecer feminino e a trajetória do grupo *Matizes Dumont*

O ato de tecer carrega uma importante simbologia que quase sempre aparece associada ao fazer das mulheres. O tecer é uma das atividades mais antigas de que se tem notícia e seja por fins utilitários ou artísticos, este ofício está bastante associado ao trabalho manual feminino. Ao longo da história, são inúmeras as narrativas que apresentam a imagem das fiandeiras, seus poderes e mistérios. A mitologia grega é um exemplo dessa recorrência nas figuras de Aracne, Ariadne, ou mesmo da Deusa Athena. Ainda na mitologia grega aparecem outras narrativas nas quais o ato de tecer é relatado como ação importante e definitiva para a revelação dos fatos ou para o direcionamento da vida das pessoas.

O mito de Filomena e sua irmã Procne, por exemplo, remonta a habilidade de tecer para narrar. Procne e Filomena eram filhas do rei de Atenas – Pandion II – que foi ajudado por Tereu em disputa contra o rei de Tebas. Em razão disto, Procne lhe foi dada

em casamento. No entanto, a esposa de Tereu sentia muita falta de sua irmã. Para agradar à esposa, que havia lhe dado o filho Itis, o príncipe da Trácia vai à Atenas e pede a Pandion que permita a ida de Filomena para junto da irmã. Durante a viagem, Tereu violenta e aprisiona Filomena e, para que seu ato não seja descoberto, corta a língua da cunhada. Silenciada, Filomena recorre a sua habilidade de tecelã para tornar público o crime de seu cunhado. Tece um tapete que envia para Procne em segredo. Em vingança à traição de Tereu, Procne mata o próprio filho e o serve assado, ao marido. Quando o esposo descobre que havia comido o próprio filho, passa a perseguir as irmãs. Os deuses do Olimpo então, transformam o três em pássaros: Tereu vira poupa, Filomena se transforma num rouxinol e Procne se transforma numa andorinha, emudecida, incapaz de cantar (BRANDÃO, 2011). Nesse mito, a tessitura do bordado proporcionou a Procne a voz que lhe fora tirada. Mesmo encarcerada, a narrativa tornou-se pública através de sua habilidade de ordenar os fios e remontar a cena dos crimes de Tereu.

A ordenação dos fios e sua criação também são representadas ao longo da história das narrativas antigas. Sejam as Moiras, para os antigos gregos as fiandeiras da Odisseia, ou ainda as parcas para os romanos, são recorrentes os mitos em torno das três mulheres que comandavam o destino de deuses e homens. É através do tear e da ordenação dos fios que a vida segue sua alternância entre altos e baixos, naquela que se nomeia roda da fortuna, ou dos destinos. A que cria, a que escolhe, ou a que corta os fios são as guias da existência humana, na terra ou dos deuses no Olimpo, sendo proibido, inclusive às divindades, interferirem em seus trabalhos (BULFINCH, 2006). Fiar a vida, a fortuna ou a tragédia. Criar a narrativa da existência é, portanto, escolher e ordenar os fios da vida de cada um.

Assim como fez Ariadne, que teceu seu amor por Teseu guiando-o para fora do labirinto após o jovem ter matado o minotauro: a espada numa ponta e o amor, que o guiaria, na outra ponta do fio, que guiou a vida de Teseu; as fiandeiras da mitologia também teciam a morte e a armadilha, o que é o caso de Clitemnestra, que tece a trama para assassinar, por vingança, o marido Agamemnon, pois este teria sacrificado sua filha Ifigênia aos Deuses (BULFINCH, 2006). O ordenar do destino através da tessitura feminina tem sua marca também na figura de Penélope, que tece à luz do sol e, durante a noite, desfaz seus trabalhos, de forma que, assim, possa enganar os pretendentes e esperar por seu amado Ulisses. Nesse caso, o destino da artesã apaixonada depende de

sua habilidade em driblar o destino, escolhido por seu pai, através do tecer (FRANCHINI; SEGANFREDO; CARMEM, 2003).

A imagem da criação e a forte natureza comunicativa dos bordados são evidenciadas pelo mito de Aracne. A jovem artesã, que ao contrário de Pandora, não se revela grata à Atena por suas habilidades. Vaidosa, Aracne não atribui à Deusa o crédito pelos seus bordados perfeitos. Dessa forma, é advertida por Atena e, em vez de recuar, insiste no desafio. Após uma disputa na qual a jovem produz um bordado, que tinha como tema as aventuras amorosas de Zeus, Atena, reconhecendo a supremacia dos trabalhos de Aracne, se enfurece e a transforma numa horrenda aranha para que pudesse tecer eternamente. Há também outras versões, nas quais Aracne se arrepende do desafio à Deusa e decide se matar. Como forma de salvar a jovem, Atena se apieda e a transforma em uma aranha (FRANCHINI; SEGANFREDO; CARMEM, 2003).

Independente da personagem, é notório que o ato de tecer é, há milhares de anos, associado ao ato de contar, revelar, criar e tornar públicas as histórias de diferentes vidas, sendo considerada uma ação tipicamente feminina. Com o próprio fio, ou no universo confessional, que envolve o fazer das artesãs, tecer é ordenar destinos de personagens em diferentes terras e momentos da história. Em *O ser e o tempo*, Alfredo Bosi (1977) reflete sobre o simbolismo das mãos para a existência humana, discorrendo as inúmeras ações das mãos na vida e nas criações possíveis dos indivíduos. Ao refletir sobre as mãos femininas ele afirma: “a mão da mulher tem olheiros nas pontas dos dedos: risca o pano, enfia a agulha, costura, alinhava, pesponta, chuleia, casea. Prende o tecido nos aros do bastidor: e tece e urde e borda” (BOSI, 1977, p. 48).

Voltando as discussões ao objeto de pesquisa, vê-se que a voz poética em *Águas emendadas* reconta a trajetória de Francisco de Assis através de uma narrativa poética, em versos. Com palavras cuidadosamente escolhidas, essa voz entrelaça fatos, criação e imaginação às cantigas de roda e brincadeiras de infância. As bordadeiras do grupo Matizes Dumont recriam a poesia através do tecido, das linhas e das cores que selecionam para suas criações. Quadro a quadro, página a página, essas mulheres vão revelando a poesia da existência de Francisco, seu encontro com Clara e sua herança em forma de vivência e mensagem. Da mesma forma, em *Alberto – sonhos e alinhavos*, o narrador Alberto revisita sua trajetória, através de seu próprio olhar para a infância, e outros momentos de sua vida. No tecido da obra, os sentimentos de Alberto são multiplicados pelas mãos das bordadeiras, que, assim como nas narrativas antigas, usam

linha, agulha e tecido para recontar caminhos e partilhar emoções, inexprimíveis pelo signo verbal.

A tradição do bordado, na cidade de Pirapora (MG), encontra algumas mulheres fundamentais para a disseminação dessa prática na região, e pode-se afirmar que, também, essenciais para o nascimento do grupo Matizes Dumont. Uma dessas mulheres é Ana Amélia, nascida em 1904 na cidade de Brasília de Minas. D. Ana Amélia chegou a Pirapora no ano de 1929. Nesta data já sabia bordar e passou a vender roupas de cama para as famílias piraporenses. Bordava à luz de candeeiro, porque a cidade ainda não dispunha de energia elétrica. As técnicas mais utilizadas por esta bordadeira foram o ponto cheio, ponto cruz e o ponto pariz. D. Ana Amélia também ensinou bordado na Escola Estadual Santo Antônio, que, naquela época, chamava-se “Grupo Escolar Santo Antônio”¹.

Além de Ana, destacam-se ainda os nomes de duas outras bordadeiras. São elas: D. Chreselina e Antônia Diniz, matriarca da família, que compõe hoje o grupo Matizes Dumont, já na terceira geração de bordadeiras. Chreselina nasceu na cidade de Diamantina em 1889. Mudou-se para Pirapora em 1912, aos 23 anos de idade, e faleceu em 1983, aos 94 anos. Ensinou a arte do bordado no Colégio São João Batista e na Escola Estadual Fernão Dias. Além do bordado, fazia tricô, crochê e costurava. Também ensinava bordado em casa, sem remuneração (por amizade). Comercializava vestidos bordados para garantir alguma renda².

Para ocupar o tempo da pré-adolescente Antônia, sua mãe a matriculou em aulas de bordado com as amigas. Deu tão certo que ela ultrapassou as expectativas. Casou-se e ela mesma fez o enxoval, assim como o enxoval dos filhos que nasceram. Mais tarde, passou a ensinar bordados aos vizinhos, sem cobrar nada. Em seguida, percebeu que sua arte poderia lhe render ganhos, passando a comercializar seus trabalhos. Cumprindo a tradição de transmitir o bordado como ensinamento de mãe para filha, Antônia dividiu com as filhas suas técnicas. Em seguida, elas começaram a bordar profissionalmente. Como o filho, Demóstenes, criava desenhos, surgiu a ideia de a família divulgar a região através de cenas do cotidiano, o que culminou com o hoje conhecido grupo

¹Informações fornecidas por Maria do Carmo, filha de Ana Amélia. Maria do Carmo contava 80 anos e respondeu às perguntas com extrema lucidez em sua casa, na cidade de Pirapora (MG), em 09/12/2010.

² Informações fornecidas por Celme Passos, sobrinha de D. Chreselina, no dia 07/12/2010, em entrevista na cidade de Pirapora (MG).

Matizes Dumont. Dessa iniciativa surgiu o ICAD – Instituto Cultural Antônia Diniz, que conta hoje com inúmeros projetos como Bordando o Brasil – Cursos rápidos, uma série de oficinas de bordados pelo Brasil. Calcula-se que cerca de 2000 alunos, em todo o país, já tenham participado dos cursos de bordado. Somente no município de Pirapora foram, até hoje, 600 alunos.

A partir da fundação do ICAD, expandiu-se a arte do bordado na cidade. Hoje já existe a Associação das Bordadeiras de Pirapora e Buritizeiro (62 associadas). Elas bordam em casa e recebem por produção, tudo é comercializado pelo ICAD. Duas vezes por semana, as bordadeiras reúnem-se para aprimorar sua arte no Instituto, em rodas nas quais podem trocar experiências. O ponto matiz é a técnica mais desenvolvida pela família Dumont em suas produções, porém, o grupo já desenvolve técnicas próprias de tessitura, estreitando as relações entre o risco da agulha e as imagens produzidas pelas letras³.

Assim como Filomena, que teceu as cenas que desejava enunciar para a irmã Procne, as irmãs Dumont bordam e recriam cenas da natureza ribeirinha. As cores do pôr do sol, os tons terrosos da terra seca, mesmo cercada pelas águas do Rio São Francisco e as memórias da infância, principalmente, aparecem nas telas bordadas pelo grupo. As produções dos bordados pelo grupo Matizes Dumont aparecem em parceria com a escrita literária de Ângela Dumont, na narrativa poética da biografia de Francisco de Assis. Em *Águas emendadas*, a voz poética apresenta a trajetória desse personagem através de um texto fluido, no qual há a alternância de vozes das cantigas populares ou de brincadeiras infantis da tradição folclórica. O texto, de autoria de Ângela, foi ilustrado por outros cinco componentes do grupo, tendo como base o traçado do irmão, Demóstenes. Apesar de servir como guia, todas as bordadeiras são unânimes ao afirmar que subvertem, durante suas práticas, alguns traços, de forma que seja impresso o caminho da linha, da lã, da agulha e que seus olheiros em pontas de seus dedos, fossem livres para também criar.

Quando em quadro, como elemento estético, o bordado funciona de forma a destacar, mais fortemente, elementos plásticos, como a cor e as texturas das linhas e tecidos escolhidos para compô-lo. No entanto, as telas foram produzidas, primeiramente, com a característica de ilustração. Ou seja, estão concebidas como parceiras do texto literário, para o objeto livro. No contexto da ilustração, as imagens de

³ Informações prestadas pelo Sr. Geraldo Diniz, funcionário do ICAD em Pirapora (MG).

Águas emendadas funcionam como elemento que complementa o texto literário, que traz também construções metafóricas sensivelmente imagéticas. Porém, as ilustrações bordadas constroem sua própria narrativa. As imagens, a sequência e as escolhas de formatação feitas para a obra despertam outras experiências sensoriais e até mesmo afetivas para quem lê.

Por sua liberdade criativa, no instante da concepção, que é feita a tantas mãos femininas, as ilustrações bordadas pronunciam algo para além do texto literário. Além de não representarem, literalmente, cenas da narrativa, também extrapolam a obra por sua consistência estética. O bordado possui uma espécie de identidade e autenticidade capaz de provocar elementos da memória e afetividade dos leitores. São elementos associados a uma tradição familiar. Como elemento decorativo, estético, nos últimos anos, o bordado assumiu um lugar que é, especialmente, pautado na delicadeza e autenticidade do trabalho manual. Como se apresenta em *Alberto – sonhos e alinhavos* e em *Águas emendadas*, traz vestígios de que alguém passou pela obra. Mais que isso, são rastros de mãos femininas que se pronunciam frente à produção do texto. Mesmo que em *Alberto sonhos e alinhavos* o narrador seja masculino, a ilustração traz outra voz, um elemento a mais para a trajetória da personagem. Quem borda seus sonhos, devaneios, ou mesmo seus triunfos, são mãos que também contam uma trajetória em cor e texturas.

A narrativa que se desenrola nas obras encontra um eco que não repete simplesmente, mas também conta essa mesma história à sua maneira. Algumas vezes se cruzam na retomada de discursos, brincadeiras e cantigas populares, que estão, nas duas narrativas, como elemento importante para a construção de uma estética que dialoga com a cultura e o imaginário popular.

CAPÍTULO II
CULTURA POPULAR, ORALIDADE E MEMÓRIA: ALINHAVOS
DA ESCRITA LITERÁRIA.

2.1. Oralidade e cultura popular

Quando em 1881 o pesquisador Paul Sébillot utilizou, pela primeira vez, o termo Literatura Oral, fazia referência às manifestações bastante específicas daquilo que se denominava folclore. Segundo Câmara Cascudo (1984): “essa literatura, que seria limitada aos provérbios, adivinhações, contos, frases-feitas, orações, cantos, ampliou-se alcançando horizontes maiores. Sua característica é a persistência pela oralidade” (CASCUDO, 1984, p.8). Walter Ong (ano) propõe a substituição da expressão “Literatura Oral” por “poesia oral”, o que, na verdade, traz um alerta para que a produção oral não seja lida pelo viés da produção literária escrita, e sim, por suas próprias características e procedimentos. No entanto, a definição do que é ou não literário é uma conceituação que já se mostrou, ao longo da história, bastante flexível. As origens da produção literária estão em textos que circulavam, originalmente, através da oralidade (LEITE; FERNANDES, 2007, p. 16-17).

A literatura oral brasileira é formada por expressões que envolvem diferentes gêneros, representados de forma muito específica. Um traço marcante dessas manifestações é que podem ser muito variadas e adaptadas a diferentes momentos históricos, geográficos e culturais. Acerca dos possíveis arranjos, com elementos da tradição popular, o pesquisador Câmara Cascudo afirma que

Cada anedota ou estória, cantiga de roda infantil ou adivinha é constituída pelos elementos justapostos, encadeados, formando o enredo, o assunto, o conteúdo. Esses elementos não figuram virgens e novos, apenas na expressão que estudamos, mas parecem em terras de incontáveis e numa multidão de exemplos próximos e distantes. A novidade consiste na forma tomada por esses elementos-temas para a combinação que faz a estória, anedota, adivinha, ronda de menino. (CASCUDO, 1984, p. 33).

As obras *Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão* e *Águas emendadas* trazem, em sua constituição estética, uma forte presença de oralidade. Em cada uma das obras, as marcas dessa oralidade manifestam-se de um modo diferente. Em *Alberto, sonhos e alinhavos*, por exemplo, a narrativa em primeira pessoa é construída com base nas memórias do narrador, remonta à oralidade dos contadores tradicionais que ancoram suas descrições em impressões multissensoriais e narram, com um ritmo próprio, no qual, muitas vezes, a contação é interrompida para que outra cena seja apresentada ao leitor, o que se reflete nos períodos curtos do texto, por exemplo.

Eu era menino. Corria entre os cafezais do meu pai Henrique. A fazenda Cabangu, em Minas Gerais, guardava os segredos de Francisca, minha mãe. Na mesa farta, os quitutes – biscoitos queijos leite fresco e a deliciosa goiabada da região (DUMONT, 2006. p. 2).

Já a obra *Águas emendadas*, por ser uma narrativa em versos, apresenta marcas da oralidade na métrica e no ritmo que, em muitos trechos, aproxima-se das cantigas populares. As cantigas e brincadeiras da infância estão presentes também através de citações diretas e incorporadas à narrativa da vida de Francisco de Assis, em destaque, com fonte em itálico, como na passagem a seguir.

*Guarda meu anelzinho bem guardadinho,
Guarda meu anelzinho...*

Menino sumiu na poeira
outros dormem ao relento.
Santa Clara, clareai! (DUMONT, 1998. p. 16)

A oralidade compõe as duas obras juntamente a outras marcas, que advêm, em grande parte, das tradições populares. Aquelas que não têm autoria, mas que sobrevivem, no tecido social, através da convivência e da transmissão informal de seus procedimentos, ritmos e histórias. As inúmeras ocorrências de memórias acabam por se desenvolver na coletividade, de forma que, juntas, compõem o tecido cultural brasileiro, mais especificamente do interior de Minas Gerais. As cantigas de roda, os jogos e a religiosidade são outras formas de manifestação da cultura popular que se mostram presentes nas obras de Sávvia Dumont e Ângela Dumont, construindo, assim, narrativas sensíveis e muito próximas dos leitores.

A definição de *cultura* demonstra que há um percurso bastante cuidadoso na tentativa dos pesquisadores ao enumerar as possíveis significações do termo. Dentre as inúmeras definições ao longo da história, em diferentes usos, algumas se destacam e são organizadas por José Luiz dos Santos (1987), no livro *O que é cultura?* Na obra, são apresentadas definições para cultura como realidade social, conjunto de conhecimentos, ideias e crenças de um povo, ou, ainda, como sinônimo de refinamento (SANTOS, 1987, p. 26-27). Em qualquer uma dessas perspectivas, o pesquisador ressalta que outro traço inerente ao termo *cultura* é o fato de que nomeia um “objeto” dinâmico, que está

permanentemente mudando e que não se refere somente a fatos passados, e sim ao momento atual, ao tempo presente. A maneira como se manifestam as artes, ou o modo como as relações sociais se atualizam, são também cultura. Por ser um traço da sociedade, e por seu dinamismo, a cultura também está sujeita às ordenações que ocorrem na dinâmica social. Portanto, nos estudos que envolvem representações culturais, há que se ter atenção para as hierarquizações, ou possíveis recortes e apagamentos que a dinâmica social produz e, portanto, se refletem nas representações e na consolidação dos símbolos de cultura. Nessa perspectiva, a classificação de comportamentos, rituais ou símbolos de um grupo social, quando investigadas em pesquisa, precisa ser analisada sob a ótica das contribuições que conduziram à representação mais atual, cabendo ao pesquisador um olhar atento e autônomo acerca das origens de cada manifestação.

A partir desta advertência, as categorizações de qualquer manifestação cultural como parte daquilo que se nomeia como cultura popular

são tentativas de classificar as formas de pensamento e ação das populações mais pobres de uma sociedade buscando o que há de específico nelas, procurando entender a sua lógica interna, sua dinâmica e, principalmente, as implicações políticas que possa ter (SANTOS, 1987, p. 52).

Essa relação do popular com as populações mais pobres é um exemplo da categorização das manifestações da cultura. Ela não é exclusividade das regiões mais pobres, sendo possível observar manifestações e símbolos em qualquer parte. O Brasil, por exemplo, é um país que apresenta uma grande variedade cultural devido às várias influências presentes em nossa constituição histórica, especialmente as que se originaram nas tradições indígenas, africanas e portuguesas. O professor e pesquisador Câmara Cascudo (1984) apresenta sua reflexão acerca da cultura, especificamente da cultura do Brasil, à qual dedicou grande parte de suas pesquisas. Segundo Cascudo, “a pesquisa do popular é aquela que revela à contemporaneidade no milênio o presente da antiguidade, as formas preteridas vivas na diuturnidade do exemplo” (CASCUDO, 1984, p. 225). A preservação do presente naquilo que é antiga herança, partilhada pelos contadores, e que permanece viva na memória de muitos, retorna às narrativas escritas através de inúmeros rastros: cores, temas, sons e ritmos que se encontram na tessitura da construção narrativa. As obras selecionadas para esta pesquisa, além da possibilidade linguística do encontro entre oralidade e escritura, ampliam suas significações, através

das ilustrações, que se utilizam do artesanato, agregando ao enredo a feitura do bordado e sua tradição.

Na obra *Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão*, nota-se o tom do narrador muito próximo aos narradores da tradição oral, como afirma Cascudo, ao se referir aos contos da tradição oral brasileira, “a narração é viva, entusiástica, apaixonada. Não ouvi uma estória (sic) desinteressante nos anos em que vivi no sertão” (CASCUDO, 1984, p. 232). As escolhas vocabulares como “certeiro” ou “mais um pulo” são próprias do vocabulário cotidiano e, combinadas aos períodos curtos, conferem ao narrador maior proximidade do leitor, que recebe um texto com marcas afetivas, como a utilização do diminutivo em “vaporzinho”. Além disso, o ritmo de contação apresenta-se bastante poético, o que é confirmado pelas elaborações imagéticas que despertam. A aproximação do tempo da natureza, e não de um tempo determinado em calendário, no uso da expressão “Numa época de cheia”, também pode ser lida como marca de oralidade na construção narrativa da obra, pois é o ciclo da natureza, muito mais que o calendário, quem mais influencia a vida cotidiana dos ribeirinhos.

2.2. O tecido da memória em *Águas emendadas* e *Alberto, sonhos e alinhavos*

A memória é parte fundamental de toda cultura, desde a nomeada popular até a que se considera como erudita, é a memória que motiva o desejo de permanência que muitas vezes se concretiza através da escritura. Esse desejo manifesta-se na sociedade através dos museus, que funcionam como arquivos de memória da coletividade, ou mesmo através da Literatura, que atua, muitas vezes, como oportunidade de registro e fixação de tradições e manifestações culturais. Maurice Halbwachs (2006), em sua obra *A Memória Coletiva*, afirma que o ser humano não se lembra sozinho. Isso significa que nossa memória e lembranças são produto da sociedade em que vivemos. A teoria de Halbwachs afirma que os grupos sociais geram memória a partir do seu próprio passado coletivo, e que, essa memória permite manter um sentimento de identidade, identificar diferentes grupos e diferenciá-los. Para Halbwachs esse é um movimento essencial, pois a identidade é constituída pela diferença.

[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p. 30).

O pesquisador francês Joël Candau (2011), no livro *Memória e identidade*, nomeia diferentes formas de memória: compartilhada ou supostamente compartilhada. Quando se refere às manifestações da memória, Candau apresenta três níveis: a protomemória, que é a memória social incorporada e que se expressa quase que automaticamente nos gestos, procedimentos e hábitos; a memória de alto nível, da evocação ou recordação voluntária, e a metamemória, que é a representação que fazemos das próprias lembranças, como nos vemos e identificamos, diretamente ligada à construção identitária. Para ele, só a terceira memória, a metamemória, aquela que se refere à memória coletiva, pode ser compartilhada, uma vez que é um conjunto de representações da memória. Essa afirmação atualiza a teoria de Halbwachs, pois diferencia a memória individual da memória coletiva.

Nos livros *Águas emendadas* e *Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão*, a metamemória se manifesta através da linguagem oral recuperada dos traços do bordado e da escolha das personagens – de forte presença na memória coletiva – pois carrega também a tradição religiosa, repetida e partilhada pelo grupo social da cidade de Pirapora e outras regiões ribeirinhas do rio São Francisco. Na composição abaixo, nota-se a referência às celebrações natalinas com a montagem do presépio, por exemplo, como parte dessa religiosidade. A narrativa apresenta a relação entre Santa Clara e Francisco de Assis, a partir de um ritual muito comum na tradição popular brasileira: a montagem do presépio. A referência ao Deus-menino remonta à adoração ao menino Jesus, e a ilustração bordada complementa o cenário com a sagrada família em reconstituição da narrativa bíblica.

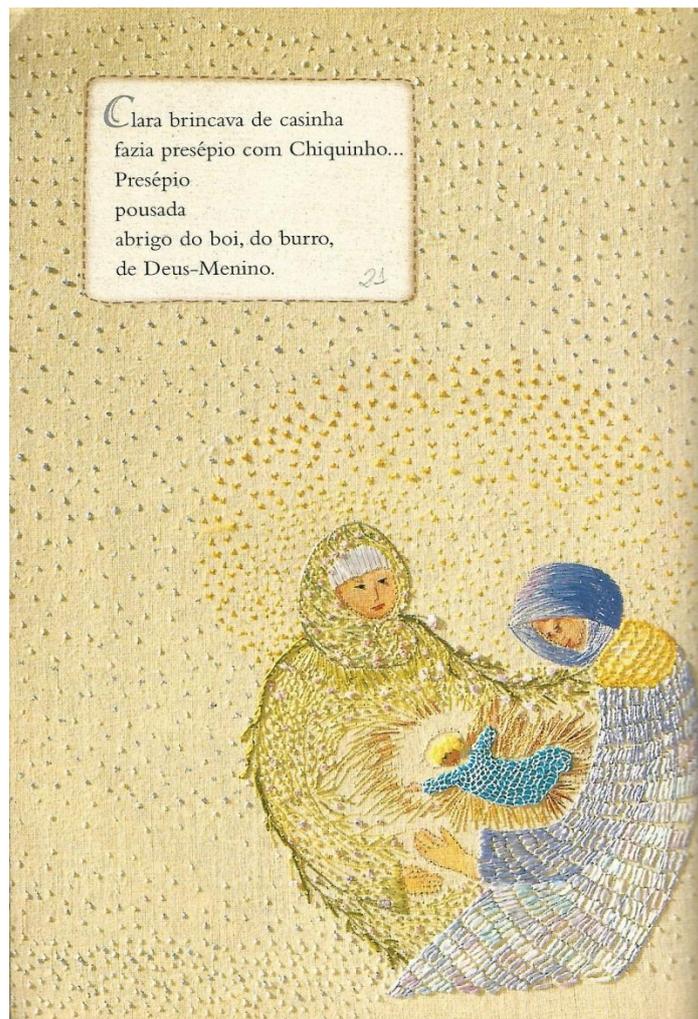


Figura 3. Bordado na obra *Águas emendadas* – Presépio (DUMONT, 1998, p. 21).

Candau (2011) constrói sua teoria a partir da perspectiva individual da memória, acreditando ser a memória individual a característica da memória que se pode atestar. O autor explica sua colocação situando a memória coletiva como uma das formas da faculdade memorial: “a expressão ‘memória coletiva’ é uma representação, uma forma de metamemória, quer dizer, um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo” (CANDAU, 2011, p. 24). Tanto na perspectiva coletiva como na individual, a memória pode ser considerada fonte de referentes para a construção da identidade. Ela permite ao sujeito acessar imagens do passado para que sua identidade possa sempre se atualizar.

A memória familiar possibilita a articulação entre memória e identidade, pois é baseada em memórias partilhadas e heranças comuns, “é sem dúvida no que Maurice Halbwachs denomina como ‘o laço vivo das gerações’, quer dizer, a memória

genealógica e familiar, que o jogo da memória e da identidade se dá a ver mais facilmente” (CANDAUI, 2012, p. 137).

Alberto, sonhos e alinhavos e Águas emendadas constituem-se por ingredientes que estão presentes no dia a dia de muitas comunidades no Brasil, o que é um relevante fator na recepção do texto por parte dos leitores. Além da proximidade que se estabelece, as obras tratam de biografias muito conhecidas e, apesar da perspectiva pessoal das trajetórias de Alberto Santos Dumont e Francisco de Assis, os textos também conseguem tocar temas universais e se constituem através da reprodução de muitos folguedos, jogos e cantigas, colaborando assim para a preservação e divulgação de traços da cultura popular ribeirinha.

A música alegre invadia todos nós. O sanfoneiro animado compartilhava suas notas arrojadas com o fogo, com a poeira levantada, com as saias coloridas, com o cheiro morno dos cigarros de palha e, sobretudo, com a amorosidade da quadrilha coletiva (DUMONT, 2006, p. 3).

Na passagem de *Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão*, o narrador rememora as festas juninas de sua infância na fazenda da família, memória que é comum a muitos outros que vivenciam a mesma experiência, especialmente em regiões interioranas do Brasil. Em diversas passagens da obra, atribui-se a suas memórias e vivências um traço de coletividade. Este é um aspecto que será analisado mais adiante, no capítulo III desta dissertação. No entanto, desde o prefácio da obra a intenção de transbordar a trajetória de Alberto Santos Dumont como parte da memória e da identidade nacional já está prenunciada: “mais do que uma homenagem é uma iniciativa artístico-cultural que estimula novos talentos, tanto na arte quanto na ciência e visa à preservação da nossa memória e a difusão dos feitos heroicos dos brasileiros” (DUMONT, 2006).

A pesquisadora Jerusa Pires Ferreira (2010) estabelece o conceito de “cultura das bordas” como caminho para pensar as manifestações artísticas da cultura, que podem estar ligadas à tradição popular. A produção literária que foge aos traços tradicionais do texto escrito pode, a partir desse conceito, posicionar inúmeros tipos de linguagem e estabelecer sua relação com os textos literários, sejam eles os textos classificados como populares, ou os bordados, as tradições ou as memórias que

despertam, desde sua tessitura até a constituição das cenas e temas, que podem representar o cotidiano ou a imaginação criadora do autor.

Há os estudiosos ou apreciadores que segmentam e assumem, por exemplo, o campo literário como um todo de fronteiras rígidas, apegando-se a uma certa fixidez e até, por hábito, preferem chamar *paraliteratura* qualquer outra coisa que pareça fugir ao padrão estabelecido pela instituição “Literatura” ou, no polo oposto, aquilo o que não caiba nos domínios legitimados de uma cultura popular tradicional que se costuma delimitar enquanto Folclore, por sua vez, matéria tornada nobre e justificada. Há, no entanto, quem considere, e que despreze mesmo esses textos de cultura, por não lhes encontrar valor (FERREIRA, 2010, p. 12).

Em suas reflexões acerca da flexibilidade e ampliação das relações entre diferentes aspectos da representação, Doralice Alcoforado (2007) afirma: “o texto oral simultaneamente é um texto artístico e um texto etnográfico. Mantido virtualmente na memória do seu transmissor, que o ajusta ao universo cultural do seu grupo” (ALCOFORADO, 2007, p. 4). *Águas emendadas* e *Alberto, sonhos e alinhavos: a ousadia de ir além do chão*, são duas obras elaboradas a partir de representações da cultura popular em sua constituição estética e estilística.

2.3. Memórias traçadas pela oralidade: alinhavos

Na década de 1970, alguns estudiosos passaram a se dedicar às pesquisas acerca da literatura oral. Paul Zumthor destacou-se nesse cenário, acrescentou importantes conceitos aos estudos sobre a oralidade e, principalmente, ampliou o olhar acerca da influência dos textos orais sobre os textos escritos, nos diferentes suportes e momentos de recepção do texto literário. Para o pesquisador “era preciso então se concentrar na natureza, no sentido próprio e nos efeitos da voz humana, independentemente dos condicionamentos culturais particulares” (ZUMTHOR, 2000, p. 12). As pesquisas sobre oralidade, literatura e texto escrito proporcionaram uma ampliação do olhar sobre o texto poético oral.

Muitas vezes, a transcrição de um texto oral para o formato escrito não consegue captar a totalidade destes recursos extralinguísticos, o que acaba por situá-los num lugar de inferioridade quanto à sua qualidade literária. Na apresentação do terceiro volume de *Oralidade e Literatura*, o professor Eudes Fernando Leite (2007) afirma que

há, e não é exagero, o emprego do verbo no presente, um certo desconforto sobre pesquisas com temas que buscam tratar de trovadores, narradores orais, cancionistas, hip-hoppers e toda gama de poetas que se utilizam da voz como principal meio de expressão (LEITE, 2007, p. 12).

A tradição folclórica brasileira está fortemente baseada na expressão da oralidade, como se observa nessa passagem de *Águas emendadas*:

– Já de volta, Frei Egídio, que notícias
me dás desse mundo de Meu Deus?
– O tempo escorre entre os dedos, Leão.

Café com pão, manteiga não,

*O pião entrou na roda, ô pião,
Roda pião, bambeia pião* (DUMONT, 1998. p. 15).

Vale lembrar que o trabalho de Paul Zumthor, desenvolvido durante sua passagem pelo Brasil no final da década de 1970 e início da década de 1980, teve essas manifestações como base de suas reflexões. A partir de seus registros, ao refletir sobre a definição do que viria a ser a voz poética presente na literatura oral, Zumthor levanta algumas hipóteses pelas quais este termo poderia ser definido. A primeira hipótese trata da voz como lugar simbólico, no qual se articulariam as relações entre sujeitos e entre estes e os objetos. Além dessa possibilidade, ainda como lugar simbólico, a voz poética, quando reconhecida numa comunidade, também estabelece relações de alteridade, que fixam a palavra dos sujeitos reconhecidos.

Tempo dos balões coloridos!
Lindos, eles deslizavam a delicadeza dos velhos,
azuis, verdes, alaranjados e amarelos.
Meu coração já viajava dentro de cada um deles.
(DUMONT, 2006, p. 3).

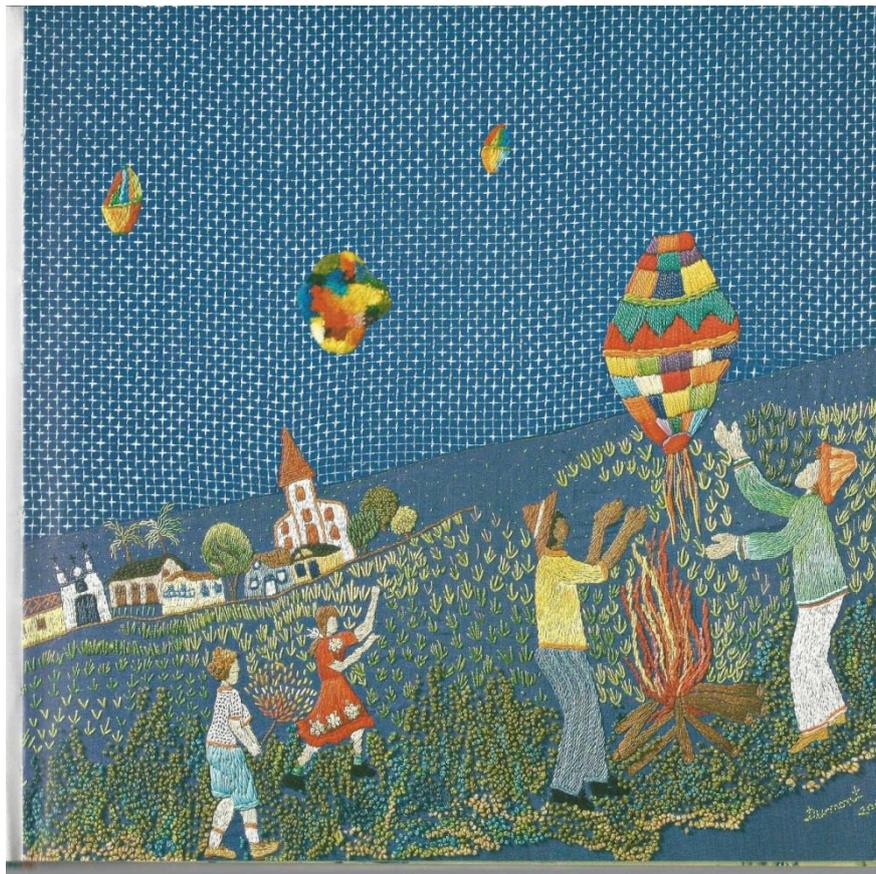


Figura 4. Bordado de Alberto, *sonhos e alinhavos- Fogueira*. (DUMONT, 2006, p.4).



Figura 5. Bordado e trecho da obra *Águas emendadas*. Francisco e os peixes (DUMONT, 1998, p. 12-13).

No primeiro trecho, o narrador Alberto, através das memórias de sua infância, apresenta a festa de São João e a tradição dos balões coloridos. Numa abordagem bastante sensível, o narrador partilha com os leitores o sonho de voar, que já vivia no coração do, então menino, Alberto. As cores e o ritmo lento com que tomavam altura os balões conferem à narrativa um tom de oralidade. O destaque do trecho em itálico confere à passagem ritmo de trova popular dedicada à Santa Clara.

A leitura dos livros de Sávia e Ângela Dumont tem, além dos elementos de oralidade, a memória e ancestralidade do artesanato, do ato de tecer histórias. Isso reforça, na narrativa, relações afetivas e culturais alinhavadas pelo fio da memória, colaborando para a construção do poético nas obras. As narrativas orais, seus temas ou mesmo o ritmo dos narradores tradicionais permanecem atuantes na criação literária. Muitos textos são retomados em releituras que, quando transcritas, resultam no encontro de diferentes vozes, acumuladas ao longo do tempo. Paul Zumthor, ao refletir a importância das narrativas orais para as sociedades, afirma:

Disto decorre a sua função de estabilização social, a qual sobrevive por muito tempo às formas de vida “primitiva” e explica a persistência das tradicionais narrativas orais, para além das transformações culturais: a sociedade precisa da voz de seus contadores, independentemente das situações concretas que vive. Mais ainda: no incessante discurso que faz de si mesma, a sociedade precisa de todas as vozes portadoras de mensagens arrancadas à erosão do utilitário: do canto, tanto quanto da narrativa (ZUMTHOR, 1997, p. 55-56).

O deslocamento de quadrinhas, cantigas e brincadeiras para o espaço do livro oportuniza a permanência, neste tempo histórico e social, de parte da memória cultural brasileira. Essa memória coletiva, como observa Maurice Halbwachs (2006), quando relida, se coloca a serviço da construção narrativa contemporânea sem perder seus ritmos e traços vocabulares. A presença desse elemento confere poética ao texto, que passa a figurar uma original construção estética na alternância de vozes da tradição e da contemporaneidade. É a criação literária contemporânea que oportuniza a realização de um tecido narrativo multissensorial, que se realiza numa combinação de imagens da memória cultural, trajetória das personagens e ilustração.

Introduzir elementos da oralidade no texto significa coordenar a construção narrativa destes textos através de elementos que se organizam na articulação de novas

significações. Esses elementos retomam a tradição da oralidade, e revelam a prática da transmissão de narrativas de geração para geração. As marcas de oralidade, sejam nas escolhas vocabulares, no tom informal e ritmado do narrador, ou mesmo na transcrição de trovas e brincadeiras, ampliam a presença do lirismo nas narrativas.

Outro traço que confere destaque às marcas de oralidade nas narrativas de Sávila Dumont e Ângela Dumont é a forte ligação que o texto e o próprio enredo estabelecem com a infância. O imaginário recria as biografias de Santos Dumont e Francisco de Assis por meio da combinação com elementos vivos na memória cultural. A capacidade de imaginar, típica da infância, se apresenta nas duas narrativas de forma bastante importante para seus enredos e construção estética, porém de maneiras diferentes. Em *Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão*, o narrador é um Alberto adulto, que revisita sua trajetória. Apesar de não se portar como um narrador que reflete em profundidade sua existência, Alberto deixa claro, em inúmeras passagens, que o gosto pela invenção e a ambição de voar se manifestaram ainda em sua infância.

Comecei a vida de inventor bem antes, mas, no ano de 1898, intensifiquei as astúcias de menino. Foram anos de invenções e tentativas de desvendar os segredos do ar. E a cada seis meses nascia um invento novo! (DUMONT, 2006, p. 29).

O narrador conta estabelecendo uma ligação com o universo da infância, dessa forma, a trajetória do menino até a vida adulta tem fortes referências desta etapa da vida de Alberto. Essa trajetória evidencia o seu imaginário, entremeado às suas memórias de infância. Já em *Águas emendadas* a infância aparece na retomada das brincadeiras e cantigas típicas da tradição popular. São muitas as passagens nas quais a voz poética reproduz o ritmo das trovas populares, além disso, em alguns trechos, há a presença da voz coletiva, que aparece destacada do corpo do texto, rememorando brincadeiras e cantigas de roda.

Os que ouviam as árias e minuetos
do coração de Francisco
afinavam a rebeca, a viola, o violino...
Também se rendiam.

*Pai Francisco entrou na roda
Tocando seu violão...* (DUMONT, 1998. p. 14).

A musicalidade é uma constante em *Águas emendadas*. Mais um elemento em favor da aproximação entre a voz poética e os narradores da tradição popular. O ritmo e a métrica da narrativa em versos recriam as trovas e cantigas populares. No trecho acima, os sentimentos e ensinamentos de São Francisco são comparados ao som de árias e minuetos. A citação da cantiga infantil dialoga com a metáfora, traduzindo-a, e assim aproxima o leitor ainda mais da narrativa, a partir do vínculo afetivo com memórias de infância.

As duas biografias, de Francisco de Assis e Alberto Santos Dumont, apresentam-se entrelaçadas a vários elementos da tradição popular: quadrinhas, canções, jogos e festas, que têm entre si uma ligação alinhavada pelas imagens poéticas que despertam. Imagens que remetem à vida simples no interior do Brasil. As ilustrações bordadas, repletas de texturas e alinhavos, dialogam e estão fortemente próximas das vozes que ecoam em cantorias e brincadeiras. Esses textos e imagens alternam-se ao discurso do narrador, em primeira pessoa, que conta a própria trajetória em *Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão*, além de se entrelaçarem também à voz poética que apresenta a vida de Francisco de Assis em *Águas emendadas*. As imagens bordadas também evocam esses elementos, seja através das escolhas nos riscos, que trazem em si cenas do dia a dia, ou mesmo nas escolhas dos materiais, linhas e cores que, esteticamente, representam o tradicional trabalho manual. A oralidade e a entonação das narrativas populares encontram correspondência nas imagens bordadas através de tais elementos. Isso porque apreciar, tocar e “ler” o bordado contribui para compor o cenário da leitura, conferindo ao texto uma unidade que possibilita a convergência entre o universalismo e a cor local.

Não sei se foi de dia
Ou no meio da noite
A revelação
Só sei que Francisco
Tirou os ferrolhos da janela
Rasgou as vestes
Dobrou os joelhos diante do mistério.
(DUMONT, 1998. p. 3)

A imprecisão com que a voz poética apresenta o tempo nessa passagem inicial da narrativa *Águas emendadas* é um dos traços que aproximam a narrativa da tradição oral. O narrador tradicional tem como uma de suas características a imprecisão temporal em sua performance narrativa. Nas narrativas infantis essa imprecisão vem marcada por

expressões como “era uma vez” ou “há muitos e muitos anos”. Nesse caso, o despertar de Francisco de Assis para a vida religiosa é apresentado sem uma marca temporal definida. Assim, a narrativa se mostra aberta para aquela que é outra característica importante na oralidade: a ação narrativa pode acontecer em qualquer tempo e para qualquer personagem, inclusive os ouvintes, que se reúnem em torno do contador.

Grande parte da oralidade que se manifesta nos textos literários tem sua origem em textos da tradição folclórica popular, nos quais as narrativas orais são perpetuadas e modificadas por gerações. O ato de bordar faz parte dessas tradições, pois é na coletividade da tessitura, bem como nas técnicas transmitidas pelos mais velhos da família, que essa tradição perdura. Ao entremear o fio da meada ao tecido, muitas mulheres transmitem suas memórias e sua técnica de bordado a outras mulheres mais jovens de seu ciclo de convivência. Através das lembranças, dos registros que se faz dos objetos e muitos outros rastros que se aproximam, há a identificação dentro de um determinado grupo. O bordado, nas narrativas, atua como gatilho que desperta marcas de memória e, portanto, de identidades. Alfredo Bosi, ao discutir os modos de presença da voz na criação literária, afirma que diferentemente das mãos que pintam, a voz não presentifica, e sim, evoca imagens e sensações.

É precisamente o que faz a mão: adere à superfície da matéria ou penetra-a para modificá-la, para suprir a distância entre o que a natureza é e o que o homem quer que ela seja. As mãos obedecem a um impulso constante no sujeito de converter o objeto à sua própria e dinâmica substância. As mãos submetem, o quanto podem, o mundo aos fins do homem. E elas podem fazê-lo facilmente, maneirosamente, porque são contíguas às coisas: sólido no sólido, pele contra pele, matéria junto a matéria.

A voz, não. Age quase sempre à distância ou na ausência do objeto. O seu ser, que não se vê, não move diretamente a coisa, substitui-a, evoca-a, faz que ela dance com outras coisas, leva-a rápido da esfera da imagem para a do conceito e a traz de volta, no ritmo e na melodia, ao estado de pura sensação (BOSI, 1977, p. 57).

As sensações que os discursos da tradição oral retomados pela criação literária de Sávvia e Ângela trazem para o texto literário, sem sua forma final, além da proximidade afetiva, são também a possibilidade de, a partir de trajetórias individuais como as de Francisco e Alberto Santos Dumont, refletirem-se traços universais da humanidade. Por exemplo, a universalidade dos ensinamentos de Francisco quanto à natureza e seu fascínio pelo lugar que o homem ocupa junto a outros seres, como os animais e as águas. Assim também ocorre com o desejo insistente de Alberto em

concretizar o sonho de voar, comum há muitos outros de seu tempo, e que se estende até os dias atuais na alma de pesquisadores e inventores.

A tradição oral materializa-se na narrativa, revelando a memória cultural do conhecimento popular. Portanto, o religioso, a memória e a cultura são interligados na obra e compõem a sua verossimilhança. A relação entre a oralidade e a escrita, nos textos selecionados neste trabalho, ocorre da maneira como reflete Paul Zumthor (1993) acerca da oralidade, o popular e a escrita literária:

Oral não significa *popular*, tanto quanto *escrito* não significa *erudito*. Na verdade, o que a palavra *erudito* designa é uma tendência, no seio de uma cultura comum, à satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida, à instauração de condutas autônomas, exprimíveis numa linguagem consciente de seus fins e móvel em relação a elas; *popular*, a tendência a alto grau de funcionalidade das formas no interior de costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada (ZUMTHOR, 1993, p. 119).

Para Zumthor, a narrativa popular apresenta esse vínculo com as experiências, e há proximidade delas com o conhecimento prático das personagens e narradores. Além disso, as vivências coletivas também são importantes para o desenvolvimento do enredo em ambas as narrativas. A linguagem, apesar de não ser mera repetição dos ditos ou cantigas populares, preserva o ritmo, o tom e os ensinamentos próprios desse tipo de ocorrência.

Engoli uma piaba:

piaba - ê

piaba - ô

eu não sou piaba não.

- Conta histórias, meu Francisquinho,
que me ajudem a atravessar os dias.

- Que galo é esse, Chico de Assis?

- Escorreguei.

- Caí.

(DUMONT, 1998. p.19)

Criou um prêmio de muitos francos e uma bela taça com seu nome. Divulgou aos quatro ventos da Europa que o homem que conseguisse decolar e voar num percurso de 25 metros, com um aparelho mais pesado do que o ar e de tração própria, ganharia a premiação. Meus brinquedos de criança retornaram para dentro de mim. Balões, estilingues, papagaios de seda, passarinhos, pernas de pau, redemoinhos, monjolos, a

velha locomotiva do meu pai e tantas outras
lembranças do meu país (DUMONT, 2006, p. 38.
Grifos nossos).

O primeiro trecho, de *Águas emendadas*, revela a alternância de vozes entre a voz poética e a voz coletiva, representada pelo trecho da cantiga. Mais adiante, em um raro momento de diálogo, quem canta, conversa com Francisco de Assis e pede que ele conte histórias para ensinar a viver a vida. Na segunda passagem, em *Alberto, sonhos e alinhavos*, o narrador em primeira pessoa relembra o instante de criação do 14 Bis. Em vez de privilegiar o conhecimento científico, relata que suas brincadeiras e memórias da infância, a quais foram essenciais para sua invenção mais importante, aproximando a invenção do sonho no exercício poético.

O narrador conta os fatos estabelecendo uma aproximação com o universo da infância, o que acontece através da memória. A presença da infância ao lado do exercício de lembrar também é uma das características que aproximam as narrativas da oralidade e conferem lirismo às obras. A aproximação entre a cultura popular e a infância no Brasil ocorre principalmente a partir da década de 30. Segundo as pesquisadoras Regina Zilberman e Marisa Lajolo (2001), a partir de 1930, em consonância com a estética modernista, os temas nacionais e a recuperação de histórias populares passam a figurar fortemente na literatura infantil. Lajolo e Zilberman destacam a obra de Monteiro Lobato e de Graciliano Ramos como mais marcantes e inovadoras desse período. Os temas das narrativas populares, festas e jogos são recuperados e figuram nas narrativas desses dois autores. *Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão* é um texto direcionado às crianças e figura no lugar de literatura infantil, fato esse confirmado pela própria autora e também no prefácio do livro, que nasce na intencionalidade de divulgar a biografia de Alberto Santos Dumont para o público infantil. Já *Águas emendadas* não se apresenta como obra da literatura infantil, no entanto, as brincadeiras, folguedos e o uso dos diminutivos, traços estéticos da obra, acabam por conferir forte presença de infância à narrativa.

O texto, através da memória, descreve festejos, espaços, cantigas, cores e sons, e assim representa as circunstâncias para o desenvolvimento do enredo. Portanto, a memória atua como fator que possibilita, como define Zumthor (1993), a atualização das narrativas através da atuação de quem conta e dá voz a uma história.

Dessa forma, a voz narrativa, em ambos os livros, apresenta imagens que, a partir das escolhas do narrador, ou da voz poética, como ocorre em *Águas emendadas*,

se utiliza da linguagem oral e a representa de forma literarizada. As obras são criações abertas, capazes de acolher diferentes manifestações linguísticas e estabelecer um diálogo com a tradição de contar histórias oralmente.

A estrela indicava o segredo.
Um na frente, outro atrás, na canoa,
saíram a anunciar
a chegada do Menino.
Precisavam de tão pouco...
(DUMONT, 1998, p. 28).

As manifestações da oralidade juntam-se ao ritmo do canto, das trovas e das brincadeiras. O encontro entre modos distintos de oralidade é, de acordo com Cascudo (1984), uma recorrência e acontece de forma contínua na cultura popular.

Cada uma anedota ou estória, cantiga de ronda infantil ou adivinha, é constituída pelos elementos justapostos, encadeados, formando o enredo, o assunto, o conteúdo. Esses elementos não figuram, virgens e novos, apenas na expressão que estudamos, mas aparecem em terras incontáveis e numa multidão de exemplos, próximos e distantes (CASCUDO, 1984, p. 23).

A presença de oralidade nas duas narrativas analisadas nessa pesquisa é, portanto, um recurso importante para a concretização do trabalho estilístico das obras. As marcas de oralidade se revelam através da retomada literal de textos próprios da tradição em trovas, brincadeiras ou cantigas, ou ainda por meio do ritmo, rima ou mesmo dos “cenários” nos quais se desenvolvem o enredo. Toda essa elaboração é somada às ilustrações, que evocam a sensorialidade e, assim, estabelecem ainda maior proximidade entre as manifestações populares, resultando numa poética original e bastante imagética. Ocorre, dessa forma, uma ligação entre o narrador/voz poética e os leitores/ouvintes. Tanto o narrador de *Alberto, sonhos e alinhavos*, quanto a voz poética em *Águas emendadas* têm suas vozes alternadas com outras, próprias da coletividade, que juntamente com memórias, concretizam a ligação entre oralidade e escrita literária.

2.4. Vozes poéticas e símbolos da cultura popular entrelaçados na escrita literária

Para Paul Zumthor (1993), a produção literária é uma mistura entre a memória e a voz: “é no livro de minha memória que eu encontro escritas as palavras com as quais

vou compor esta obra” (ZUMTHOR, 1993, p. 156). A partir dessa afirmação, pode-se concluir que a memória é um elemento fundamental para a oralidade. A memória do garoto Alberto é, não apenas o ponto de partida, mas muitas vezes é a partir das vivências de infância que são apresentados os fatos da vida adulta do já inventor Alberto Santos Dumont. Ao mesmo tempo, a infância de Alberto é marcada por memórias que poderiam ser de muitos outros meninos. São as cores, os sons, os festejos e as brincadeiras que tornam presentes as lembranças do narrador e acabam por se encontrar com a infância dos leitores. Alfredo Bosi (1977), afirma que o simbólico é quem medeia as relações entre o passado e o presente, possibilitando, assim, a concretização da identidade nas comunidades.

A possibilidade de enraizar no passado a experiência atual de um grupo se perfaz pelas mediações simbólicas. É o gesto, o canto, a dança, o rito, a oração, a fala que evoca, a fala que invoca. No mundo do arcaico tudo isto é fundamentalmente religião, vínculo do presente com o outrora-tornado-agora, laço da comunidade com as forças que a criaram em um outro tempo e que sustentam a sua identidade (BOSI, 1977, p. 15).

A família Dumont promove oficinas para grupos de bordadeiras, como forma de perpetuar e, ao mesmo tempo, inovar a técnica do bordado, que é uma marca da identidade e da tradição dessas comunidades. O encontro entre a narrativa imaginada, a tradição oral do contar e os bordados atua como fatores de preservação de uma cultura, de uma memória. Essa perpetuação não se dá em sua origem, mas como recriação. Recria-se a estrutura, os temas, as vozes, desloca-se, tudo em favor da construção narrativa atual. Câmara Cascudo (1984) cita o caráter plural do conhecimento como uma característica fundamental da cultura popular.

A tradição reúne elementos de estórias e histórias populares, anedotas reais ou sucessos imaginários, críticas sociais, vestígios de lendas amalgamados, confusos, díspares na memória geral confundem com certas superstições. Parece-me articular-se aos rumores clássicos, o rumor antigo, conta como dizia Camões, numa forma de comunicação de valores indistintos do saber coletivo. Sua caracterização é compreendida quando uma tradição é evocada. Quase sempre inicia-se pela frase: ‘– os antigos diziam...’. Não é uma lenda, nem um mito, fábula ou conto. É uma informação, um dado, um elemento indispensável (CASCUDO, 1984, p.53).

O saber coletivo universal e simples acerca da trajetória dos indivíduos em busca do conhecimento de si mesmo aparece na obra *Águas Emendadas*, através de citações que rememoram ditados populares. A temática universal aparece reforçada pela religiosidade, que trata da trajetória rumo à santidade.

Santa Clara, minha santinha,
 espanta as trovoadas,
 as armadilhas do desamor,
 o apego dos males do século,
 minha senhora.
 Alivia meu peito-cheio.
 Minha casa é de adobe, Santa Clara,
 não aguenta mais medo, não.
 (DUMONT, 1998, p. 18).

No trecho acima, a voz poética recita, como em oração, pedidos a Santa Clara, seguidora de Francisco, reconhecida como símbolo de humildade e desapego. Segundo Frederico Fernandes (2012), citando os estudos de Durkheim, em *Os trânsitos da voz: de experiências poéticas, religiosas e orais*, ao investigar qualquer expressão religiosa é fundamental que se atente para sua bidimensionalidade: essa característica revela que, em uma abordagem sociológica e antropológica da religião, ela pode ser vista como fenômeno religioso, constituído de conceitos e como prática. Em suas práticas, a religiosidade acaba por encontrar-se com a cultura popular, uma vez que muitos ritos, especialmente os festivos, são incorporados por comunidades e difundidos dentro de suas tradições, em diferentes momentos históricos.

O tema da narrativa em *Águas emendadas* não é de apresentação da religiosidade católica em sua moral ou ensinamentos. Ao apresentar a vida de Francisco e seu encontro com Clara, a obra universaliza as personagens, em traços de ternura que partilhavam um com o outro e suas predileções pela natureza e pelos mais pobres. Assim, *Águas emendadas* é uma demonstração dessa intersecção, pois, ao relatar a vida de São Francisco de Assis, promove o encontro dessa biografia com práticas do cotidiano infantil como brincadeiras e credices. Nesse ponto, o discurso religioso, presente na vivência de São Francisco, se mistura com a expressão cultural da tradição popular.

Francisco atravessava pinguelas, afugentava
 fantasmas, brincava de chicotinho-queimado
 com a morte.

Mal-me-quer, bem-me-quer. Ele sabia que
 havia muito a fazer antes de ir embora...
 (DUMONT, 1998, p. 12).

Nessa passagem do livro, a voz poética, que narra a história, relembra duas brincadeiras infantis bastante conhecidas para tratar da sabedoria com que São Francisco se livrava de perseguições e dos perigos que encontrou ao longo de sua vida. A religiosidade é um traço do cotidiano dessa comunidade e como tal, está ligada a outras tradições e vivências do grupo, como os folguedos e, não menos comum, os medos que a devoção aos Santos pode afastar.

Morro de medo de despensa vazia
 de boca da noite
 de beco escuro
 dos feitos do capeta
 da alma do outro mundo
 da água turva
 de outros rios... (DUMONT, 1998, p. 16).

Os símbolos de cultura são, segundo Bosi (1977), capazes de atualizar as vivências do passado no presente das comunidades ou dos indivíduos. Essa atualização confere o caráter identitário aos mais diferentes ícones da tradição popular. Em *Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão*, toda a trajetória de Alberto Santos Dumont é apresentada de forma a evocar muitos desses símbolos. Na passagem a seguir, ao enumerar suas experiências na invenção de dirigíveis e balões, o narrador mistura suas memórias a diversos símbolos que fizeram parte de sua infância no interior do Brasil. A proteção da medalhinha de São Benedito é uma crença popular bastante difundida, e trata da relação de proteção entremeada ao sagrado.

Seguro do meu feito, retorno à experiência, desta vez
 sob a observação da Comissão do Aero-Club de Paris.
 Percebi, ao chegar próximo à torre, que algo estava
 errado. Ao retornar, esbarrei num telhado e o balão
 explodiu em grande estrondo.
 No bolso, bem junto ao peito, uma sagrada
 medalhinha de São Benedito, meu santo protetor,
 deixou-me ileso.
 (DUMONT, 2006, p. 36).

Ainda segundo Bosi,

Para conjurar a sua força, a comunidade abre um círculo de rituais e orações que não substituem (antes, consagram) as técnicas do

cotidiano. Trabalho manual e culto não se excluem nem se contrapõem nos estilos de vida tradicionais, completam-se mutuamente (BOSI, 1977, p. 19).

Apesar de ser um homem de ciências e inventos, Alberto está em contato com as tradições descritas tão cuidadosamente no início da narrativa. Assim, o texto revela não somente a voz narrativa do próprio Alberto, mas também toda uma maneira de viver, cheia de tradições e que é enunciada através de detalhes, signos e símbolos. Além disso, ao longo das duas narrativas são enunciados diversos hábitos e valores que fazem parte de uma coletividade.

Juntamente às ilustrações, as escolhas linguísticas das vozes narrativas, seja a voz poética de *Águas emendadas* ou o narrador-personagem Alberto, constroem uma atmosfera poética baseada em lembranças. As memórias, ressignificadas de maneira bastante sinestésica, são importantes na elaboração das narrativas de Sávila Dumont e Ângela Dumont. Apesar disso, a imaginação e o trabalho estético recriam aquilo que aparentemente seria um ato comum, e o converte em momento fundamental e significativo dentro das histórias. É o que ocorre com a passagem da medalhinha aliada aos passos inventivos de Alberto Santos Dumont. O mesmo se dá com a voz poética que, a partir do ritmo e da métrica das cantigas populares, conta a história de Francisco de Assis entre memórias e a imaginação:

Se o seu coração batia pelo avesso
latia com os cachorros
uivava com os lobos.
Nos fins de tarde,
voava com as garças
entendia os sonhos dos pobres
e o desejo dos loucos,
santificava.
À noite, acendia o fogo,
Dormia sob a guarda do Bom Jesus.
(DUMONT, 1998. p.10)

As imagens criadas pela poesia da narrativa traduzem o caráter de um personagem que é, historicamente, conhecido por seus desejos de revolucionar e mudar a ordem como as pessoas se relacionavam com os outros seres do planeta. A proximidade de Francisco com os elementos naturais e seu desejo por integrar toda a criação são revelados pelas imagens poéticas do avesso e pelos seus voos com as garças.

Assim, diferentes marcas se pronunciam nas imagens, nos sons e nas cores do texto, reforçando o jogo entre realidade e imaginação poética. As cores reforçam as paisagens e os seres. No entanto, são as aproximações e comparações feitas pela voz narrativa que resultam no texto multissensorial que se tem como resultado final do encontro entre a trajetória de Francisco de Assis e a criação literária, imaginativa e colorida, que culmina na obra *Águas emendadas*.

As narrativas alimentam-se dos provérbios, cantigas ou festejos e tradições religiosas, estabelecendo, assim, uma ligação entre o imaginário e o poético do narrador ou da voz poética, e o universo do leitor que, de alguma maneira, estabelece relações com o reconto das duas biografias. Duas histórias que já foram apresentadas de diferentes maneiras, e encontram nas narrativas de Sávia e Ângela Dumont nova forma e ritmo próximo ao dos tradicionais contadores.

Brinquei feito menino e juntei bambus, cesta de vime,
seda, metal, hélice, tiras de borracha, caixas vazadas,
motor 50 HP e minha bicicleta.
Construí o 14 Bis com alegria desconhecida. Muitos
mecânicos auxiliaram-me na execução do projeto.
Alinhavei todos os elementos que tinha em mãos e fiz
de mim um construtor de sonhos (DUMONT, 2006, p.
35).



Figura 6. Bordado em *Alberto, sonhos e alinhavos*. Menino brincando (DUMONT, 2006, p. 38).

No trecho acima, o narrador Alberto conta o processo de construção do 14 Bis. Porém, apesar de se tratar de um importante avanço tecnológico, o narrador apresenta como mais uma invenção do menino Alberto a partir de elementos simples, como caixas e sua própria bicicleta. A narrativa, em períodos curtos, reforça o tom de oralidade, assim como a imagem de “construtor de sonhos”, como se denomina o próprio narrador. Na sequência desse trecho, as expressões exclamativas aproximam o narrador da escrita do narrador oral pelo encantamento e euforia por suas descobertas como inventor.

Eu sabia que tudo daria certo. Minha intuição acenava para o voo. De agosto a setembro fiz várias tentativas. Minha ousadia de ir além do chão era pura teimosia! A paixão pelo ar era mais forte do que eu!
(DUMONT, 2006, p. 35).

A aproximação entre as narrativas orais tradicionais e a narrativa escrita em *Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão e Águas emendadas* ocorre

através de inúmeros recursos estilísticos. Todos eles promovem a recriação de obras esteticamente elaboradas em tons de identidade e tradições populares do interior do Brasil. Apesar desse tecido plural, que tem o povo como fonte de inspiração, as autoras apresentam uma recriação de duas biografias conhecidas e já bastante difundidas. O imaginário, o ritmo, a infância e especialmente as ilustrações compõem um quadro capaz de revelar o popular através de vozes do povo, suas crenças e contações. As vozes poéticas, juntamente com as lembranças das vozes da cultura popular ribeirinha conferem lirismo e constroem sentido na construção literária das obras.

A presença de oralidade em letra e imagens promove, portanto, uma série de recursos estilísticos importantes na constituição dos textos analisados, porém, há, em cada uma das obras, especificidades e sutilezas que merecem um olhar mais aprofundado, o que se fará no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

**ALBERTO, SONHOS E ALINHAVOS – A OUSADIA DE IR ALÉM
DO CHÃO E
ÁGUAS EMENDADAS – PALAVRA E IMAGEM EM TESSITURA
LITERÁRIA.**

3.1 Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão

O livro *Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão*, de autoria de Sávvia Dumont, narra a história do inventor Alberto Santos Dumont, em uma coletânea dos fatos mais marcantes em sua biografia, da infância até sua morte. O livro é ilustrado pelos bordados do grupo *Matizes Dumont*, formado pela mãe e irmãs da autora, sobre os desenhos de Demóstenes Vargas, também irmão de Sávvia Dumont. Em sua apresentação, a obra traz a justificativa para o projeto, financiado pela Caixa Econômica Federal. Na seção consta que a publicação do livro faz parte das comemorações pelo centenário de Alberto Santos Dumont, no ano de 2006. A partir da leitura desse texto é possível constatar que a obra foi escrita tendo em vista “a preservação da nossa memória e a difusão dos feitos heroicos brasileiros” (DUMONT, 2006). Esta é uma perspectiva importante a se considerar em sua construção estética, porque a narrativa está fortemente vinculada a um sentimento de identidade nacional brasileira.

A voz narrativa de *Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão* está colocada em primeira pessoa. Portanto, é o próprio Alberto quem conta sua trajetória. Este é um recurso bastante utilizado na construção de narrativas biográficas. A atribuição da voz narrativa em primeira pessoa aparece, normalmente, como forma de reforço da verossimilhança de si mesmo e dos fatos que ocorrem no mundo ao seu redor e revela, portanto, um olhar que não pertence nem ao personagem nem aos leitores, mas representa, na verdade, o olhar sobre um determinado universo cultural.

A figura pública de Alberto Santos Dumont está vinculada, na história oficial e no imaginário coletivo, a um sentimento de orgulho e grandeza da nação, uma vez que o pioneirismo na invenção do avião é o principal feito atribuído a ele. Nessa perspectiva, a história tem, na voz e nas impressões de Alberto, o fio condutor do enredo. Apesar de seguir uma ordem cronológica da infância até a morte do inventor, as sensações do narrador na vivência dos fatos históricos são destaques ao longo da obra. Suas impressões e memórias estão, a todo o momento, atuando como elementos estilísticos na construção da narrativa.

As memórias de infância atuam na obra como marca de oralidade e expressam não somente a voz do narrador em primeira pessoa, em uma perspectiva intimista, mas principalmente, a voz da coletividade através da cultura que está nas lembranças de

marcas como folguedos e brincadeiras. A narrativa se inicia com a expressão “Eu era menino”, aproximando-se dos procedimentos das narrativas orais, quando despertam a atenção dos ouvintes, interessados em conhecer o tempo de infância do narrador. Em seguida, o traço sinestésico da memória, ligado ao cheiro dos alimentos preparados na cozinha da fazenda, aparece como elemento que provoca as sensações dos leitores. O cenário, na página ao lado desse trecho, é bastante icônico do interior de Minas Gerais: as cores primárias e quentes destacam a infância livre, em ruas emolduradas por montanhas, onde brincam crianças com suas pipas, nos arredores de uma igreja.

Já nessa primeira “cena” está inaugurado o pacto entre autor e leitor mediado pela obra: o narrador contará a sua trajetória, que se encontra, em alguns momentos, com a do próprio leitor. O imaginário popular e mesmo os escritores já buscaram na vida simples do homem interiorano matéria para a afirmação da identidade brasileira. A ambientação da narrativa de Alberto Santos Dumont não somente coincide com esse traço histórico, como também reforça o que foi colocado no próprio prefácio da obra: “narrar os feitos heroicos dos brasileiros e preservar nossa memória”.



Figura 7. Bordado em *Alberto, sonhos e alinhavos – Infância* (DUMONT, 2006, p. 1)

A descrição do ambiente, de forma bastante sensorial e afetiva, se repete ao longo da narrativa, e funciona como elemento importante de construção literária, uma

vez que a plasticidade da palavra torna a leitura mais próxima de quem participa do processo de enunciação e ambienta a narrativa de forma que os ouvintes estejam mais próximos das ações narrativas. Nesse trecho, logo no início da narrativa, as escolhas vocabulares do narrador ajudam a construir o ambiente para que se desenvolva o enredo e, posteriormente, seja consolidada a imagem de sua infância no interior de Minas Gerais:

Na mesa farta, os quitutes – biscoitos, queijos, leite fresco e a deliciosa goiabada da região. A brisa leve da infância fazia levantar voos meus primeiros papagaios de papel de seda. (DUMONT, 2006, p. 2).

No trecho acima, a expressão “brisa leve da infância” reforça o caráter memorialístico da obra, fortemente vinculada à infância do narrador. Nessa construção a “brisa da infância” também sugere a liberdade do tempo de criança, quando projetar voos era uma brincadeira. O reconhecimento desses símbolos verbais, de palavras que evocam literariedade, para o leitor é, como afirma Bachelard (1996), um eco que o autor desperta naqueles que se propõem a partilhar seu caminho de criação literária.

Assim, para um sonhador de palavras, algumas há que constituem *conchas de palavra*. Sim, ouvindo certas palavras, como a criança ouve o mar numa concha, um sonhador de palavras escuta os rumores de um mundo de sonhos (BACHELARD, 1996, p. 48. Grifos do autor).

As lembranças do narrador seguem em direção aos festejos juninos. Mais uma vez, o quadro que se compõe entre narrativa escrita e a imagem bordada é bastante marcado pela infância e pela cultura popular. O cenário é bordado em cores vibrantes dos balões e da fogueira emoldurada pela tradicional cidade interiorana. As pequenas igrejas funcionam como símbolos desse espaço. O movimento do balão que sobe e das crianças que brincam dialoga com a musicalidade do “sanfoneiro animado que compartilhava suas notas arrojadas com fogo [...]” (DUMONT, 2006, p. 3), descrito nas palavras de Alberto.



Figura 8. Bordado em *Alberto, sonhos e alinhavos* – Fogueira (DUMONT, 2006, p. 6).

O encontro das lembranças do narrador com as dos leitores, através das festas juninas, descritas e representadas em atmosfera afetiva de felicidade, reforça a poesia da narrativa, que assume nesse ponto um lirismo delicado e, ao mesmo tempo, essencial para desvendar o inventor Alberto Santos Dumont, pois, mais adiante, essa memória de infância dos balões dentro dos quais “seu coração viajava” será matéria de inspiração para a invenção do 14 Bis na cidade de Paris.

Os símbolos como a pipa, o balão ou a máquina a vapor surgem na infância do narrador e são apresentados por ele como marcantes em sua infância. Essas imagens, tão preservadas em suas lembranças, são depois retomadas como fundamentais em sua constituição como inventor e seu fascínio pelo voo. Sobre esses símbolos que perduram, Bachelard afirma:

As estações da lembrança têm o condão de embelezar. Quando, sonhando, vamos ao fundo de sua simplicidade, ao centro mesmo de seu valor, as estações da infância são estações de poeta. Essas estações encontram o meio de ser singulares permanecendo universais. Elas giram no céu da Infância e marcam cada infância com signos indelévels (BACHELARD, 1996, p. 111).

A simplicidade é um dos traços que marcam a infância narrada por Alberto. O cotidiano do interior brasileiro, vivido pelo menino, não pertence somente a ele e constitui mais uma aproximação dos leitores. Além disso, as festas e brincadeiras relatadas nessas vivências trazem marcas de oralidade, como se o narrador nos estivesse apresentando sua vida numa conversa íntima, conduzida por seus sentimentos, o que torna a linguagem do texto bastante poética.

A narrativa segue e o discurso direto surge na transcrição de uma brincadeira de criança. “Bicho voa?” era a pergunta que sempre intrigou o menino Alberto Santos Dumont. Segundo o próprio narrador ele se recusava, era teimoso em admitir que perdera a brincadeira ao afirmar que “gente homem voava sim! Claro que voava!” Nesse trecho a oralidade, expressa no discurso direto e no ritmo da brincadeira infantil, compõe o espaço imaginário de criação literária, que tem o cotidiano simples das crianças como inspiração.

As brincadeiras eram muitas. Uma em especial eu me recordo. Sentávamos todos em roda. Meus amigos, meus irmãos, muitos meninos e meninas.
 E a pergunta a responder era assim:
 Bicho voa?
 Tamanduá voa?
 Não.
 Unicórnio voa?
 Não.
 Jacaré?
 Não.
 Cobra voa?
 Não?
 Peixe voa?
 Não.
 Todos prestavam atenção ao responder.
 Passarinho voa?
 Voa.
 Carneiro voa?
 Não.
 Sabiá, pardal e sofrê voam?
 Sim.
 E a brincadeira durava horas de riso.
 Alguém desavisado que respondesse errado pagava uma prenda ou um prêmio.
 Sempre que perguntavam:
 Homem voa?
 Eu respondia sim. Voa. Claro que voa.
 Eles insistiam para que eu me retratasse. Eu me negava a pagar a prenda.
 (DUMONT, 2006, p. 7-8).

Alberto reúne sonho e vivência como parte da constituição de si mesmo e, mais uma vez, oportuniza a coincidência de sua narrativa com as vivências de leitores e suas próprias infâncias.

Meu interesse por mecânica foi despertado pela locomotiva, pela máquina de costura da minha mãe, pelos motores a vapor e tantas outras engrenagens. Mas tinha mais: os livros do Júlio Verne. Belos relatos de viagens e aventuras. Naqueles livros, descobri o gosto pelo desconhecido. [...] (DUMONT, 2006, p. 17).

As obras de Verne são consideradas inspiradoras por cientistas e seus inúmeros leitores. Seus textos são algo entre a ficção e relatos bastante específicos acerca da cultura, fauna e flora de diferentes países. Nesse lugar entre o devaneio e a realidade, Júlio Verne contribuiu para o imaginário de inúmeras crianças, que compartilharam com ele o encantamento pelo desconhecido, como afirma o narrador Alberto. Porém, a infância que permanece nele é combustível para sua ousadia de futuro inventor. O futuro de ficção científica, imaginado por Verne, concretiza-se nos voos de Alberto Santos Dumont em seus balões e, mais fortemente, em seu pioneirismo ao inventar o avião.

O bordado, que compõe o espaço imaginário e inventivo, está na página seguinte, e é um quadro de sonho no qual um menino maneja uma máquina inventada, a qual não se consegue distinguir ou nomear. Neste cenário, chão e céu se reúnem em cores e texturas.



Figura 10. Bordado em *Alberto, sonhos e alinhavos* – Máquina (DUMONT, 2006, p. 18).

Na cena seguinte, um quadro, em dupla página, localiza o garoto em meio a pássaros coloridos e seus inventos e anotações, compondo assim, o espaço do sonho e do poético na narrativa.



Figura 11. Bordado em *Alberto, sonhos e alinhavos* – Alberto entre pássaros (DUMONT, 2006, p. 19-20).

Esse encontro entre devaneios e fatos é próprio do poético, segundo Bachelard:

Os valores de imagens tornam-se, no devaneio, fatos psicológicos. E na vida de um leitor chegam devaneios que o escritor tornou tão belos que os devaneios do escritor se convertem em devaneios vividos pelo leitor (BACHELARD, 1996, p. 117).

No episódio do vapor Saldanha Marinho, projetado e construído pelo pai de Alberto, o narrador ressalta o pioneirismo, como um traço herdado, pois futuramente seria ele o visionário, ao insistir na criação de uma máquina voadora.

Meu pai era engenheiro. Tinha mil ideias inteligentes. Uma delas foi a construção de um barco a vapor. O projeto foi discutido em minúcias. Eu, atento, participei dos cálculos. Vieram peças do Mississipi, Estados Unidos da América, onde utilizavam barcos semelhantes para navegação fluvial. O barco a vapor sonhado por meu pai tinha trajeto certo. O vaporzinho saiu pelo rio das Velhas, em Sabará, Minas Gerais, e desceu até o rio São Francisco. De lá, até o mar, era mais um pulo. Pensou meu pai: assim seria transportado o café, algodão e outros produtos para a região Nordeste do Brasil. Meu pai era um visionário! Numa época de cheia, o vapor “Saldanha Marinho” zarpou confiante na correnteza. Desceu resfolegando rio abaixo. Nunca consegui subir o rio de volta. Apaixonou-se pelo sertão baiano e lá permanece até hoje. (DUMONT, 2006, p. 15).

A metáfora do vapor que se apaixona pelo sertão reforça o tom ficcional e poético da biografia do herói brasileiro. A narrativa, nesse ponto, revela traços da oralidade, sobretudo quando o narrador-personagem imprime ao desenrolar da história frases mais curtas e em ordem direta, demonstrando interrupção das orações no momento em que descreve os brinquedos que fabricava:

Os brinquedos eu me lembro: cata-vento, estilingue ou atiradeira. O estilingue era feito de pau de goiabeira, madeira forte e tiras de borracha por onde era impulsionada a pedra. A observação desde cedo me acompanhou. Ver com outros olhos era o meu fascínio. Ver de perto e entender como funcionavam as coisas e as máquinas. Então descobri o gosto pelo desconhecido. (DUMONT, 2006, p. 21).

O narrador deixa de contar a infância e passa a narrar a vida adulta do inventor a partir do momento em que ele conhece Paris. Como passou grande parte de sua vida na capital francesa, Alberto deixa clara sua admiração pela cidade e pelas oportunidades que o aguardavam por lá.

Em 1891 acompanhei meu pai em viagem a Paris.
Voltei à cidade que tanto amei um ano mais tarde.
Transtornado, na manhã azulada, vi que tinha tudo
para aprender, tudo por viver, tudo por experimentar!
Lá estudei física, matemática, química, mecânica e
aprendi muito mais do que podia imaginar. Tudo era
novidadeiro! (DUMONT, 2006, p. 23).

Utilizando-se da expressão “novidadeiro”, um neologismo próprio da fala informal brasileira, o narrador põe, lado a lado, a perspectiva científica de seu aprendizado em Paris – onde afirma ter aprendido física, matemática e química – juntamente ao seu encantamento pelas novidades, no olhar do homem interiorano brasileiro, o que proporciona uma aproximação entre o herói e o povo. Segundo ele, foi em Paris que fez seu primeiro voo de balão, tomando a decisão sobre o caminho que seguiria para o resto da vida. Nesse ponto, a ilustração revela o sonho de Alberto Santos Dumont usando o símbolo da Torre Eiffel, e imagens que remetem ao mito de Ícaro.

Na mitologia, como na trajetória de Alberto, a relação entre Ícaro e o pai é o que torna possível o primeiro voo e todo o encantamento dessa experiência. Ícaro era filho de um grande inventor, Dédalo. Foi Dédalo quem criou o labirinto no qual foi aprisionado o minotauro, a pedido do rei Minos. Em dado momento, Minos manda aprisionar o inventor e seu filho, Ícaro, no mesmo labirinto. Como grande inventor que era, Dédalo deduz que, uma vez que Minos vigiava a terra e os mares, sua única saída do labirinto seria pelos ares. Então se lança no projeto de asas com penas de diferentes pássaros, que são unidas por cera. Dédalo testa a invenção, e adverte ao filho que não voe muito baixo para que as penas não sejam molhadas, e nem muito alto, para que o sol não derreta a cera que segurava as penas. No entanto, Ícaro encanta-se pela imagem do sol e acaba morrendo numa queda ao mar (BULFINCH, 2006, p. 157). A referência ao mito de Ícaro e Dédalo é ainda fortalecida pela história de Ariadne e Teseu; pois do mesmo labirinto o herói se libertou através do fio entregue pela amada, que era hábil tecelã. O labirinto dos devaneios e sonhos de Alberto é apresentado aos leitores pelos fios do bordado, que materializam as imagens poéticas de sua imaginação. Assim como

Ícaro, Alberto Santos Dumont voou mais alto que o seu pai engenheiro, e suas mil ideias inteligentes.



Figura 12. Bordado em *Alberto, sonhos e alinhavos* – Homens alados (DUMONT, 2006, p. 24).

O narrador apresenta várias das experimentações de Alberto. Os primeiros voos de balão, por exemplo, são as impressões e os sentimentos dele que se destacam na descrição:

Vivenciei a busca pela liberdade no primeiro voo de balão. Não senti nenhum temor. Vi que minha alegria era mesmo estar no ar (DUMONT, 2006, p. 27).

O primeiro balão construído pelo inventor teve nome de Brasil, mais uma marca de intencionalidade discursiva na afirmação da figura de Alberto como herói nacional e sua aproximação com a coletividade brasileira. A partilha das impressões e sensações do narrador representadas literariamente transformam suas vivências mais simples e

cotidianas, os folguedos e as memórias, em algo especial, poético, único. Sobre esse aspecto, Bachelard (1996) afirma que:

Nem todos os objetos do mundo estão disponíveis para devaneios poéticos. Mas, assim que um poeta escolheu o seu objeto, o próprio objeto muda de ser. É promovido à condição de poético. Que alegria, então, em haurir a palavra do poeta, em sonhar com ele, em acreditar naquilo que ele diz, em viver no mundo que ele nos oferece ao colocar o mundo sob o signo do objeto, de uma fruta do mundo, de Uma flor do mundo! (BACHELARD, 1996. p. 152)

A infância no interior de Minas, vivências e convivências, contribuem para a formação do inventor Alberto Santos Dumont. A criação literária, o trabalho de composição da obra e as inúmeras referências de cultura orgânica nacional alçam esses elementos ao poético. As tradições culturais retomadas ao longo da narrativa são parte da cultura nacional em diferentes regiões, com suas manifestações próprias e bastante conhecidas formam, em suas diferentes ocorrências, o plural tecido cultural brasileiro.

Os bordados e as palavras compõem uma obra que toca o imaginário do leitor, fazendo com que sejam despertadas também suas próprias memórias de infância, suas vivências através de sensações visuais, táteis e imagéticas, tão fundamentais para a construção de sentido da obra literária.

Até mesmo o acidente mais grave, assim como outras invenções de Alberto, é apresentado aos leitores através de um olhar de encantamento e persistência. O narrador revela que foram dez anos de experimentações para que suas invenções começassem a dar certo. Nesse ponto relata o acidente com seu balão de número cinco e resgata a crença em São Benedito, atribuindo a ele a responsabilidade por ter se salvado ileso.

Como já observado anteriormente, no capítulo II, essa é uma manifestação de cultura popular brasileira. Na voz de Alberto ecoam as vozes da coletividade em sua tradicional devoção a santos que são considerados por cada indivíduo “meu santo protetor”. A narrativa promove, mais uma vez, o alinhamento entre a ciência e o popular, o subjetivo e o coletivo, numa tessitura delicada, emoldurada pelas imagens artesanais, nascidas das mãos de mulheres bordadeiras que partilham com o narrador a infância no interior de Minas Gerais. São Benedito é considerado, por muitos devotos, como o “erudito analfabeto”. Isso porque, segundo sua hagiografia oficial, foi eleito guardião do convento de Santa Maria de Jesus, sem que soubesse ler ou escrever. Apesar de tal fato, Benedito, que seguia os preceitos da ordem franciscana, era visitado por muitos mestres em Teologia e, segundo a Igreja, possuía o dom da “Ciência Infusa”,

sendo dotado de dons especiais de cura e entendimento, o que o fazia capaz de tocar, mais fortemente, os corações das pessoas (SOUZA, 2014, p. 23). O encontro entre a ciência infusa de São Benedito e o método de invenção do erudito Alberto aproxima a narrativa do “conhecimento popular”, suas expressões culturais e os elementos que compõem a identidade brasileira.

A narrativa do primeiro voo com o 14 Bis descreve a emoção de Alberto e estabelece relação com as brisas de agosto que sopravam suas pipas quando menino. As expressões exclamativas e a descrição das sensações do inventor ao longo do voo podem ser lidas como marcas de oralidade, e da forma como estão colocadas, promovem a partilha da euforia do narrador com os leitores.

Eu sabia que tudo daria certo. Minha intuição acenava
para o voo. De agosto a setembro fiz várias tentativas.
Minha ousadia de ir além do chão era pura teimosia!
A paixão pelo ar era mais forte do que eu!
(DUMONT, 2006, p. 37).

O bordado, na página seguinte, é o de um menino e seus cestos. A aproximação entre o menino Alberto, inventivo e curioso, se completa através da imagem quase onírica, na qual a criança brinca em um lugar indefinido, onde céu e terra se encontram, podendo o leitor entender que este era o verdadeiro encontro do narrador: o menino que, finalmente, concretizava seu sonho de criança de poder voar.



Figura 13. Bordado em *Alberto, sonhos e alinhavos* – Menino brincando (DUMONT, 2006, p. 38).

Na sequência, o voo do 14 Bis desperta a alma de menino em pura alegria de Alberto. Sem se afastar da intenção discursiva da divulgação do herói nacional, o narrador afirma: “Meu coração brasileiro nem cabia dentro de mim”. Mais uma vez a coletividade é inserida na narrativa. O voo não foi uma conquista individual, e sim de toda a nação. Essa intencionalidade fica ainda mais evidente quando Alberto conta que “foi noticiado que um brasileiro conseguiu ir além do chão com um aparelho mais pesado do que o ar e batizaram o 14 Bis como ‘oiseau de proie’ – ave de rapina” (DUMONT, 2006,p.44). A grandiosidade, coragem e força da ave que é caçadora e, por isso, majestosa é uma imagem que também dialoga com o orgulho de nação que contagia o narrador. O trecho a seguir reforça a intenção de coletividade nacional na trajetória de Alberto Santos Dumont:

Veio depois o pequeno ultraleve. Meu gracioso Demoiselle. Um primor de simplicidade e leveza. Os franceses o compararam a uma libélula. Fiz um gesto

aprendido com meu povo brasileiro. Doeí o
Demoiselle aos aprendizes do mundo inteiro.
(DUMONT, 2006, p. 46. Grifos nossos).

Outro aspecto apresentado na sequência da narrativa revela-se quando o inventor apresenta sua personalidade pacifista em dissonância com um mundo que vivenciava a guerra. Segundo o narrador-personagem Alberto, esse foi um comportamento apreendido a partir de sua experiência em terras brasileiras, seu contato com a natureza e suas vivências no interior de Minas Gerais:

Quando menino, muitas e muitas horas eu ficava a observar os pássaros. Tudo que voava me encantava. Nunca me cansei de apreciar o balé das nuvens, o vento correndo feito doido nas plantações de café, de milho, nos pés de manga carregadinhos de frutos e a calma doce da minha terra. Esse exercício me tornou gente de paz (DUMONT, 2006, p. 47).

Segundo ele, essas marcas o impulsionaram a percorrer o mundo para divulgar seus ideais pacifistas, apesar dos usos bélicos que se faziam de sua maior invenção, no conflito da primeira guerra mundial.

Meus olhos ficaram tristes ao ver a primeira guerra mundial que se iniciava. O sonho da paz que me acompanhou desde a infância foi fortalecido e acreditei que, em tempos de discórdia, era meu papel também entrar na campanha pela paz. Visitei países correndo atrás do sonho de todo homem de bem – a busca da paz no planeta Terra (DUMONT, 2006, p. 47).

A imagem do menino com a pomba branca, rodeado pela palavra “paz” em diferentes línguas, cada uma em uma cor e textura, dialoga com o desejo de Alberto de que a paz se estendesse pelo mundo inteiro.

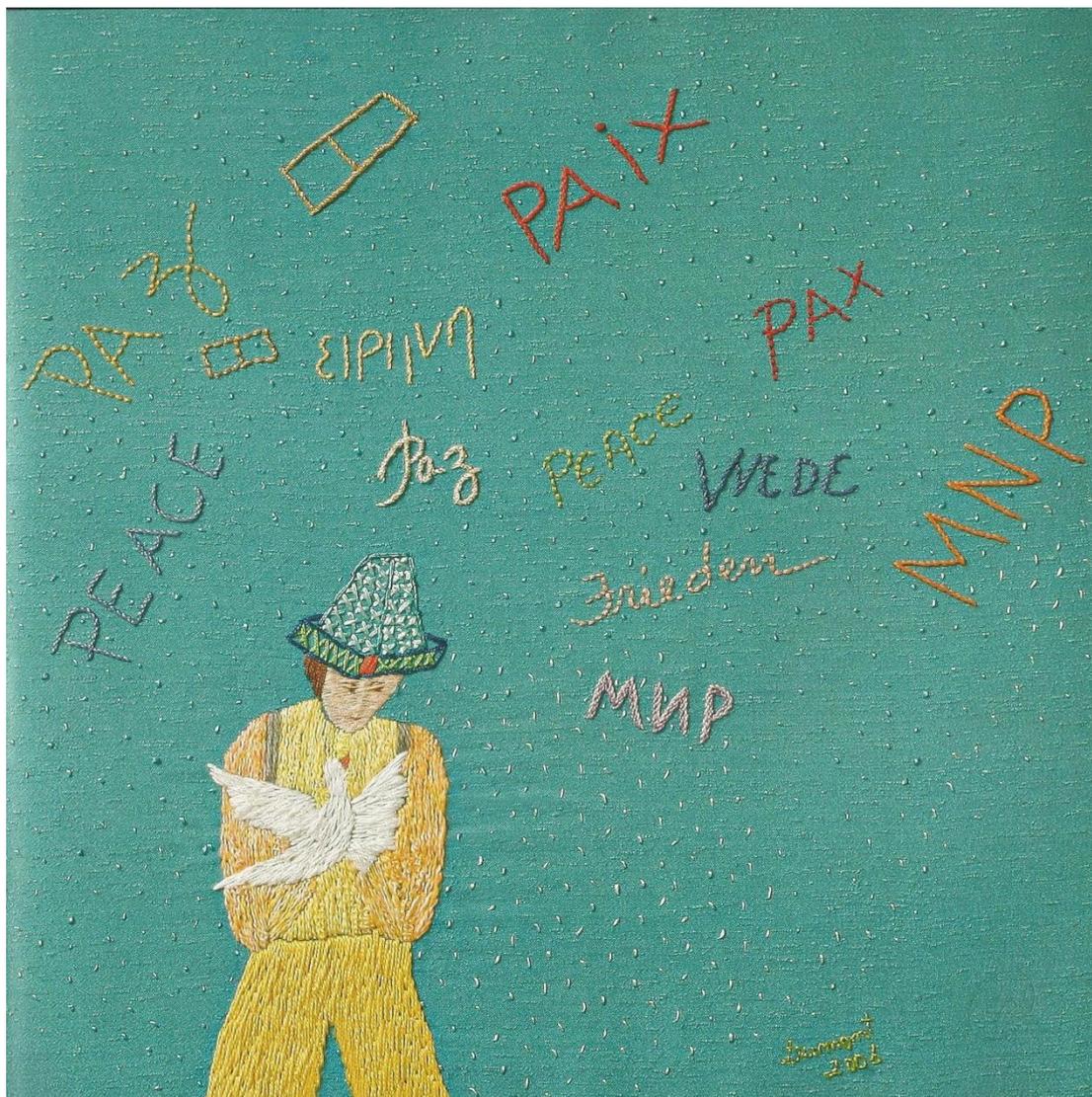


Figura 14. Bordado em Alberto, *sonhos e alinhavos – Paz* (DUMONT, 2006, p. 48).

Com a saúde já debilitada, retorna ao Brasil e se refugia na “encantada”, sua casa em Petrópolis, onde, “de pura molecagem, fez uma escada engraçada com degraus recortados, na continha dos pés” (DUMONT, 2006, p.49). A imagem da “encantada”, em um espaço bastante bucólico, cercada de verde e emoldurada por um céu estrelado e pela lua, evidencia a relação de Alberto com os espaços onde viveu, e como cada um deles contribuiu para sua inventividade, desde a fazenda até a casa no morro do Encanto em Petrópolis. Nessa esteira, Bachelard (1993) afirma que

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação (BACHELARD, 1993, p. 19).

O menino Alberto encantava-se ao se imaginar voando entre os cafezais de seu pai ainda no interior de Minas, na fazenda Cabangu. O mesmo encantamento, desde a primeira viagem em que acompanhou o pai até Paris, para retornar à “cidade que tanto amou” um ano mais tarde. O imaginário de Alberto transporta os espaços que percorreu ao espaço do imaginário, do encantamento. A cidade de Paris, a liberdade e a profusa criatividade do início do século XX, por exemplo, compõem o ambiente perfeito para que floresça sua criatividade inventiva, que culmina na criação do 14 Bis. A efervescência da cidade luz, não é, entretanto, a única força criativa a atuar para que o inventor produza seu mais importante invento. É o próprio Alberto quem afirma suas memórias de infância, em brincadeiras e sonhos, foram fundamentais no processo de concepção do avião.

O Brasil é viés para as lembranças do narrador. A partir da rememoração do espaço, retoma a infância que, na verdade, nunca o abandona em sua trajetória de inventor. Para Bachelard (1993), é através do espaço que a memória retorna como elemento do imaginário:

A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências (BACHELARD, 1993, p. 28-29).

O retorno ao Brasil, no morro do Encanto é, para Alberto, mais uma oportunidade de exercer sua inventividade. A casa encantada que projeta será sua última morada. Essa criação destaca, mais uma vez, a forte presença de infância em sua constituição como cientista.

A cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro, foi o lugar que escolhi para morar. E no morro do Encanto construí a minha casa encantada. No porão, fiz minha oficina de experimentos. Noutro andar, uma biblioteca me divertia. De pura molecagem, fiz uma escada engraçada com degraus recortados, na continha dos pés. Do lado de fora, no último andar, um lugar especial – um pequeno mirante para observar o céu com seus mistérios astronômicos. (DUMONT, 2006, p. 49).

Nessa descrição, a molecagem do homem Alberto retoma o brincar da infância, quando fabricava seus brinquedos, juntamente com seus irmãos, ainda em Minas

Gerais. Bachelard (1993) examina a relação entre a casa e as memórias em sua poética do espaço:

Por consequência, todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores de onirismo consoante. Não é mais em sua positividade que a casa é verdadeiramente "vivida", não é só na hora presente que se reconhecem os seus benefícios. O verdadeiro bem-estar tem um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova. A velha locução: "Carregamos na casa nossos deuses domésticos" tem mil variantes. E o devaneio se aprofunda a tal ponto que um domínio imemorial, para além da mais antiga memória, se abre para o sonhador do lar. A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar no prosseguimento de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese memorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem (BACHELARD, 1993.)

O bem-estar, a proteção e as memórias que a Encantada desperta no narrador estão presentes desde o nome como a chamou até a alegria que as molecagens de infância o fazem rememorar. A obra de Alberto prossegue, como afirma o próprio narrador, que seguiu escrevendo suas próprias memórias num exercício de visitar a própria trajetória. A casa em Petrópolis proporciona a ele o recolhimento e a segurança para o encontro entre sua memória e a criação da obra na qual se eternizariam seus devaneios de imaginação sobre suas vivências. Após instalar-se na Encantada, o narrador afirma que "continuou viajando entre a Europa e o interior do Brasil". Essa afirmação retoma a importância desses dois lugares para sua constituição ao longo da vida: a infância interiorana, como espaço da infância e de tantas memórias afetivas em brincadeiras, folguedos, cheiros, gostos, além da fundamental convivência com a imaginação criativa do pai; e a cidade de Paris, onde pôde formar-se como inventor, apropriando-se do conhecimento científico e da atmosfera de liberdade e inovação da Europa no início do século XX. Alberto é, em sua encantada casa, a soma desses dois espaços, que se desdobram em imagens, palavras, linhas e cores de simplicidade em suas invenções e seu fascínio pelo céu.

Ainda na descrição da Encantada, a obra apresenta uma casa completa, na qual, segundo Bachelard (1993), instaura-se a polaridade entre o sótão e o porão.

Nós nos tornaremos sensíveis a essa dupla polaridade vertical da casa, se nos tornarmos sensíveis à função de habitar até o ponto de fazer disso uma réplica imaginária da função de construir. Os andares mais altos, o sótão, o sonhador os "edifica", e os reedifica bem edificados. Com os sonhos na altitude clara estamos, repitamo-lo, na zona

racional dos projetos intelectualizados. Mas o habitante apaixonado aprofunda o porão cada vez mais, tornando-lhe ativa a profundidade. O fato não basta, o devaneio trabalha. Ao lado da terra cavada, os sonhos não têm limite (BACHELARD, 1993, p. 24-25).

O porão da Encantada de Alberto abrigava sua oficina de experimentos, era onde ele experienciava sua profundidade em ideias. Já no sótão, no último andar da casa, o narrador afirma ter construído “um lugar especial”, seu mirante particular, de onde podia “observar o céu com seus mistérios astronômicos” (DUMONT, 2006, p. 49). A observação do céu sempre esteve presente na vida de Alberto. E na casa para onde retornou, depois de anos na Europa, conviviam o sonho e a inconstância do espaço e as certezas, muito pensadas e testadas de sua oficina; convivia o menino que se encantou com os balões juninos nos céus do interior de Minas Gerais e o reconhecido inventor brasileiro, que se formou em Paris; tudo isso mediado pela biblioteca onde, segundo o narrador, ele se divertia. O conhecimento divertido, o estudioso inventor e a criança animada, todos em convivência na Encantada.

A simplicidade do cenário concebido para a representação da encantada é enternecedora. Sonhos, inventos e personalidade tão festejada, pública e conhecida ao redor do mundo, habita construção isolada e simples, que tem como grandioso o cenário, no qual se insere, o alto da montanha, onde a vista para a noite, a lua e as estrelas são o mais especial desejo do inventor.



Figura 15. Bordado em *Alberto, sonhos e alinhavos – Encantada* (DUMONT, 2006, p. 50)

A especial relação que o narrador estabelece com o céu, o ar e tudo o que se liga ao sonho de voar, desde a infância, faz de Alberto um “ser aéreo”, detentor do que Bachelard nomeia “imaginação dinâmica”. Essa imaginação que nasce do encontro do devaneio com o ar é dinâmica, e a essência, a substância das imagens está no movimento: “na imaginação dinâmica, tudo se anima, nada se detém. O movimento cria o ser, o ar turbilhonante cria as estrelas, o grito produz imagens, o grito gera a palavra, o pensamento” (BACHELARD, 2001, p. 233). A pobreza do elemento ar é, segundo Bachelard, compensada pela possibilidade de movimento, a qual resulta em criação de imagens novas nos devaneios do poeta. A poesia dos bordados demonstra, em tecidos e linhas, o movimento e a vivacidade da memória cultural em suas cores e técnicas.

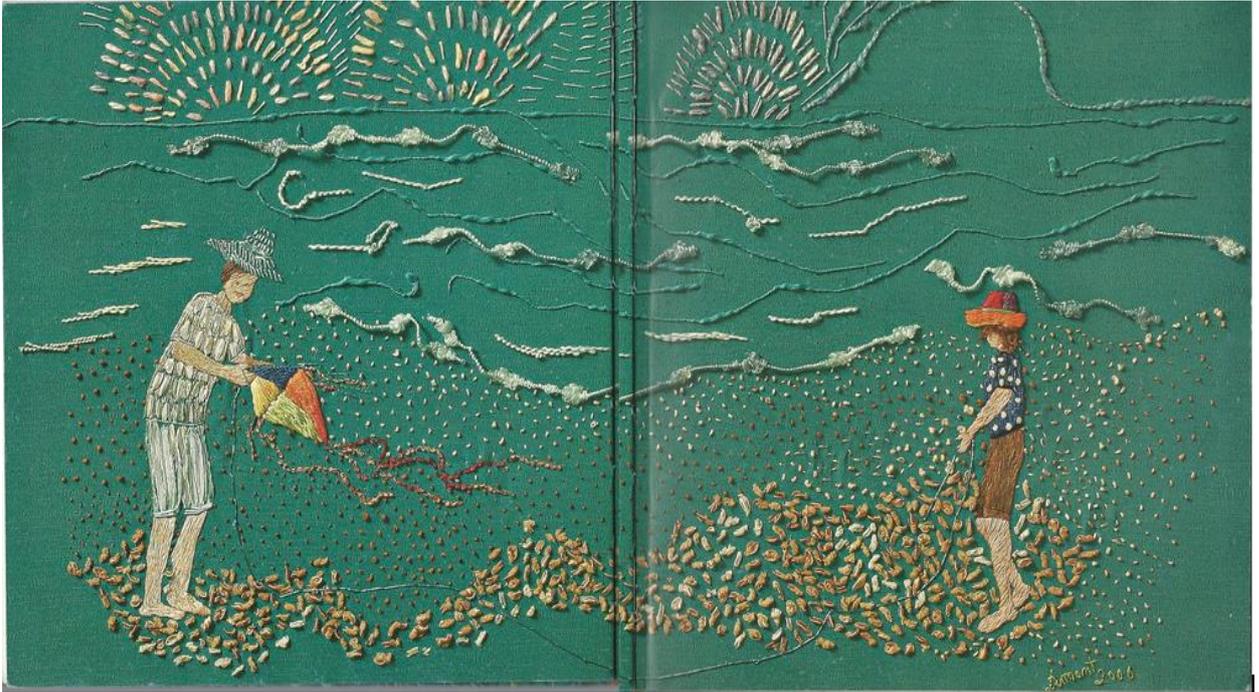


Figura 16. Bordado em *Alberto, sonhos e alinhavos – Praia* (DUMONT, 2006, p. 51-52).

Nesse quadro, as crianças que brincam com pipas à beira do mar surgem na transição para o último momento da narrativa. Quando o narrador afirma que desembarçou os nós, há uma dualidade na significação da palavra “nó”.

Anos depois, já cansado, fui ao Guarujá, em São Paulo.
 Estive na praia.
 Encontrei uma criança com problemas com o papagaio de seda.
 Voltei a ser criança. Desembarcei os nós. O menino sorriu.
 Fiz um voo especial.
 Fui ao encontro da eternidade.
 Mas não parti de todo. Em cada voo que o homem faz, sinto meu coração bater como primeiro navegante do ar. (DUMONT, 2006, p. 53).

Os nós que foram desfeitos são os do papagaio ou os do próprio Alberto, em seu cansaço, frente a passagem do tempo e diante da morte, que se aproximava? Da mesma forma, o menino que sorri é o dono do papagaio ou o menino Alberto, que o acompanhou por toda vida em sua curiosidade e inventividade? Essa simbiose entre o narrador e a infância dos garotos que brincavam na praia reforça a presença da criança ao longo da narrativa, a criança que não abandonou o inventor durante toda a vida. Sobre a relação entre as imagens e a memória, Bachelard (2003) esclarece que

no trajeto que nos leva de volta às origens, há primeiramente o caminho que nos restitui à infância, à nossa infância sonhadora que desejava imagens, que desejava símbolos para duplicar a realidade (BACHELARD, 2003, p. 94).

Na narrativa, o último encontro de Alberto é com a infância e seu mais importante símbolo – o voo, representado pela imagem do papagaio de seda. No instante em que desembaraça os nós, o inventor está livre para ir “ao encontro da eternidade”. Mais uma vez, essa subjetividade se desdobra em coletividade, quando o próprio narrador afirma sobreviver no voo de cada homem. Os arabescos coloridos em verde, amarelo, azul e branco, arrematam o sentimento de brasilidade e identidade, intenção prenunciada em toda a obra.

Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão, é uma obra marcada pela poeticidade da narrativa em traços que se manifestam em retomadas de ícones da cultura e do modo de vida no interior do Brasil. A ressignificação dessa trajetória tem como intencionalidade discursiva a divulgação dos feitos de um herói nacional. No entanto, a narrativa consegue transcender essa intencionalidade e se revela um tecido no qual coexistem memória, tradição e identidade, todos ordenados em favor do lirismo da narrativa. A infância atua como viabilizadora desse encontro, presente ao longo de toda a narrativa, assim como os bordados, que contam as sutilezas e os sonhos da intimidade ou das ações de Alberto. Além disso, as imagens emanam poesia em suas texturas cheias de tradição e memória de brasilidade e afetividade, tão próprias do trabalho manual.

3.2 Águas emendadas

O livro *Águas emendadas* de Ângela Dumont narra a vida de São Francisco de Assis e também de Santa Clara. A obra apresenta uma construção bastante poética e narra a trajetória que levou São Francisco e Santa Clara a seguirem a vida religiosa e vivenciarem a pobreza e a vida missionária como expressões de seu devotamento. Toda a obra é perpassada pelas ilustrações bordadas produzidas pelo grupo Matizes Dumont – sendo que as imagens ocupam, na diagramação, toda a página e os textos estão inseridos como que “alinhavados”, em quadros menores, podendo ser cada página considerada uma “tela” bordada.

A narrativa toca a temática religiosa, uma vez que São Francisco e Santa Clara são bastante conhecidos não só pelos católicos, mas suas biografias já fazem parte do conhecimento popular brasileiro. A obra apresenta uma poética entremeada por gêneros típicos da oralidade e da literatura popular como cantigas, ditados e orações.

A religiosidade popular é a maneira como o povo se relaciona com a fé. O pesquisador Carlos Rodrigues Brandão (2007) afirma que a religião popular constrói-se nas relações sociais, no dia a dia. Segundo Brandão, “é lícito desconfiar que a menor unidade social do sagrado pode não ser uma igreja ou uma confissão; mas, antes, o campo definido pelas trocas políticas entre religiões e unidades religiosas” (BRANDÃO, 2007, p. 20). É a expressão religiosa que se faz pela transmissão de avós para seus descendentes, através de cânticos, orações e folguedos. Nesse tipo de manifestação, a narrativa oficial da Igreja passa a integrar o cotidiano das pessoas, praticantes e não praticantes de sua fé, e suas tradições tornam-se parte da expressão cultural, e não somente religiosa desse grupo. A devoção aos santos é, na tradição católica brasileira, um traço da aproximação da religião com as práticas populares. Para alguns estudiosos, como Câmara Cascudo (1971), a religiosidade popular brasileira está bastante calcada na tradição do catolicismo português, no entanto, constitui-se lado a lado com uma rede de superstições: “somos representantes, biologicamente resignados, de povos de alto patrimônio religioso” (CASCUDO, 1971, p. 156).

O enredo em *Águas emendadas*, portanto, perpassa essa característica marcante e fundamental da constituição social brasileira. A trajetória de São Francisco é apresentada de forma linear desde sua origem nobre até o momento em que decide pelo voto de pobreza e pela vida religiosa através da experiência missionária; passando pelo encontro entre São Francisco e Clara, momento em que as personagens têm suas trajetórias “emendadas” e passam a partilhar suas vivências religiosas pelo mundo. O caminho segue até a morte de Francisco, já conhecido como santo católico pelos fiéis que acompanhavam suas pregações, ações e milagres à frente dos franciscanos.

A literariedade em *Águas Emendas* está ligada à tradição popular, não apenas quanto à temática da religiosidade, como também nas manifestações de oralidade, reveladas nas diferentes vozes que surgem ao longo do texto. São trechos de cantigas, preces e brincadeiras, quase sempre ritmados em trovas. A sobreposição de vozes, juntamente com as ilustrações bordadas, criam imagens poéticas e, portanto, uma recepção diferenciada do texto final. Os leitores estão aproximados dos ouvintes dos

narradores tradicionais, convidados a cantar e interagir com a obra. Nessa narrativa ecoam vozes das tradições populares, marcas das narrativas orais, além das vozes que escapam das imagens bordadas e suas relações com a palavra escrita. Podemos apontar também as possíveis funções dessas características no momento da recepção do texto pelos leitores, uma vez que reinventam a biografia de Francisco de Assis e reforçam a verossimilhança do imaginário expresso pela voz poética.

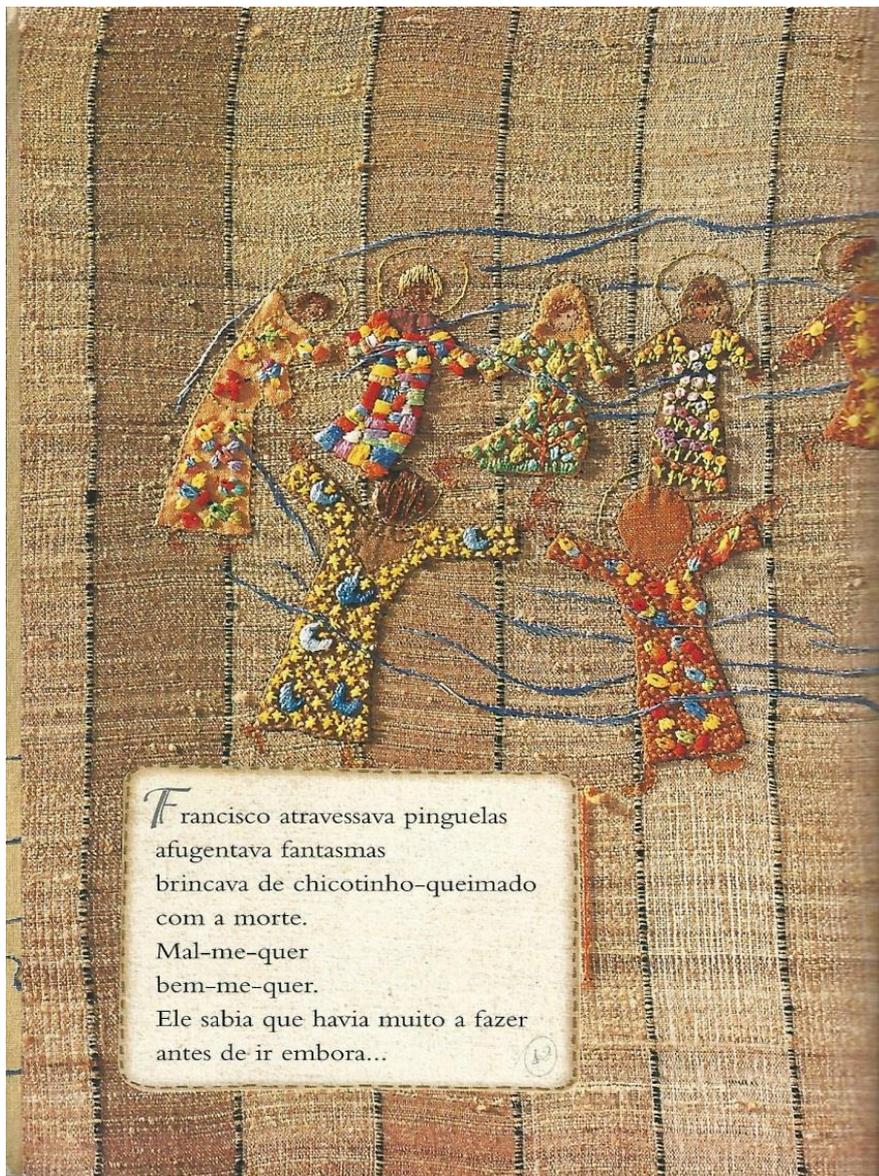


Figura 17. Bordado em *Águas emendadas* – Brincadeiras de Francisco (DUMONT, 1998, p. 12).

A primeira página da narrativa apresenta a personagem Francisco de Assis em sua cidade natal, cercado por príncipes, princesas e palácios. A ilustração que acompanha o texto narrativo representa Francisco bem vestido e uma paisagem colorida na qual predomina o tom do verde nos campos.

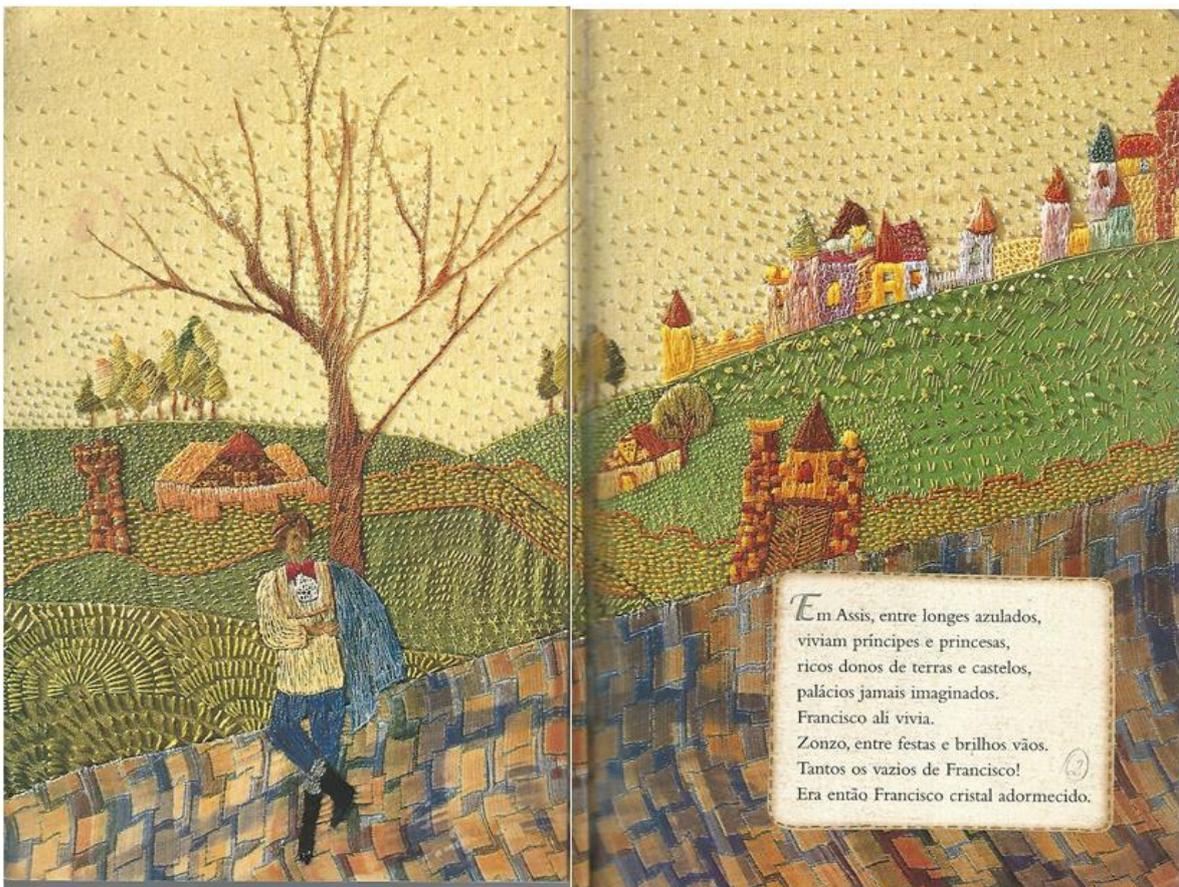


Figura 18. Bordado em *Águas emendadas* – Francisco nobre (DUMONT, 1998, p. 2)

Essa primeira apresentação de Francisco é importante, pois marca o tipo de linguagem que prevalecerá ao longo de toda a narrativa, uma escrita bastante poética, com os textos organizados em versos. Nesse primeiro momento, a voz poética nomeia Francisco como “cristal adormecido”. Esta metáfora produz a imagem do precioso que ainda não foi revelado, aguarda para ser lapidado e, assim, demonstrar toda a sua beleza e encantamento.

Para localizar temporalmente a história a voz poética cita, adiante, os trovadores e suas cantigas de amor e de amigo, situando na Idade Média, dessa maneira, as ações que se seguiriam. Neste quadro aparecem marcas importantes de oralidade, quando são citados os trovadores e o sussurro do vento que trazia a palavra de Deus.

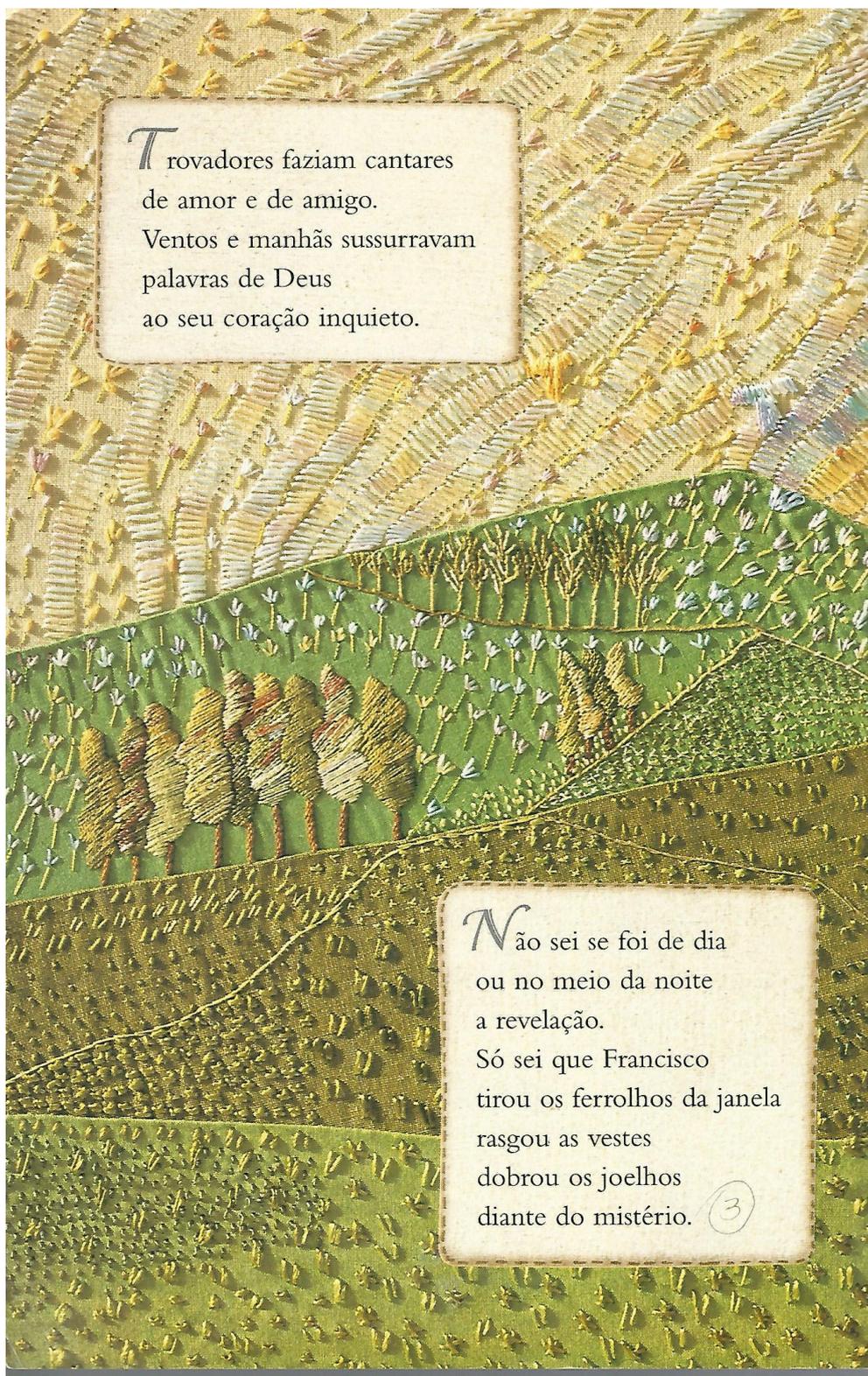


Figura 19. Bordado em *Águas emendadas* – A revelação (DUMONT, 1998, p. 3).

O “coração inquieto” de Francisco recebe o sussurro, o que o conduz ao próximo passo: despir-se de suas vestes e seguir o “mistério de Deus”. A imagem poética de um coração inquieto, que recebia sussurros de ventos e manhãs, é uma metáfora que evoca

imagens representativas de alguém que busca, insistentemente, respostas para suas sensações de que eram “vãos” os brilhos do palácio no qual vivia, além da procura por algo que pudesse preencher os tantos vazios que carregava. O bordado representa a ação da narrativa – um Francisco nu, e voltado para o céu. A perspectiva do leitor é de que a personagem está de costas para quem lê e de frente para Deus e seu precioso mistério, o que evidencia a ilustração bordada que também atua como elemento narrativo da história, apresentando, a seu modo, em cores e texturas o despertar de Francisco. Walty, Fonseca e Cury (2007) destacam, em *Palavra e imagem*, que a leitura se realiza em um processo interativo entre escrita e imagem, seja a imagem propriamente dita, a que ilustra textos verbais ou aquela imaginada pelo leitor quando lê.

A partir desse ponto, São Francisco assume sua identidade religiosa e a narrativa evidencia sua relação com a natureza, em uma citação indireta do *Cântico das criaturas*, texto em que São Francisco dá graças pela beleza da criação de Deus, enaltecendo diversos elementos da natureza como o sol, a lua, os regatos e as chuvas. Esse posicionamento das palavras imprime à leitura certo ritmo próprio da poesia, sobre o qual Alfredo Bosi (1977) reflete:

Por isso, no discurso ritmado, a imagem, prestes a ser superada pelo conceito, renasce corporeamente nas inflexões da corrente vocal. Se, na prosa abstrata, se passa resolutamente da imagem à idéia como quem vai do sensível ao conceitual (eidos-idea), na leitura poética o andamento impede que as propriedades sensíveis se cancelem. A linguagem rítmica volta-se para a matéria para reanimá-la com o sopro quente da voz. O que faz da imagem verbal uma palavra concreta, viva, quando não mítica: eidos-idea-eidolon (BOSI, 1977, p. 85-86).

O ritmo que a voz poética imprime ao enumerar os elementos da natureza sensorializa os passos de Francisco de Assis por seus caminhos a distâncias infinitas dos portões de casa de seu pai. O uso do diminutivo do nome de São Francisco de Assis, no trecho: “Francisquinho, liberto peregrino” (DUMONT, 1998, p. 5), imprime na narrativa uma pausa alongada, além de ser importante marca de afetividade, proximidade e empatia da voz poética para com o personagem.

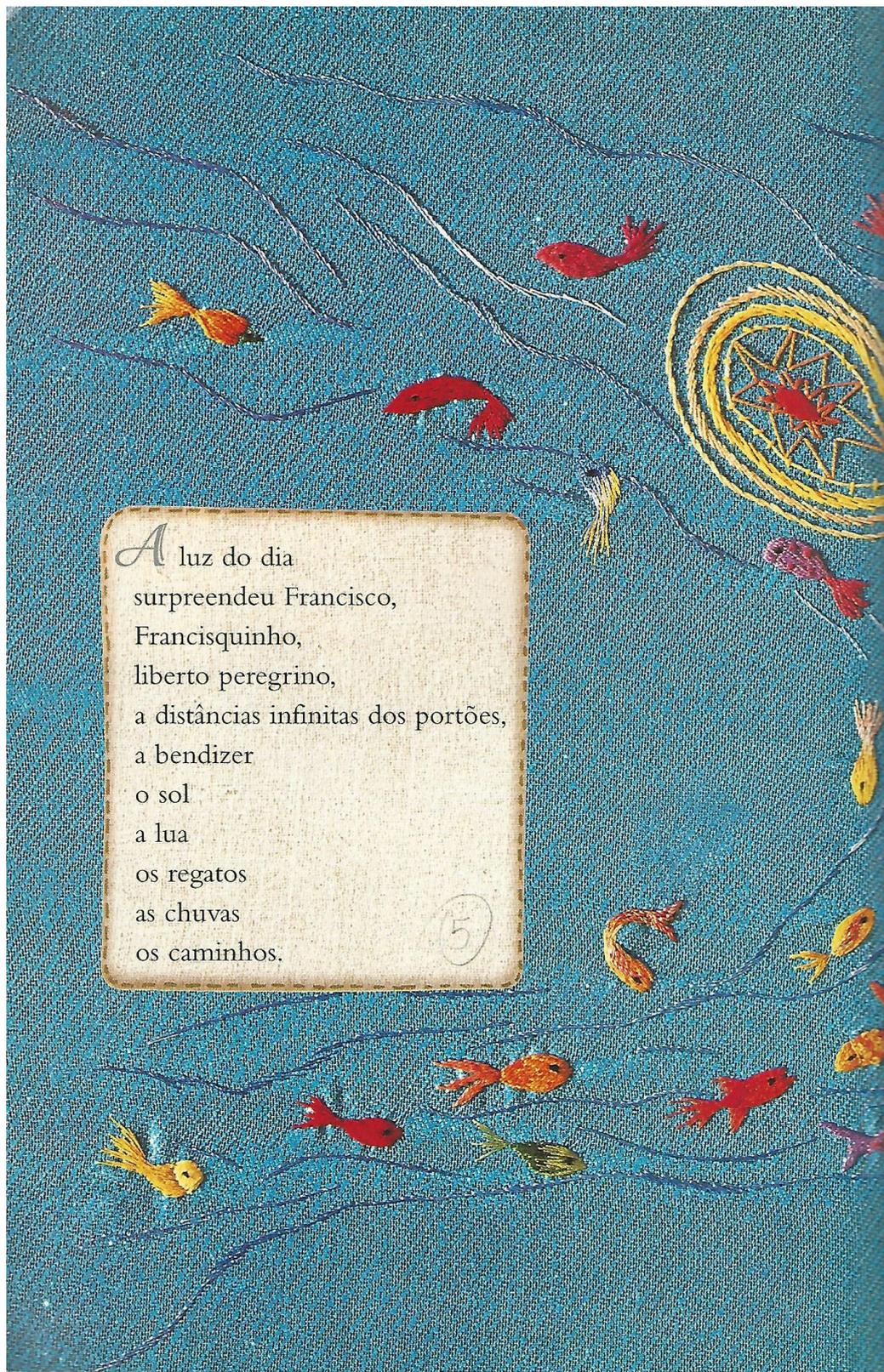


Figura 20. Bordado em *Águas emendadas* – As águas (DUMONT, 1998, p. 5).

O tecido azul e os pontos de alinhavo remetem à fluidez das águas. E São Francisco, como que imerso nelas é representado em perfeita harmonia com elementos

da natureza, inclusive pássaros e borboletas. O movimento é, mais uma vez, marca desse bordado, pois os peixes, pássaros e as borboletas seguem o fluxo espiralado das linhas. Num detalhe, um dos pés de Francisco de Assis é usado como apoio para o nascimento de uma planta, como se fosse, ele próprio, a terra de onde brota a vida. Francisco, com os braços abertos, remete à liberdade de sua decisão de sair pelo mundo e espalhar seus ideais. De sua caminhada “brota” nova maneira de espiritualidade, ligada à natureza, ao despojamento dos bens terrenos e de proximidade dos mais pobres. Em suas reflexões acerca do elemento terra e sua relação com a criação artística, Bachelard (1985) afirma:

Uma botânica imaginária, feita da invocação aos ramos, à madeira, às folhas, às raízes, às cascas, às flores e às ervas, pôs em nós um fundo de imagens de espantosa regularidade. Valores vegetais nos comandam. Cada um de nós ganharia em fazer um levantamento desse herbário íntimo, no fundo do inconsciente, onde as forças suaves e lentas de nossa vida encontram modelos de continuidade e preserverança. Uma vida de raízes e de rebentos está no coração de nosso ser. Na verdade, somos plantas muito velhas (BACHELARD, 1985, p. 64).

Portanto, o que brota dos pés de Francisco vem de seu coração inquieto, seus questionamentos. A insistência de Francisco em seus questionamentos fez de suas raízes, não a permanência, mas sim a movência em seus pés peregrinos. A imagem revela São Francisco já como santo, envolvido pela auréola dourada, típica na representação dos santos católicos e com suas tradicionais vestes marrons, dando a entender que o novo que brota de Francisco é também o próprio homem renovado em santidade, cores e natureza.

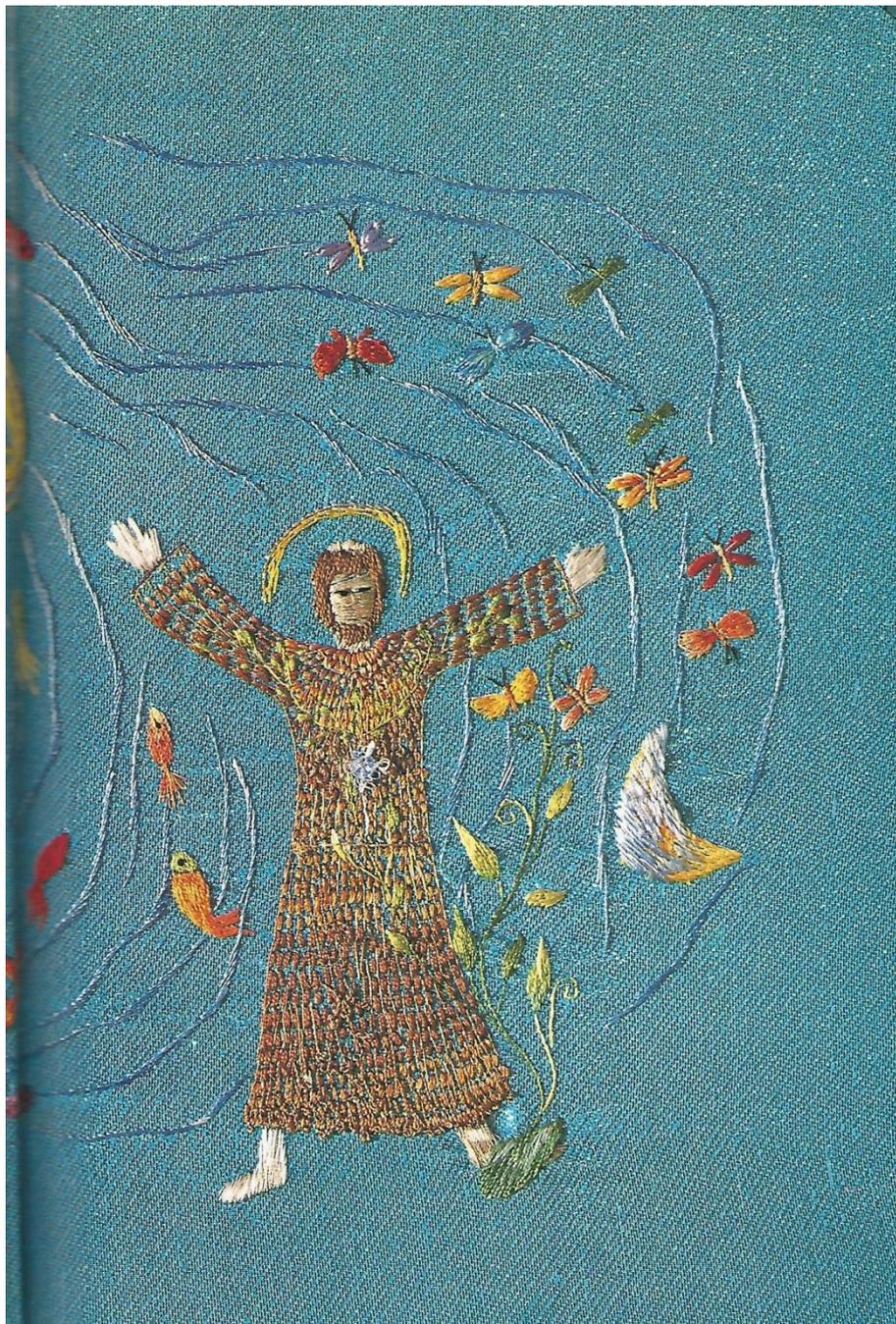


Figura 21. Bordado em *Águas emendadas* – São Francisco (DUMONT, 1998, p. 6).

Adiante na narrativa, São Francisco sai pelo mundo “sem nada em sua capanginha”. Nesse verso identificamos a metáfora em referência à sua renúncia quanto aos bens materiais – não havia nada que ele levasse consigo em sua capanga – e, ao mesmo tempo, em referência ao valor do amor, da caridade, do acolhimento, da compreensão. Nesse sentido, Francisco “tirou os ferrolhos da janela”, ampliou suas perspectivas de seguir pelo mundo e em sua condição de andarilho, percorrer esse caminho cheio de trilhas, ora de mansidão, ora de transformação. Pode-se ainda destacar

marcas de afetividade, no uso do diminutivo, novamente, em “Francisquinho”. A narrativa também faz referência àqueles que seriam alguns dos milagres de São Francisco de Assis como a cura dos leprosos e a conciliação das forças desarmonizadas da natureza, que aparece representada no bordado em tons claros, alegres e dourados. São Francisco está dentro do rio e carrega uma criança no colo. A imagem remete a outro santo, bastante popular entre os católicos, e que foi discípulo de São Francisco – trata-se de Santo Antônio, sempre representado em suas vestes marrons e com o menino Jesus nos braços.

O rio vai, a partir deste ponto, perpassar toda a narrativa. Nomeado “São Francisco”, conhecido como o rio da integração nacional, tem seu trecho navegável iniciado na cidade de Pirapora (MG). Segundo a própria autora, Ângela Dumont, sua vivência às margens do rio foram ponto de partida para a escritura da obra.

Tudo é o que foi sendo desfiado, bordado, noite adentro: retalhinhos de pano, meadas, asas de penas de garça, novelinho, vestidos de anjos plissados, cerzidos da avó Isabel, pedrinhas de rio, apito de vapor no cais, o gozo da cachoeira, as devoções, os folguedos de quem viveu entre as margens de rio (DUMONT, 1998, p 25).

Assim, a imagem e as referências da narrativa lembram o espaço ribeirinho. Nas brincadeiras, jogos e folguedos que aparecem ao longo do texto estão o modo da gente ribeirinha e suas tradições. A memória ribeirinha transborda em palavras e pontos, nas imagens dos peixes contra a correnteza, que saltam em época de piracema ou do barco, que, quando percebido de longe, lembra a silhueta das canoas que navegam o São Francisco e trazem uma carranca na proa, a fim de espantar os maus espíritos, especialmente o cabloco d’água. Porém, a mesma imagem, se analisada mais detalhadamente, revela-se como um grande barco que carrega uma cidade ou vila. Estão representadas as casas, árvores e a pequena igreja, em torno da qual a vida se organiza pelo interior do Brasil. É também Bachelard quem, a partir das possibilidades de devaneio e sonho advindos do elemento água, que aponta a transitoriedade como uma das representações fundamentais desse elemento:

Deverá reconhecer que a imaginação material da água é um tipo particular de imaginação. Fortalecido com esse conhecimento de uma profundidade num elemento material, o leitor compreenderá enfim que a água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. Por isso o leitor

compreenderá com mais simpatia, mais dolorosamente, uma das características do heraclitismo. Verá que o mobilismo heraclítico é uma filosofia concreta, uma filosofia total. Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório (BACHELARD, 1989, p. 6-7).

As transformações pelas quais passa a vida de Francisco de Assis e sua permanente caminhada na tentativa de divulgar seus ideais encontram voz no murmuro dos regatos e na imagem bordada do rio que se anima em peixes e vila. A sonoridade das águas, e todos os elementos da natureza evocados para apresentar o Francisco andarilho que está, pronto para renascer, como os grãos que repousam na terra.



Figura 22. Bordado em *Águas emendadas* – O barco (DUMONT, 1998, p. 8).

Os caminhos de São Francisco seguem entremeados aos animais e à terra. As cores das linhas e dos tecidos marcam sua peregrinação por diferentes terras e ele aparece, novamente, de costas para o leitor, como que o convocando a explorar o mundo, ao seu lado, em suas peregrinações. A voz poética afirma que “o coração de Francisco batia pelo avesso” – esta é uma imagem que reforça o quão inquietos eram os desejos de Francisco de Assis, que sempre buscava o contato com a natureza para compreender a si mesmo e a seus devaneios. No voo das garças, no movimento do ar ou na proteção ancestral do fogo, os sonhos do santo se encontram com os elementos da natureza, numa conjunção entre sua personalidade e os fatos. A proteção do Bom Jesus, o Cristo coroado de espinhos, é bastante presente na cultura ribeirinha no Norte de Minas em romarias até Bom Jesus da Lapa, no interior da Bahia. O Senhor Bom Jesus é o protetor de todos os sofrimentos dos homens e, principalmente, das dores que precisam suportar durante a vida. Assim, a imagem do Francisco que caminha com os sofredores encontra proteção em outro guardião do povo em seus sofrimentos.



Figura 23. Bordado em *Águas emendadas* – Francisco e os animais (DUMONT, 1998, p. 9).

No instante seguinte, a narrativa chega à sua segunda parte, momento em que surge a personagem Clara.

*Clara por ali vivia.
 Os olhos de Clara lembram folhas secas.
 Crescia nela devagar o desejo de viver
 Assim na terra como no céu.
 Desde o dia em que ouviu Francisco,
 Cismou de sair de casa.
 Também Clara deixa os palácios,
 O fausto, o falso, as máscaras do mundo.
 (DUMONT, 1998, p. 10).*

Na hagiografia oficial de São Francisco de Assis, a relação entre ele e Santa Clara teria sido sublimada em suas vivências religiosas de ajuda ao próximo. Dessa forma, não teria se concretizado entre eles um relacionamento amoroso, pois ambos teriam feito votos de castidade que foram cumpridos até o fim de suas vidas. Independente da abordagem oficial e das dúvidas que permeiam a história, a narrativa trata o encontro entre os dois como algo especial e da ordem do sagrado. Prova disso é que, ao narrar o encontro e a inspiração de Clara em seguir Francisco e seus ensinamentos, a voz poética intercala ao seu discurso trechos que fazem referência à oração do Pai Nosso, conhecida como a oração universal. Há nessa passagem uma referência à obediência à vontade divina, pois no instante em que é recitada, vem precedida do trecho: “Seja feita a vossa vontade, assim na terra como nos céus” (DUMONT, 1998, p. 10). O desejo que crescia em Clara era o da obediência para uma vida sagrada em terra, como a vida que povoa o imaginário do catolicismo popular: próspera e pacífica vida eterna nos reinos dos céus.

A oração da Ave Maria é retomada no trecho “Andava Cheia de Graça entre as mulheres”, como se pode ver em seguida:

*Asas nos pés,
Clara subia serra
descia morros
cortava voltas
lavava a lama
no rio sem margens.
Enchia os olhos d'água
se ouvia Francisco a falar de amor com estrelas e joaninhas.
Saltava abismos de mãos vazias.
Andava Cheia de Graça
entre as mulheres. (DUMONT, 1998, p. 11).*

A expressão “Ave, Cheia de Graça” é um trecho bastante conhecido da narrativa bíblica, quando o Anjo Gabriel se apresenta a Maria pela primeira vez ele utiliza tais palavras para saudá-la. Clara sentia-se Cheia de Graça, quando ouvia Francisco falar de amor. Como Maria, que esteve grávida do Espírito Santo, são as palavras dele a encherem o coração de Clara. Os pés alados de Clara lembram a figura de Hermes, mensageiro dos Deuses na mitologia Grega, e protetor de tudo o que exigisse destreza e habilidade (BULFINCH, 2006, p. 14). Assim, Clara, que também havia deixado uma vida em palácios, passa a caminhar em busca de suas verdades como andarilha: a vida de Clara então é rio sem margens; a água e sua fluidez ilimitada de transformação, o que também está representado na imagem bordada que traz Francisco e Clara em meio a um

rio, em árvores, um em direção ao outro, de braços abertos – a imagem do encontro materializada em cores e texturas.

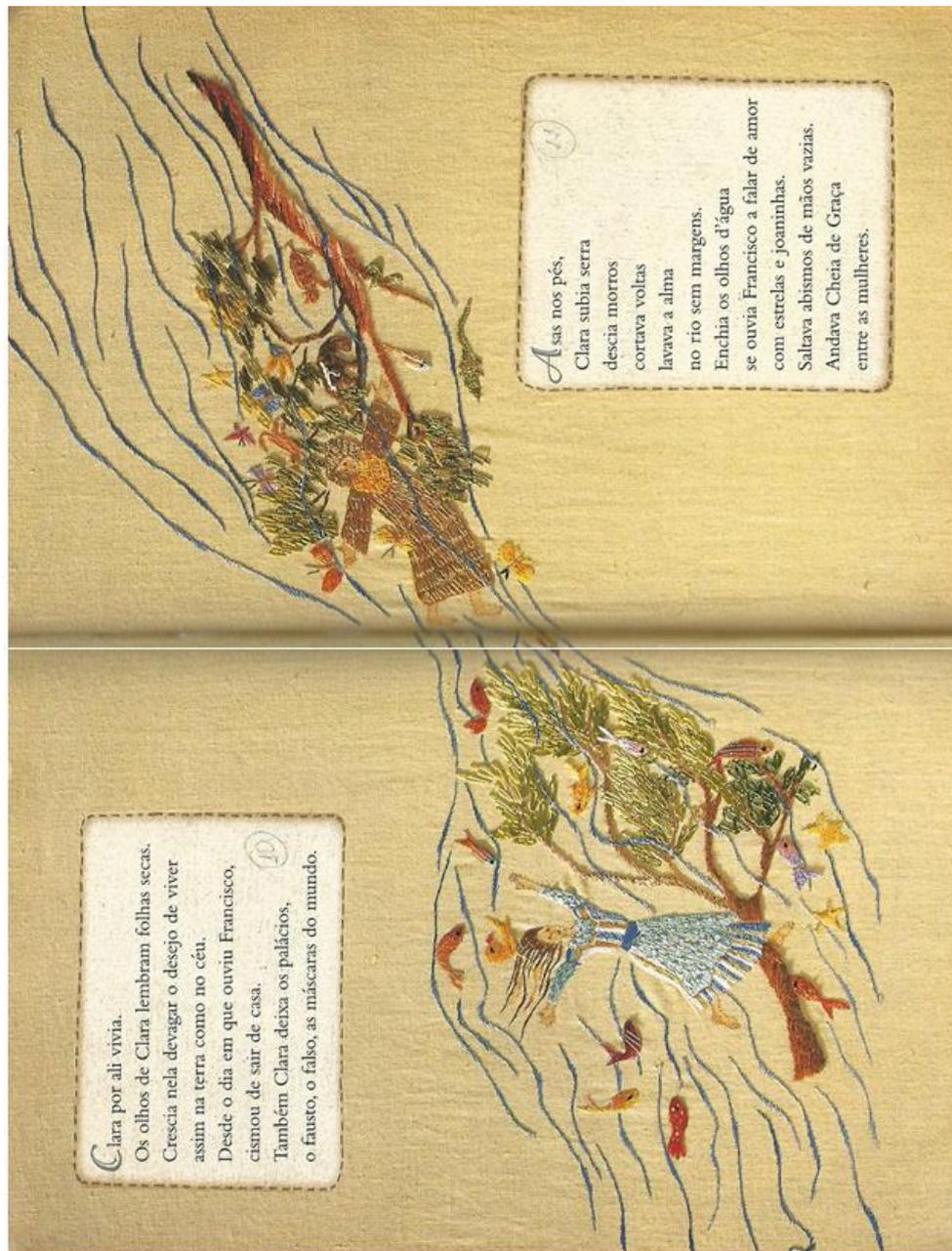


Figura 24. Bordado em *Águas emendadas* – Francisco e Clara (DUMONT, 1998, p. 10-11)

A força dos gêneros orais está, também, em seu papel como signo dos costumes de um grupo. Dessa forma, ao entremeá-lo ao discurso literário, concentram-se, na verdade, inúmeras outras vozes da comunidade, representada pelas cantigas e trovas que compõem a narrativa, além da referência às brincadeiras populares, como “chicotinho queimado”. A trajetória de São Francisco está na vivência, no cotidiano do povo assim como as vozes do povo contam sua trajetória em suas brincadeiras e costumes.

*Francisco atravessava pinguelas
afugentava fantasmas
brincava de chicotinho-queimado
com a morte.
Mal-me-quer
Bem-me-quer.
Ele sabia que havia muito a fazer
Antes de ir embora...*
(DUMONT, 1998, p. 12)

A citação da brincadeira faz referência ao agravamento do estado de saúde de São Francisco, que viveu grande parte de sua vida limitado por sofrimentos físicos. Tais sofrimentos foram, após sua morte e exame de seu corpo, atribuídos aos estigmas de Cristo que teriam se manifestado nele. Dessa forma, “bem-me-quer, mal-me-quer” é na verdade uma citação a esse momento de fragilidade de sua saúde e de sua proximidade com a morte, que parece iminente, podendo ocorrer a qualquer instante, como num jogo de sorte. É quase que um ato reflexo, durante a leitura desse trecho, atribuir-lhe o ritmo e a entonação das brincadeiras.

A musicalidade é um traço da linguagem popular na obra, assim como o ritmo e as cantigas, que convocam o leitor a complementar o sentido da narrativa, preenchendo lacunas durante o processo de recepção com a sua própria voz e com as vozes de muitos outros da tradição popular. Os sons ritmados estão presentes em várias imagens, como a goteira na lata, a chuva no mato até a citação da lira e da cítara de bambu, instrumentos originalmente musicais. Mais uma vez os elementos da natureza fundem-se aos sentimentos de Francisco e são partilhados com os leitores através de imagens bastante representativas, nesse caso, representação dos sons, que culmina na cantiga de roda e na alegria de infância que ela traz à memória.

A ilustração apresenta uma roda na qual estão São Francisco e seus seguidores, todos com auréolas, que fazem referência ao sagrado. A roda é, tradicionalmente, um espaço de troca, encontros e brincadeiras. Nesse caso, o encontro se dá entre as diferentes vozes que compõem a narrativa. A infância aparece novamente em ritmo da brincadeira infantil rimada:

*É tempo de pés no chão,
trabalho, devoção.
Roda
engenho
pião
barro, palha, mel e pão.*
(DUMONT, 1998, p. 14).

O movimento da ciranda, da roda, do engenho, do pião, todos em convergência com o trabalho de Francisco em suas pregações e peregrinações. As cores do barro, da palha e do mel e seus cheiros e sabores produzem uma poesia, além de ritmada, bastante sinestésica, que se realiza plenamente na imagem amarelada do tecido e dos pássaros, que parecem voar em um dia iluminado pelo sol.

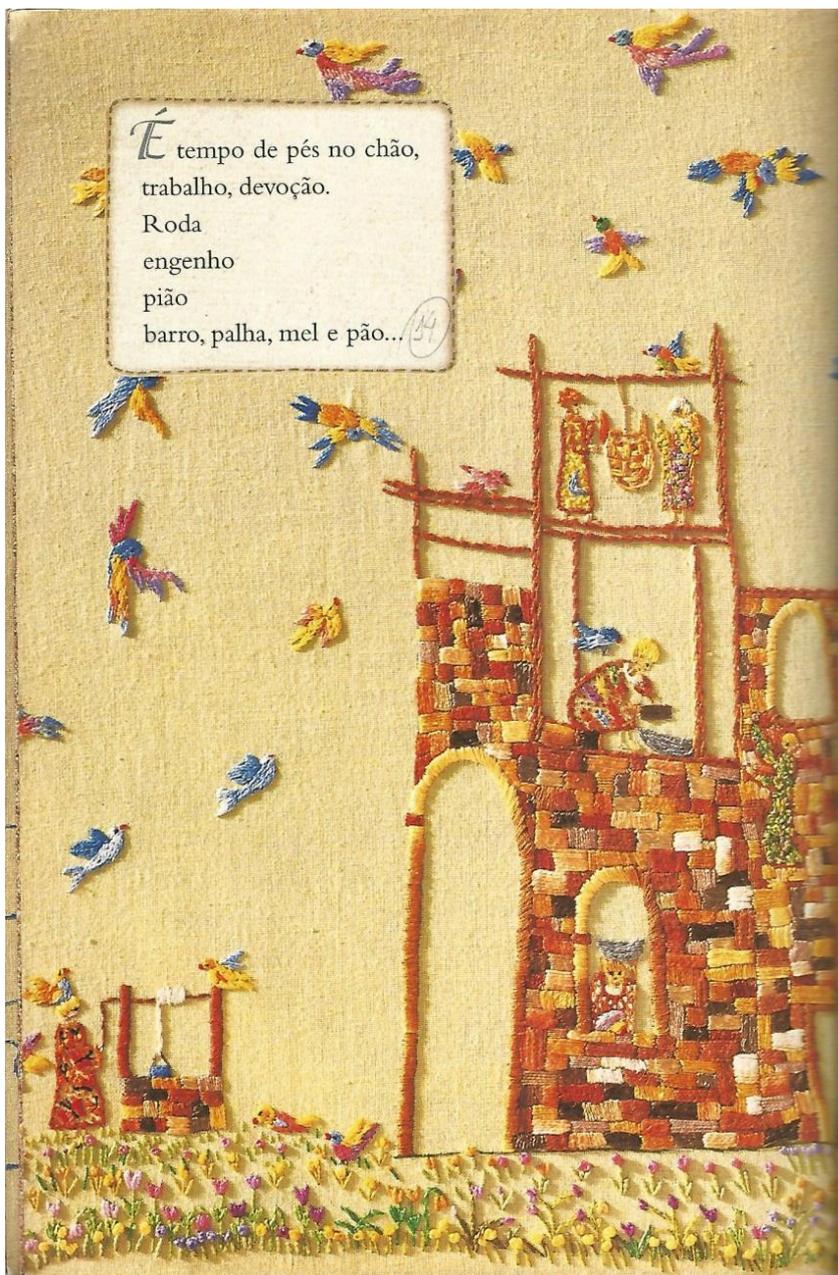


Figura 25. Bordado em *Águas emendadas* – Capela (DUMONT, 1998, p. 14).

Os seguidores de São Francisco mais conhecidos, como Frei Bernardo de Quintavalle, Frei Pietro Cattani e Frei Egídio são citados na narrativa e, sem deixar de fazer referência à capela preferida de São Francisco, na cidade de Porciúncula, o texto

apresenta falas de Francisco a eles, em tom bastante ritmado. A antítese que faz referência à maneira como ele se expressava aproxima a mansitude e o trovão, expressão de força da natureza, no desejo de revelar aos leitores que, apesar de sua postura de recolhimento e humildade, as ações e pregações de São Francisco faziam-se ouvir de maneira sólida, forte. A referência à aliteração no verso “café com pão, manteiga não”, bastante conhecido como parte da obra de Manuel Bandeira, reforça a ideia de força já presente no trovão. Logo em seguida, a cantiga do pião que roda retoma a musicalidade infantil presente nas brincadeiras da tradição popular.

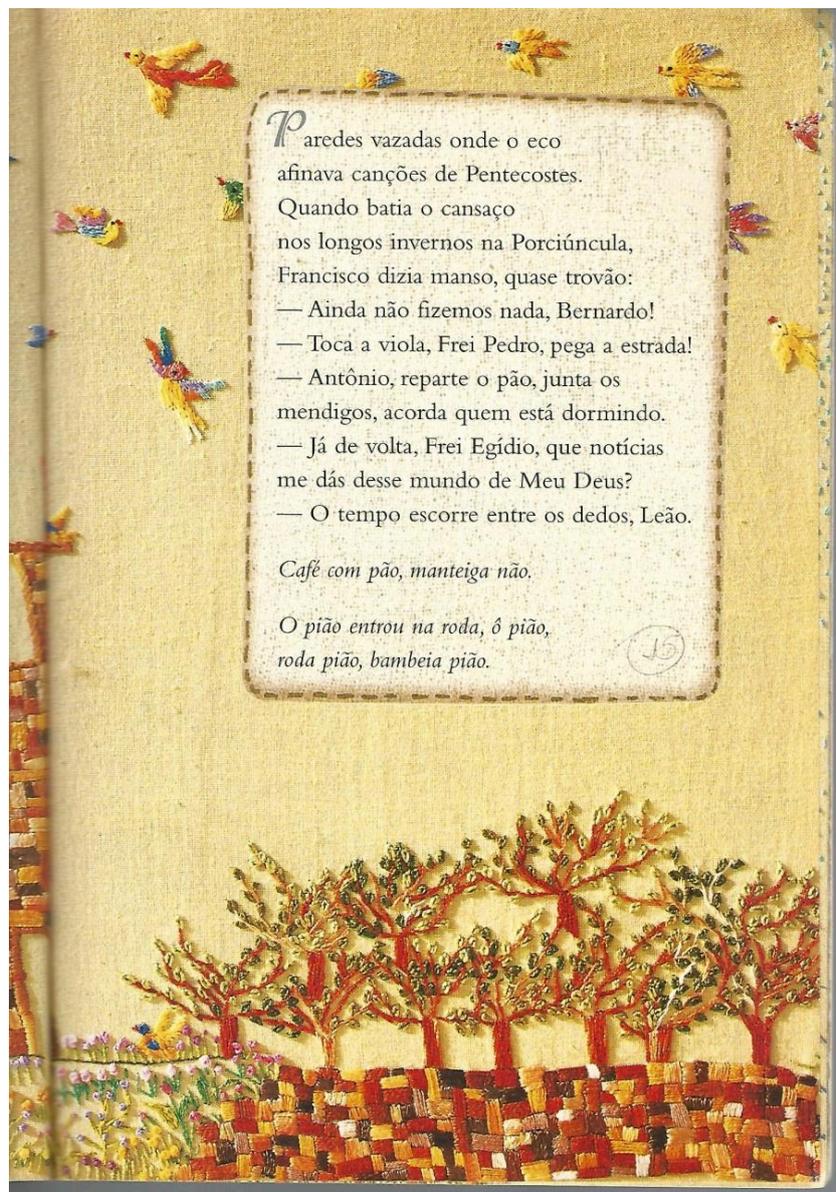


Figura 26. Bordado em *Águas emendadas* – Mansidão e trovão (DUMONT, 1998, p. 15).

Orações de clamores, pedidos em forma de trovas à Santa Clara e São Francisco. Essa evocação do poder protetor dos santos manifesta o catolicismo popular em uma expressão bastante comum no Brasil. O clamor aos santos trata do desapego, da pobreza e das “almas de outro mundo”. Mais uma vez a religiosidade popular, que escapa do formalismo da religião oficial, mostra-se presente. Esse é um traço considerado comum à formação cultural brasileira, visto que o sincretismo religioso faz parte da constituição da história nacional. As crenças e devoções não costumam se restringir aos festejos oficiais da Igreja. O povo, a partir do instante em que experiencia a fé passa a reproduzir, de boca em boca, suas vivências – dessa forma, a partilha constrói devoções que se perpetuam ao longo do tempo (CASCUDO, 1971, p. 94).



Figura 27. Bordado em *Águas emendadas* – Rio (DUMONT, 1998, p. 16).

Novamente com os pés na água, Francisco e Clara emendam suas vivências. Na inocente brincadeira do “passa anel”, a partilha de segredos e a cumplicidade é a imagem que surge do encontro dos dois. A água turva, à qual Bachelard faz referência, surge como um dos medos da voz poética. Na narrativa é uma imagem que figura na recitação da oração como medo do sombrio, dos mortos de outros, do desconhecido, que, segundo Bachelard (1989), é possível encontrar nos contos de Edgar Allan Poe.

Toda água primitivamente clara é para Edgar Poe uma água que deve escurecer, uma água que vai absorver o negro sentimento [...] Lendo Poe, compreendemos mais intimamente a estranha vida das águas mortas, e a linguagem ensina a mais terrível das sintaxes, a sintaxe das coisas que morrem, a vida que morre (BACHELARD, 1989, p. 49).

O diálogo, as ilustrações centradas no movimento e na relação de Francisco com o rio, além das inúmeras vozes da tradição cultural do Brasil que perpassam a narrativa, todos têm a função de multiplicar a experiência poético-narrativa de *Águas emendadas*, em uma experiência multissensorial, na qual as imagens surgem das palavras, dos bordados, das memórias de infância, dos ritmos, das músicas e dos jogos. Através desses índices, a leitura evoca signos da região ribeirinha do São Francisco e, por sua vez, tocam a identidade dessa comunidade, alinhavando-os através do fio da memória.

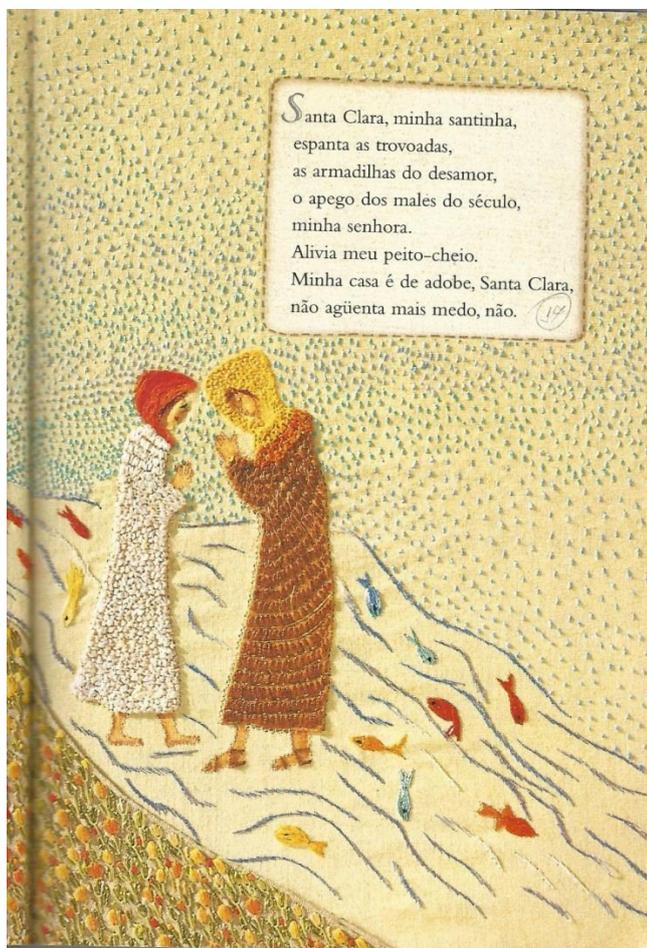


Figura 28. Bordado em *Águas emendadas* – Santa Clara (DUMONT, 1998, p. 17).

A musicalidade das cantigas populares introduz o diálogo entre os devotos e o santo, que nesse ponto da narrativa já tem suas obras bastante conhecidas. A fluidez e a transformação de Francisco em São Francisco estão na imagem bordada que mostra

água, peixe e plantas nascendo de suas mãos e revela a completa simbiose entre ele e a natureza no abraço de cachoeira.

A oração do Pai Nosso e o São Francisco que abraça o sol ajoelhado fazem referência a uma das pregações mais conhecidas dele: o sermão no qual se dirige a todos os seres da natureza de forma amorosa e igualitária. Os pássaros que completam a oração, assim como a referência ao Irmão Sol e à irmã Lua também ressaltam a síntese dos entendimentos de Francisco.

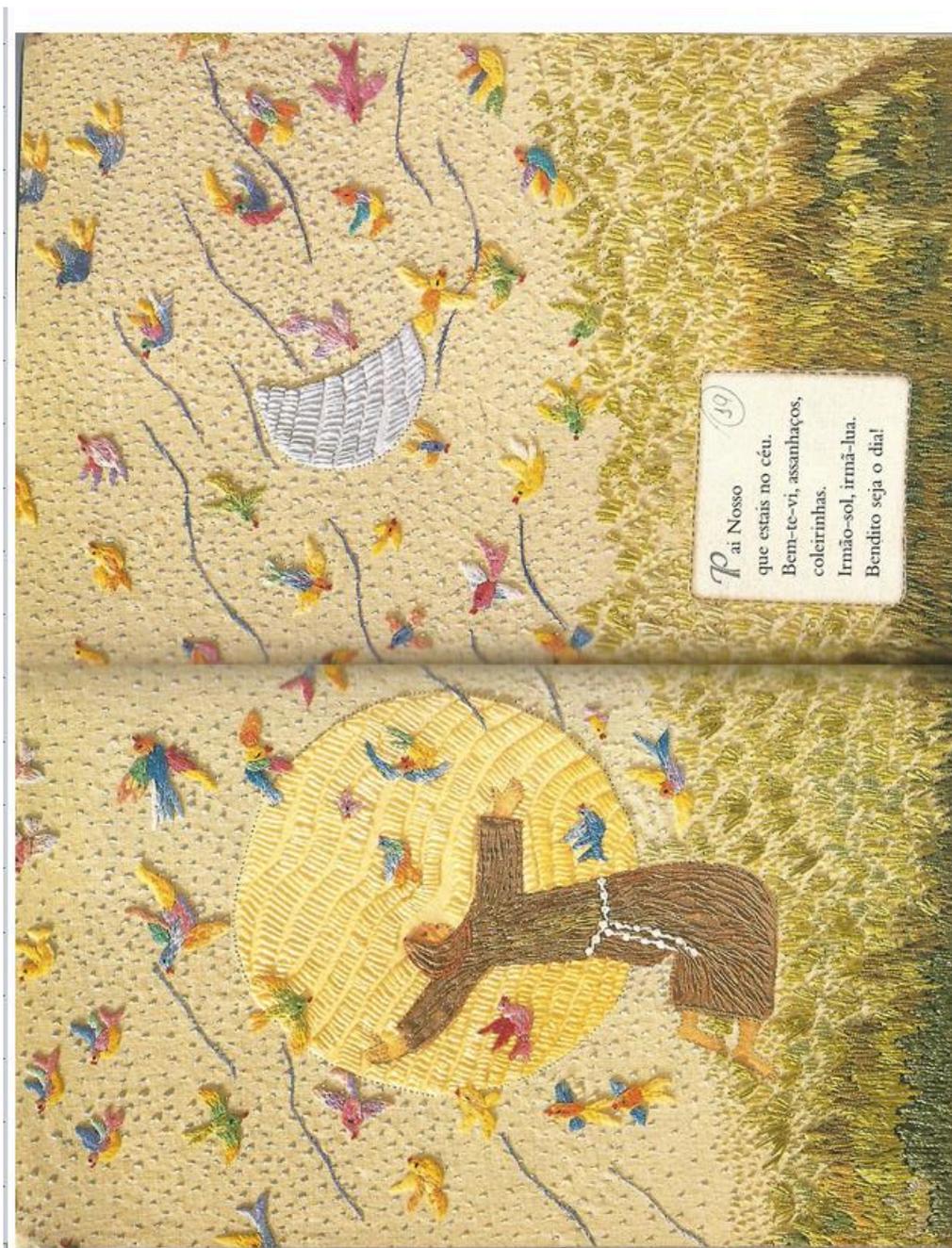


Figura 29. Bordado em *Águas emendadas* – Pai nosso (DUMONT, 1998, p. 18-19).

Clara como tecelã de uma colcha de retalhos dos desejos de Francisco é a imagem pela qual a narrativa aprofunda-se no sentimento entre os dois. O devotamento, a espera de Penélope, a lealdade de Ariadne, imagens evocadas na figura da tecelã amorosa. A cena bordada destaca a colcha colorida, grande e farta em que cada um está numa ponta, unidos pelos fios, como estão nos fios do bordado da obra e pelas palavras da narrativa de suas trajetórias. A água que Francisco aquece em banho-maria é a sublimação da aproximação entre os dois. O banho-maria é uma técnica culinária que impede o superaquecimento dos alimentos durante o cozimento. Como não vai diretamente ao fogo, o alimento cozinha devagar sem se queimar ou passar do ponto. Assim também seguia a convivência entre São Francisco e Santa Clara, pois segundo a religiosidade popular, o encantamento amoroso entre os dois teria sido sublimado pela devoção aos pobres.

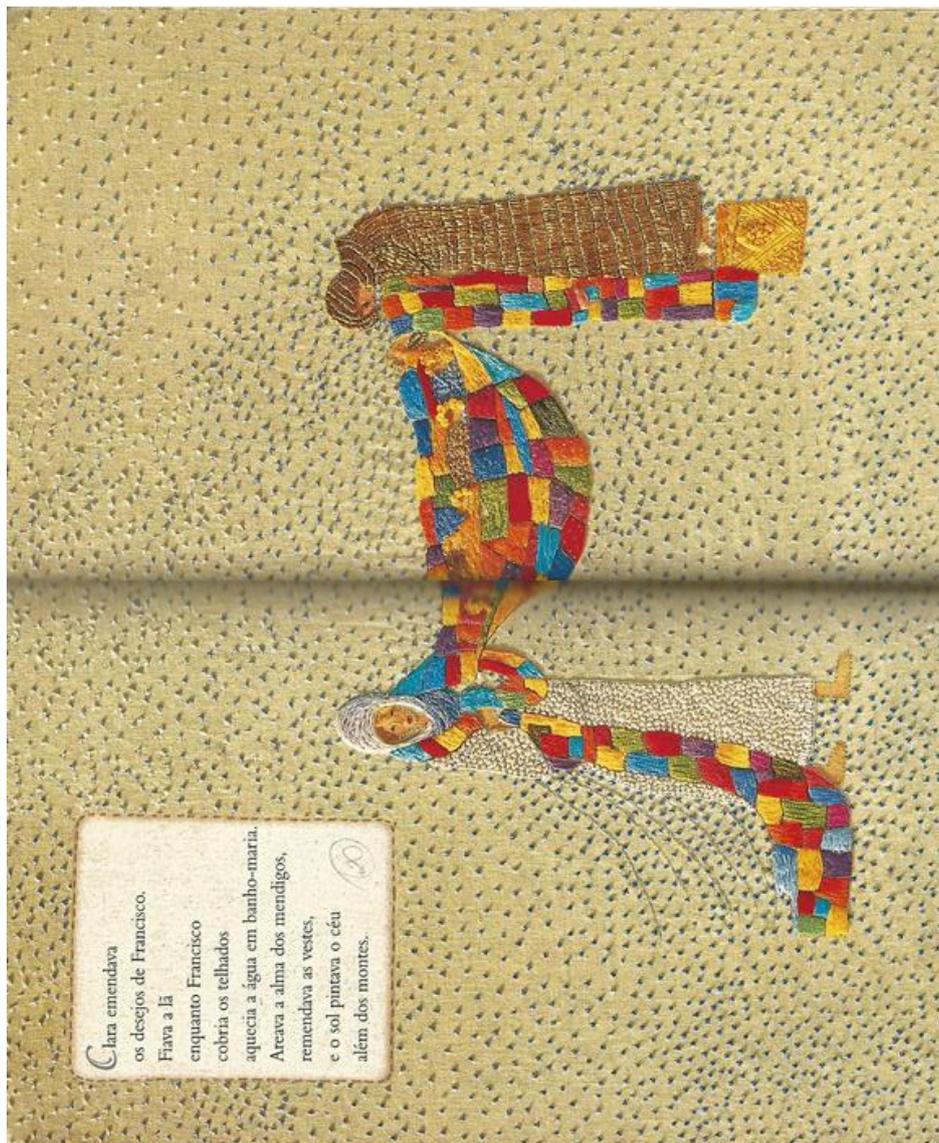


Figura 30. Bordado em *Águas emendadas* – Colcha colorida (DUMONT, 1998, p. 20-21).

Surge, então, a imagem do presépio, que teria sido montado pela primeira vez por São Francisco de Assis, na cidade de Greccio, em 1223. A partir dessa imagem simbólica do nascimento de Jesus e marca da Sagrada Família, “Clarinha e Chiquinho” constroem pousada, abrigo e ninho, com os gravetos que juntavam. O eu-lírico parece lamentar os desvios nos caminhos dos dois:

Ah! Francisco...
Ah! Clarinha...
Tantos os desvios
os caminhos.
Pouco a pouco
Juntavam gravetos, passarinhos.
 (DUMONT, 1998, p. 22).

Como passarinhos, reúnem-se em ninho os sonhos, anseios e o bem querer de um pelo outro. O cenário de sonho, em tecido monocromático, mais uma vez, remete à luz e ao imaginário popular dos anjos e do presépio, onde estão, diante da manjedoura, Santa Clara e a Virgem Maria em adoração ao menino Jesus.

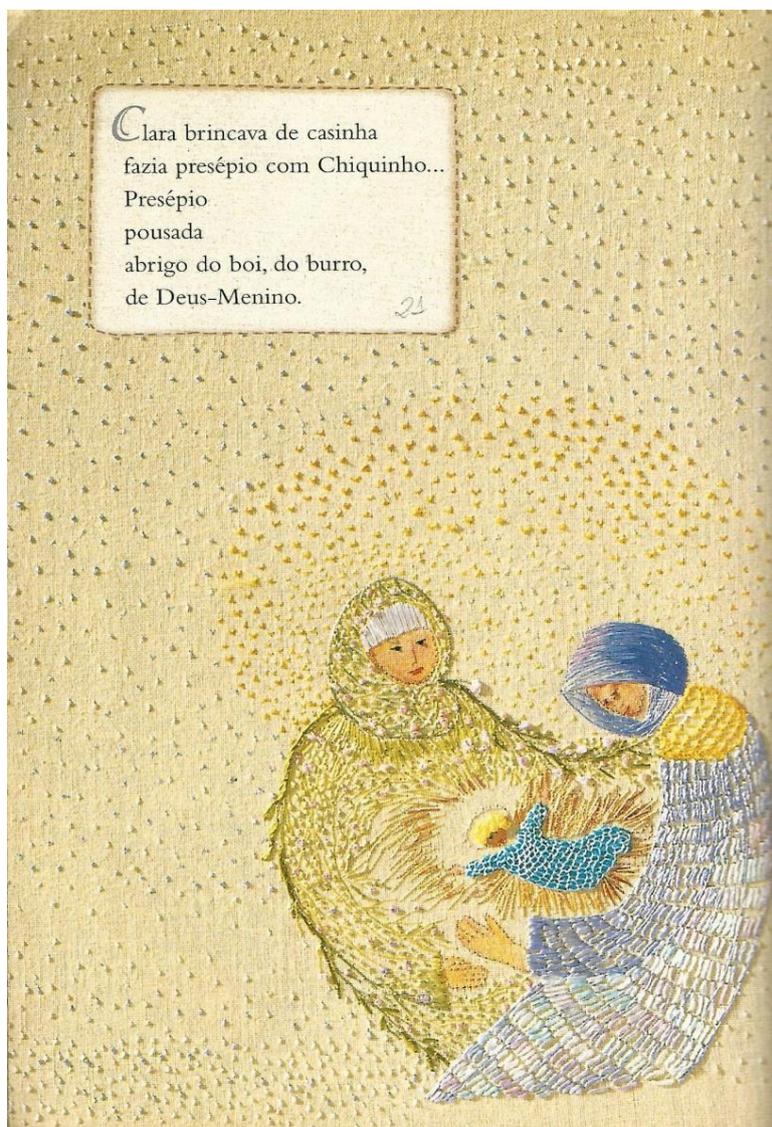


Figura 31. Bordado em *Águas emendadas* – Clara e Maria (DUMONT, 1998, p. 21).

É na água, na figura da canoa, que Francisco e Clara partem para anunciar o nascimento do menino Jesus. A imagem de renovação e fluidez da água reafirma-se na despedida do santo em oração e trova. As antíteses entre o capim e a água, o sol e a lua, o amanhecer e o anoitecer reúnem-se em Francisco. A aproximação dos elementos aparentemente opostos da natureza e a resignação advinda com a frase “que assim seja,

amém” é como se Francisco exaltasse a beleza da criação em sua diversidade e em suas oposições. A construção literária a serviço da literariedade do texto: as antíteses marcam o desejo de integrar o homem à natureza, um dos ideais difundidos pelo Francisco representado em toda a obra.

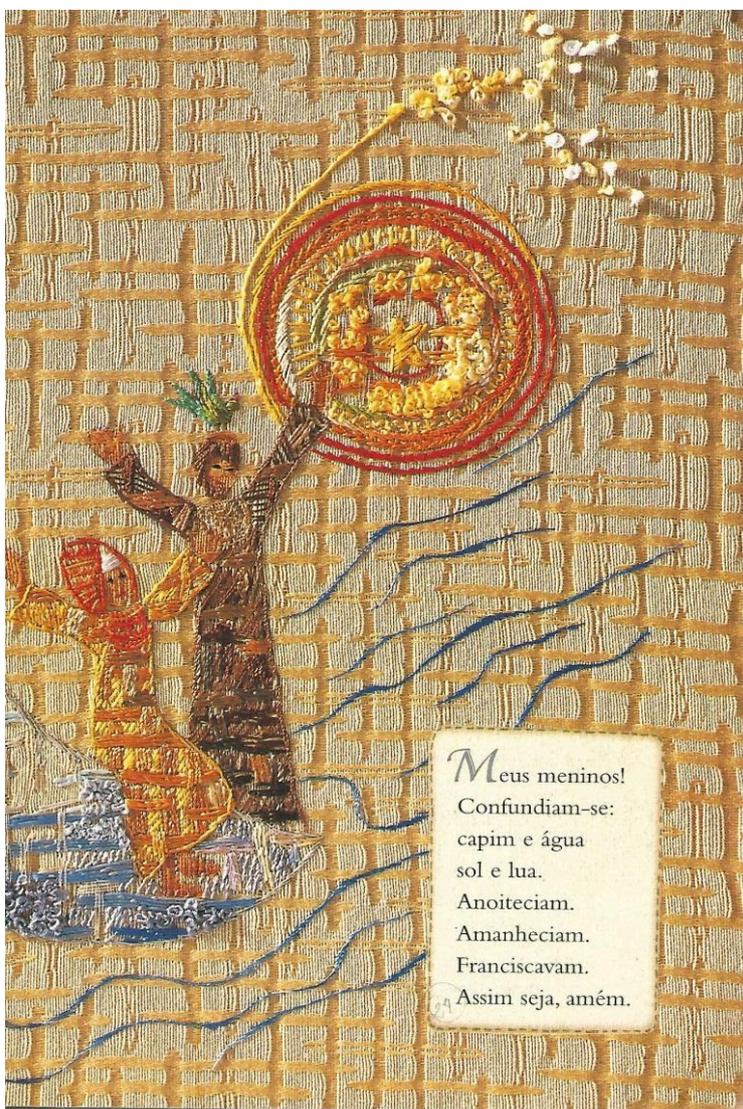


Figura 32. Bordado em *Águas emendadas* – Amálgama (DUMONT, 1998, p. 24).

A expressão final do livro transforma toda a narrativa numa espécie de oração, ou seja, toda a trajetória de Francisco e Clara seria, por si só, uma prece. Além disso, o verbo “Franciscavam” é um neologismo que aparece nesse ponto e que tenta sintetizar a vida de São Francisco e Santa Clara em suas buscas. Mais uma vez, a palavra se fez imagem, cor, textura, tradição e som, num dinamismo que envolve a articulação, alternância e reconhecimento das diferentes manifestações populares na narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No texto literário o signo linguístico desdobra-se e fomenta a imaginação dos leitores sobre diferentes perspectivas estéticas, pois são inúmeras as possibilidades que a palavra poética pode desencadear, uma vez que as imagens do poético não são limitadas pelo universo do possível, pelas possibilidades do real. É uma característica do texto literário produzir novas imagens ou despertar as já existentes na memória de diferentes leitores.

A produção estética feita para ilustrar é, quase sempre, feita por imagens que despertam a atenção dos leitores para que conheçam o texto escrito. No entanto, a ilustração pode ser muito mais que atrativo para o texto poético ou narrativo. Ao imprimir na obra seu traço, suas próprias escolhas e sua imaginação, o ilustrador também conta uma história. Em verdade, as ilustrações traduzem para outro sistema de comunicação as sensações, sequências e provocações enunciadas ou não pelo texto escrito. Há também as ocorrências de artistas que são, ao mesmo tempo, autores e ilustradores de suas obras, como no caso de Sávia Dumont e Ângela Dumont, autoras das obras *Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão* e de *Águas emendadas*, obras investigadas.

Imagem e palavra, juntas, compõem uma terceira criação, na qual não há a sobreposição de uma sobre a outra, no sentido de criar uma supremacia do signo linguístico sobre a imagem ilustrada. O que se percebe nessas narrativas é o surgimento de um texto único, no qual falam as palavras, cores, texturas e a memória das manifestações de cultura popular, sejam cantigas, folguedos ou o exercício da religiosidade.

A presença do bordado como técnica de ilustração é um deslocamento que exerce grande impacto na significação da obra literária. Além de sua figuração como ilustração, ampliando a experiência imagética e criando vínculos entre as diferentes linguagens que compõem a obra literária, há a representatividade e a afetividade do artesanato: essa relação com a literatura é bastante inovadora do ponto de vista estético.

Na tentativa de desvendar essa produção literária e sua constituição, construiu-se o aporte teórico através do qual foi possível refletir acerca das imagens poéticas surgidas do signo linguístico e seus desdobramentos no contexto literário, ou dos bordados em suas cores e texturas.

As marcas de cultura popular, manifestadas nas cantigas, festas e jogos, relacionam-se com a memória e identidade brasileiras e são categorias fundamentais para a análise da poética nas obras. Em razão disso, foi também necessário recorrer a teóricos que refletem acerca dessas categorias, como Câmara Cascudo.

Por se constituírem como objetos esteticamente múltiplos, para a análise das obras, a partir de diferentes categorias, como a oralidade, o espaço, a linguagem popular, dentre outras, fez-se adequada a teoria de Gaston Bachelard, que forneceu ferramentas para o estabelecimento das relações que a teoria dos elementos da natureza promove com a criação literária. Essas relações foram bastante enriquecedoras para desvendar as inúmeras imagens e signos que, organizados em enredo, constituem as obras de Sália e Ângela Dumont.

No olhar sobre *Alberto sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão*, a narrativa em primeira pessoa mostrou-se bastante ligada à infância e ao projeto de divulgação dos feitos brasileiros. Imagens despertadas pela linguagem popular, ou pelas cenas dos bordados, permeiam a trajetória de Alberto Santos Dumont, desde a infância no interior de Minas Gerais até sua morte, no Guarujá. Os espaços por onde o narrador circula oportunizam reflexões a partir de signos significativos para sua constituição psicológica, especialmente no que diz respeito à sua afetividade. As imagens da infância multiplicam-se em toda a narrativa e servem de ligação para outras imagens, que constituem a estética do texto, como a memória, a identidade e a cultura popular. A obra *O ar e os sonhos*, de Bachelard, oportunizou uma avaliação mais aprofundada desse elemento na constituição do personagem Alberto e seus desejos de ir além do chão.

Em *Águas emendadas*, a biografia de São Francisco de Assis constitui-se através do revezamento entre a voz poética e muitas outras, comuns nas cantigas e brincadeiras típicas da cultura popular e da oralidade da região ribeirinha do Rio São Francisco. Este encontro produz uma narrativa na qual o ritmo e os versos reúnem-se e produzem significado para o enredo. Mais uma vez, a poética dos elementos de Gaston Bachelard serviu à investigação das inúmeras imagens que as palavras sugerem ao longo da narrativa. A relação de Francisco de Assis com a natureza está presente em toda a obra e oportuniza inúmeros signos e imagens que se desdobram em significados, enriquecendo o enredo do encontro de São Francisco e Santa Clara. Além disso, as cantigas infantis e a religiosidade popular também são categorias que acrescentam imagens variadas e muito significativas à obra. Nessa narrativa, o elemento água faz-se presente como

imagem predominante do encontro e das mudanças pelas quais as personagens passam ao longo de suas vidas.

Em ambas as obras, as imagens bordadas atuam como criadoras para além do texto literário, sendo mais um elemento amplificador das imagens poéticas no enredo. As imagens, nesses casos, não compõem um texto à parte do signo linguístico, mas sim, constituem junto com ele um texto único e alinhavado por infância, memória e cultura popular. As cores, as texturas e os espaços imaginários, criados pelas linhas, são categorias que acrescentam significação às narrativas, ampliando a experiência de leitura das obras de maneira sinestésica em palavras, imagens poéticas e bordadas.

Finalmente, espera-se que esta pesquisa possa contribuir para a elaboração de conceitos e olhares diferenciados sobre a produção e a recepção da arte literária e visual, fundamentalmente a do bordado. Nesse sentido, é importante que se divulguem os conceitos acerca das relações entre imagem e texto, bem como entre a imagem e o diálogo com a tradição cultural popular do Vale do São Francisco, para que se possa contribuir com os estudos literários, possibilitando novas leituras, além da maior visibilidade para a produção literária não canônica e de relevante importância cultural e, principalmente, estética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Ricardo. **Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro**. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo (org). 30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas histórias. Campinas: Mercado das Letras, 1997, p. 105-112.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de outro da Mitologia** (a idade da fábula) histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- CAMARGO, Luís. **A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil**. <www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/poesiainfantilport.htm> Acesso em: 17 de setembro de 2015.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Editora Contexto, 2011.
- CASCUDO, Luis da Camara. **Contos tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Global, 2004.
- CASCUDO, Luis da Camara. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- CASCUDO, Luis da Camara. **Tradição: ciência do povo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- COMMELIN, Pierre Marie. **Mitologia grega e romana**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- DUMONT, Ângela. **Águas emendadas**. São Paulo: Editora Moderna, 1998.
- DUMONT, Sávila. **Alberto, sonhos e alinhavos – a ousadia de ir além do chão**. Belo Horizonte: ICAD – Instituto de promoção cultural Antônia Diniz Dumont, 2006.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura das bordas**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.
- FRANCHINI, A.S; SEGANFREDO, Carmen. **As 100 melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerra da tradição greco-romana**. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- GASTON, Bachelard. **A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GASTON, Bachelard. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

GASTON, Bachelard. **A Terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GASTON, Bachelard. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antônio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GASTON, Bachelard. **O direito de sonhar**. São Paulo: Difel, 1985.

GASTON, Bachelard. **Poéticas do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua. São Paulo: Danesi, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Editora Centauro, 2006.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 2001.

LEITE, Eudes; FERNANDES, Frederico. **Oralidade e literatura 3** – outras veredas da voz. Londrina: EDUEL, 2007.

LEITE, Eudes; FERNANDES, Frederico; OLIVA, Alfredo dos Santos. **Os trânsitos da voz**: de experiência poéticas, religiosas e orais. Londrina: EDUEL, 2012.

LINS, Guto. **Livro infantil**: projeto gráfico, metodologia, subjetividade. São Paulo: Rosari, 2002.

MAIA, Mara Jane Sousa. **Tecendo o estético e o sensível através do bordado da literatura infantil brasileira**. Disponível em:
<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-09032010-094401/pt-br.php>>
Acesso em: 11 de março de 2014.

MENDES, André. **O amor e o diabo em Ângela Lago**: a complexidade do objeto artístico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura?**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Coleção Primeiros Passos).

SOUZA, Pe. Aloísio Teixeira. **Vida de São Benedito**. Aparecida: Editora Santuário, 2014.

WALTY, Ivete Lara Camargo; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Palavra e imagem** – leituras cruzadas. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Educ, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Educ, 2000.