

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS

Andréia Glaicielly Dieger Rocha

AS TRANÇAS DE HORTÊNCIA:
ENTRELAÇOS DE TEXTO E TINTA NO LIVRO DE MARCELO LELIS

Montes Claros/MG

2020

Andréia Glaicielly Dieger Rocha

AS TRANÇAS DE HORTÊNCIA:

ENTRELAÇOS DE TEXTO E TINTA NO LIVRO DE MARCELO LELIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Dr.^a Ivana Ferrante Rebello e Almeida

Montes Claros – MG

Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes

2020

ficha catalográfica

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

Antônio Alvimar Souza

Reitor

Ilva Ruas Abreu

Vice-Reitora

José Reinaldo Mendes Ruas

Pró-Reitor de Pesquisa

Virgílio Mesquita Gomes

Coordenadoria de Acompanhamento de Projetos

Sônia Ribeiro Arruda

Coordenadoria de Iniciação Científica

Sara Gonçalves Antunes de Souza

Coordenadoria de Inovação Tecnológica

André Luiz Sena Guimarães

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Marcelo Perim Baldo

Coordenadoria de Pós-Graduação Stricto-Sensu

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Élcio Lucas de Oliveira

Coordenador

Antônio Wagner Veloso Rocha

Subcoordenador

Dedico esta dissertação aos que se dedicam a mim com afeto e sinceridade, especialmente:
ao amor da minha vida e apoiador incondicional, Nicácio Dieger Rocha,
aos meus gatos, carinhosos e companheiros, Mufasa e Bagheera,
à minha cadelinha Gabi, guardiã amiga,
à Salt, um grande cão de inocência,
à minha mãe Eva, amiga e protetora,
aos meus irmãos Anderson e Alisson, que sempre desejam a minha vitória.

AGRADECIMENTOS

Em 1985, nasci no “ser” Montes Claros, em Minas Gerais. Neste ser tão geraizeiro. Como todo ser, formado por seu corpo característico, suas relações de base e muitas histórias. A peculiaridade de ser sertão enfatiza a terra que empoeira a todos, mas alguns batem por demais a bota no tapete, outros batem as mãos por todo corpo a expulsar a terra da roupa, tem quem troque as vestimentas para se livrar dela logo, tem quem lava o corpo e deixa-a escorrer na água. Mas é fato que um dia, ao menos, os pés vão ao encontro dela e, quando isso acontece, é difícil alguém que não aprenda com a terra, ainda que ela esteja toda cimentada. Debaixo de sol forte, com pá e emoção, se desenterra da alma o que estava lá sepultado. Sepultado como se não se prestasse ao favorecimento do nascimento de mais nada. O que poderia revirar a terra da alma? Quem teria poder para tal?

Tenho um amigo muito próximo, o conheço há muitos anos e conversamos com certa frequência. Lá em casa, sentamos no sofá, ele fica sempre do meu lado e partilhamos sobre a vida. Ele me ouve atentamente e eu retribuo. Lembro-me de certa vez dizer a ele, porque há alguns probleminhas entre grandes amigos também, que gostaria que ele me falasse mais diretamente as coisas, sem muitos rodeios, que eu gostaria de ouvi-lo mais. Tentei dizer isso de maneira bem informal para que ele soubesse que entendia nossa relação dessa maneira. Não poderia esperar outra atitude: passou a me dizer com franqueza o que esperava de mim e o que planejava para minha vida e nossa amizade. Entre tantos ensinamentos, desabafos, às vezes, incompreensões, havia muito amor, perdão e muita dedicação na nossa amizade. Perdida na vontade de fazer o mestrado, mas na incerteza das capacidades e do que havia no amanhã, pedi um conselho ao meu amigo, que disse, simplesmente, “faça”. Logo entendi que isso era uma ordem; quando diz “faça-se”, as coisas insolitamente acontecem. **Deus**, meu melhor amigo, obrigada por me guiar no ontem, no hoje e até o amanhã. Meu tempo é seu. Obrigada por inesperadamente me levar pelas terras de tantos e fazer cruzar caminhos afetuosos neste mestrado.

Deus me fez feito terra: também sou pó, com parte delicada e parte grosseira, com agruras. Ele habita minhas relações de base, minhas histórias, meu corpo e faz entrelaçar pós que se transformam em “nós”, em todos os sentidos do termo. Faz entrelaçar cores, estilos, mistura tudo, água, terra, faz barro, mistura gente, faz humanidade, mistura tinta com palavra e de tantas misturas o que se tem é arte! O Artista Original imita a si mesmo? Cada “coisa” realiza-se tão originalmente, apesar da utilização do que já existe! Ser único é um mistério

que tentamos desvendar. Encontro-me na busca do mistério. O mestrado foi uma catarse em todos os meus encontros com “únicos”: ideias únicas, pessoas únicas, livros, literatura.

Cada um contribuiu para a descoberta de mim mesma, do que desejo para o próximo, das utopias que tenho como, contraditoriamente, realizáveis, e das distopias também. Eu me sinto mais humana no sentido de: compreender o animal (racional ou irracional); a natureza e as histórias, que perambulam tudo que existe; entender, pelo coração, o agir como a maior manifestação do conhecimento, do sentimento e da consciência. Todos contribuíram no decorrer de uma vida, de meses, dias ou anos para esta dissertação sobre a literatura brasileira, sobre Hortência das Tranças, sobre um olhar racional, instintivo e emocional para as vidas e ciências humanas.

No percurso desta pós-graduação, pelo “faça-se” do meu Amigo surgiu em minha vida *Hortência das Tranças* de Marcelo Lelis. Eu aprendi muito com essa contadora de histórias! Cada experiência compartilhada me trouxe lembranças de momentos vividos e uma nova compreensão destes; me revelou novos amigos; me organizou quanto ao mundo e suas necessidades; me fez olhar e me relacionar de maneira diferente com tudo e todos que me rodeiam. Eu me encontrei como um ser da literatura!

Agradeço a Deus, a ela e a todos os envolvidos na minha pesquisa desde tempos remotos.

Entre estes merecidos agradecimentos, contarei aqui alguns “causos” *à la* Hortência das Tranças, contarei sobre quem de alguma maneira revirou a terra de minha alma.

Certa vez, afirmei em uma aula na universidade que eu era negra. Afirmei isso pensando na minha formação familiar. Acreditava que era o suficiente para me afirmar assim. Quanto a isso, Hortência das Tranças me levou a uma história longa de caminhos omitidos, de caminhos incompreendidos, de caminhos belos, tristes e fortes. Meu aprendizado, prefiro-o traduzir em uma outra narrativa, essa feita pela minha mãe. A avó dela, portanto, minha bisavó, negra dos olhos muito azuis, como minha mãe a descreve, e pobre, certa vez entrou em uma loja de roupas muito chique e a atendente disse que ali não era lugar para ela, por que a loja era “lugar de muito luxo”. Minha bisavó bateu no peito, respondendo: “Luxo é meu dinheiro e está aqui”. Realmente seu dinheiro estava guardado no sutiã, mas esse bater no peito certamente tinha muito de orgulho de si. Entendi que não sou negra no contexto de luta, resistência, afirmação e busca pelo espaço de sujeito de fala. Nesse entendimento, deixo a voz da minha bisavó ecoar nessa passagem.

Já que citei **minha mãe**, este espaço é dela. Quando eu era criança, ao voltar da escola, sempre procurava uma flor no caminho para presentear minha mãe. Ela, em um curso

religioso, expôs isso como pequenas declarações de amor de Deus todos os dias. Minha mãe, **Eva**, com essa comparação, me apresentou a Deus em mim mesma, bem próximo, amoroso e que inspira somente o bem. Minha mãe também é uma declaração de amor de Deus por mim. As flores que recebo dela são orações, desejo sincero e forte de que eu seja vencedora, cuidado, atenção e presença atuante. No percurso do mestrado, como em toda minha vida, ela foi o amparo que me erguia quando eu ameaçava cair.

Na terra que me forma, há também os meus dois irmãos. **Alisson**, vibrante, demonstrou orgulho de mim me fazendo sentir especial e apoiada. Ele é um exemplo de pessoa que luta por si, convicto dos seus sonhos e consciente da imensidão do mundo. Uma inspiração!

Anderson esteve sempre pronto para me proteger e, com simplicidade, torceu por mim, como meu pai faria nessa ocasião. Anderson é um exemplo de dedicação, de reponsabilidade e de honestidade. Esses valores procuro depositar em cada experiência da minha vida e com o mestrado não foi diferente.

Meu pai, Omazinho, se estivesse aqui, diria: “aqui ‘tá’ igual o Instituto Butantan: só cobra criada!”. Essa lembrança arranca um grande sorriso de mim, mostrando que a presença de alguém muito se faz pela marca deixada, e não somente pelo físico em si, como pegadas na areia; para contextualizar com esse caminhoneiro bom, como marcas de pneu de caminhão no asfalto. Saudade desse caminhoneiro que me ensinou a importância da estrada, do percurso mais que do ponto de chegada.

Agradeço à toda minha extensa família por meio das figuras, já em outro estado de vivência, de **meu avô Antônio e de minha avó Izabel**. **Meu avô** que estudou, como ele mesmo dizia, apenas dezoito noites, assinava seu nome com orgulho e também afirmava, vaidosamente, como pedreiro e armador de ferragem, que participou da instauração, na entrada da cidade, da escultura representante da “precata” dos tropeiros criada por Konstantin Christoff. Meu avô, pessoa simples, ligada à terra norte mineira, usava sandália semelhante, com tiras de couro e um nó a atá-las em sua parte frontal. Ele sabia o significado forte do silêncio e se calava quando o momento que julgava oportuno se fazia. Neste silêncio, guardou em sua carteira uma foto minha e me segredou: “é a preferida”. A neta? A foto? Deixo em paz os segredos do meu avô. Dele, busco trazer em mim o chinelo mineiro empoeirado, gasto, remendado, pois, se serve de inspiração aos “grandes”, por que se desfazer dessa simplicidade, desse silêncio que tanta fala? Obrigada, Vô!

Minha avó, analfabeta, sabia o significado forte das palavras. Às cinco da madrugada, sua voz já contava as dezenas do terço e debulhava tanta intenção, tantos nomes de filhos,

tantas criaturas mencionadas, que já era quase um rosário, todo em palavras. Dona de um linguajar mineiro sem igual, com aspereza, bravura e muito trabalho, distribuía seu dialeto pelas situações afora: “essa catrevage”; “só quer venha a nós, a vosso reino, nada”; “ô, lovado”; “tomô na tarraqueta”; “esse lombô”; “tá só o langaim”, entre tantas outras expressões. De todo esse linguajar peculiar, a linguagem que mais me marcou foi a do trabalho, da fé, da tradição e a da comida simples e boa. Com humildade, minha avó lavou muita roupa para fora, fazia até carne cozida no espeto para minha mãe vender; hasteou a bandeira de Santo Antônio durante anos no dia do tal santo, e sua viagem rotineira era para Bom Jesus da Lapa, em romaria, por muitos anos em um “pau de arara”. Obrigada por esse passado presente fincado em mim, vó.

À minha terra acrescentou-se um amor que, sob meu espreitar, colocou título de Flor em mim. **Nicácio, meu amado**, é água, luz, adubo e proteção da minha vida. Quando minhas pétalas insistem em se desmanchar, ele ajuda a recompô-las com palavras sábias, encorajamento e fé em mim. Cada palavra escrita nesta dissertação é resultado de um apoio sem igual, de um amor profundo que eu pude sentir. Este mestrado é nosso!

Nicácio trouxe outros consigo que acrescentaram muito afeto à minha vida. **Nicácio Pai**, que, com o tempo, acrescentou ao meu nome o termo “filha” – e isso me fez muito feliz – ; que falava com orgulho: “minha nora faz mestrado”; e que, mesmo após nos deixar, nos presenteou com um chão cheio de labuta, vida e aprendizado. **Gabriel, o Boy**, e **Clarice** demonstraram também orgulho, foram atenciosos em cada etapa do mestrado e compreensivos. Como é importante esse apoio, como ele me moveu para frente!

Também recebi o apoio de grandes amigos: **Fátima, Cinara, Bárbara, Dani, Paty, Gabriela, Carmem, Sarah, Hellen, Leandro, Ronisse, a princesa Alice, Lara, Thalles, Gust Zahirah, Iesus, Duran, Rose, Augusto, Mylena**, e **minha afilhada Gabi**. Em uma pergunta interessada, em um abraço acolhedor, na certeza expressa no “Vai dar tudo certo” eu senti o amor de cada um.

Destaco, aqui, minha amiga **Fabiana** que, certa vez, me disse: “Por que você não vai em busca do seu espaço? Fico me perguntando ‘Por que Déia, até hoje, não fez o mestrado? Literatura é a área dela!’ Fá, obrigada por esse despertar e por esse incentivo!

Outras terras foram se ajuntando, Hortência trouxe amigos e grandes colaboradores.

D. Mary me acolheu em sua casa e em seu coração. Dividiu muito do que sabia comigo. Seu acervo pessoal foi cedido sem reservas. Orou e torceu por mim. Abraços apertados, ligações carinhosas, diálogos confidentes e os biscoitos de Dona Zilar selaram uma amizade repleta de sensibilidade e amor genuíno.

Felipe Gabrich, com seu bom humor, amor por Montes Claros e conhecimento de sua terra, me ensinou que é preciso enveredar-se pelo chão que se pisa, informar-se de seus nomes e feitos para que não se perca a história de si mesmo.

Américo Martins guardou as memórias de um jornal e, solidariamente, sem reservas, as revelou a mim. Confiança demonstrada como se reconhecesse em mim uma amiga.

Lelis se tornou um amigo e parceiro. Divido com ele minhas raízes. Somos do mesmo chão: um sertão seco que nos ensina que é preciso ser forte. Recebo a água de suas “telas”, como terra com sede: absorvo e deixo fluir o crescimento de mim mesma até ser regada de novo. Humilde e solidário, dedicou muito do seu tempo em prol do meu trabalho. Desejou com entusiasmo minha vitória. Partilhou comigo memórias e histórias que me fizeram melhor e é assim que o reconheci como grande artista, mas, especialmente, como um ser humano de bondade.

Por falar em histórias, a **minha turma de colegas** guarda muitas. As vivências, o “causo” contado ou desabafado, as emoções, as lutas são o pedacinho de terra de cada um. Conheci um chão diverso em muitos aspectos, mas que se encontravam nas qualidades de forte, sensível e acolhedor. Cresci muito com esse grupo de “Mundiças”, que “num têm frescura com nada...”. Foi o melhor grupo que eu poderia ter participado em toda minha vida estudantil. E se o tempo é quem comanda como irá proceder o chão, o tempo do mestrado foi suficiente para mostrar uma terra boa, que permite germinar somente o bem.

Neste terreno fértil, houve o encontro com **minha orientadora Ivana**, que me deu asas e não interrompeu o voo, permitiu que eu escrevesse livremente e com paixão, fazendo com que a terra dos meus desejos e utopias se revirasse e eles emergissem. A paixão em muito me orienta e a criatividade é o espaço em que me sinto à vontade. Ivana me permitiu criar, e isso faz com que o pesquisador cresça rumo ao novo: uma nova pessoa, um novo olhar para as tarefas, para os desafios, para as vitórias, um novo posicionamento diante de si, dos outros e do mundo.

Neste mesmo chão, escolher os versos que façam luz foi uma atitude nobre dos professores. Todos os professores. Destaco o motivador verso de **Geraldo Cáffaro**: “Fale com o coração”. O verso acalentador de **Telma**: “Não precisa ficar nervosa”. Ainda, a história contada por **Rita** à criança no hospital e partilhada em classe. Acrescento tais versos aos compostos e musicados por **Élcio**:

Pelos caminhos de Minas,
onde domina a coragem,

onde se planta a verdade de um amor.
Fale com o coração.
Não precisa ficar nervosa.
Conte histórias.

A todos meu muito obrigada! Incluo aqui a Fundação CAPES por financiar minha pesquisa. Sigamos por terras literárias! Sigamos por terras de afeto e conhecimento!

RESUMO

Nas linhas traçadas sob um olhar literário, científico, sensível e instintivo, perscrutam-se os entrelaçamentos de texto, tinta, significação e histórias que envolvem o escritor Lelis e sua obra *Hortência das Tranças* (2015), a fim de apresentá-los à comunidade acadêmica e aos demais leitores sob tais prismas. A linha de abordagem se insere na perspectiva Tradição e Modernidade. A pesquisa, descritiva e documental, expõe a obra e o autor, considerando que não se tratam de matéria passiva, mas de sujeitos que convidam à interação, reflexão e construção de novos olhares. Por meio de processo hipotético e dedutivo, analisam-se poema e ilustração em busca de se compreender como estes se estruturam e se relacionam a produzir efeitos de sentido. A metodologia adotada envolveu levantamento de dados pessoais e profissionais sobre o escritor em questão, também, estudo do processo de produção do livro *Hortência das Tranças* e análise do poema e da ilustração em aquarela da obra com olhar direcionado para uma possível divisão de planos. Concluiu-se que poema e ilustração, em suas peculiaridades, se organizam e interagem, construindo, aos poucos, uma rede de significação, e que a obra, com marcações de elementos e passagens, possibilita uma divisão de planos, não rígida, mas demarcável, que dão relevo a efeitos de sentido. Apresentam-se o escritor e a obra, articulando-se, aqui, fios em tranças, mas que se oferecem à soltura, permitindo novos penteados.

Palavras-chave: Lelis; Hortência das Tranças; Poema; Ilustração; Aquarela; Efeitos de Sentido.

ABSTRACT

In the lines drawn-threaded under a literary, scientific, sensitive and instinctive look, the tangles of the text, ink, signification and stories that involve Lelis and his composition *Hortência das Tranças* are peered, with the intention of showing them to the academic community and other readers under such perspectives. The line of approach is inserted in the Tradition and Modernity perspective. The research, descriptive and documentary, exposes the work and the author, considering that they are not passive material, but subjects that invite interaction, reflection and construction of new perspectives. Through a hypothetical and deductive process, poem and illustration are analyzed in order to understand how they are structured and related to produce effects of meaning. The methodology adopted involved collecting personal and professional data about the writer, as well as studying the production process of the book *Hortência das Tranças* and analyzing the poem and the watercolor illustration of the work with a focus on a possible division of plans. It is clear that poem and illustration, in their peculiarities, are organized and interact, gradually building a network of meaning, and that the work, with markings of elements and passages, enables a division of plans, not rigid, but demarcated, which emphasize the effects of meaning. The writer and the work are presented, articulating, here, threads into braids, but that offer themselves to the release, allowing new hairstyles.

Key-words: Lelis, Braids, *Hortência das Tranças*, Illustration, Watercolour, Effects of meaning.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Anúncio/Diário de Montes Claros	22
Figura 2 - Anúncio/Diário de Montes Claros 1	23
Figura 3 - Charge Bancada do PMDB	24
Figura 4 - Charge Bancada do PMDB 1	24
Figura 5 - Fotografia/Reportagem Explosão de um botijão	25
Figura 6 - Tirinha numerada.....	25
Figura 7 - Fotografia/Charge medicina	26
Figura 8 - Fotografia/Painel	26
Figura 9 - Ilustração com lápis de cor	27
Figura 10 - Ilustração com nanquim aguado	28
Figura 11 - Ilustração com azul da Prússia.....	28
Figura 12 - Capa da Revista Legenda	29
Figura 13 - Original a lápis/Miragens	30
Figura 14 - Xuvisco e Pancada.....	31
Figura 15 - Xuvisco e Pancada 1.....	31
Figura 16 - Fotografia/Painel Jornal do Norte.....	37
Figura 17 - Fotografia/Charge Plano Collor.....	37
Figura 18 - Fotografia/Tirinha numerada 1	38
Figura 19 – Ilustração Domínio Legal	42
Figura 20 - Rascunho a caneta	44
Figura 21 - Charge Abolição da Escravatura, 1988	44
Figura 22 - Original a nanquim de “Miragens”.....	45
Figura 23 - Desenho original a nanquim aguado	46
Figura 24 - Inclusão do azul da Prússia.....	47
Figura 25 - Igrejinha.....	49
Figura 26 - Batman sertanejo	50
Figura 27 - Anuí/referência subliminar	51
Figura 28 - Capa de Hortência das Tranças	57
Figura 29 - Frontispício de Hortência das Tranças	87
Figura 30 - Capa de Hortência das Tranças / Análise	126
Figura 31 - Capa e contracapa de Hortência das Tranças	128
Figura 32 - Segunda Capa de Hortência das Tranças.....	130
Figura 33 - Terceira Capa de Hortência das Tranças	131
Figura 34 - Segunda e Terceira Capa	131
Figura 35 - Marca da Divisão de Planos 1	132
Figura 36 - Marca da Divisão de Planos 2	133
Figura 37 - Marcas da Divisão de Planos 1 e 2.....	133
Figura 38 - Casa de Hortência das Tranças	137
Figura 39 - Hortência das Tranças no ônibus.....	139
Figura 40 - Ônibus em direção a Mucambo	141
Figura 41 - Hortência chega em Mucambo	142
Figura 42 - Hortência das Tranças embaixo do pé de pequi.	144

Figura 43 - Dom Quixote e Sancho Pança	146
Figura 44 - Casa de Hortência 1	147
Figura 45 - Hortência no ônibus 2.....	148
Figura 46 - Galo, Cavalo e Porta.....	148
Figura 47 - Moby Dicky.....	149
Figura 48 - Foco na cena de Moby Dicky	151
Figura 49 - Cidade de Praga 1ª parte.....	152
Figura 50 - Cidade de Praga 2ª parte.....	152
Figura 51 - Cidade de Praga Partes 1 e 2	153
Figura 52 - Metamorfose 1	153
Figura 53 - Metamorfose 2.....	154
Figura 54 - Metamorfose 1 e 2.....	154
Figura 55 - Personagens de Monteiro Lobato	155
Figura 56 - Piratas 1	156
Figura 57 - Piratas 2.....	156
Figura 58 - Piratas 1 e 2	157
Figura 59 - Contos de Fadas.....	158
Figura 60 - Riobaldo 1	159
Figura 61 - Riobaldo 2	159
Figura 62 - Riobaldo 1 e 2.....	160

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. “TERRA É VIDA, CIMENTO É SEPULCRO”	16
1.1. “Eu sou um contador de histórias”	17
1.2. Do jornal ao livro, do transitório à posteridade.....	21
1.3. “Onde foi que o Lelis aprendeu a desenhar? ”	43
2. SOBRE O ESPREITAR DA FLOR: TRANÇADOS DE HISTÓRIAS E SIGNIFICAÇÕES	56
3. A VOZ QUE VEJO EM HORTÊNCIA DAS TRANÇAS	84
3.1. Pelos feixes sonoros de texto.....	85
3.2. Pelos feixes sonoros de tinta.....	123
3.3. Laços Provocadores.....	167
CONCLUSÃO.....	169
REFERÊNCIAS	175
APÊNDICE A - Autorizações dos entrevistados quanto ao uso de suas imagens	182
APÊNDICE B - Tabela de Prêmios e Participações em Eventos.....	185
ANEXO A - Quadro auxiliar de transcrição de entrevistas	188

INTRODUÇÃO

Ao me deparar com a capa do livro *Hortência das Tranças* (2015), do escritor Marcelo Eduardo Lelis de Oliveira, não me atentei conscientemente a alguma parte. A capa do livro em questão apresenta muitos elementos: cores, referências literárias, objetos e palavras. Percebi, no primeiro instante de leitura, que um encantamento se fazia presente antecipadamente, algo misterioso e imediato. Utilizar expressões como “à primeira vista”, ou “logo que avistada”, ou, ainda, “tomado por um *je ne sais quoi*” soaria como um discurso piegas e não definiria o impacto de um livro a um indivíduo, qualquer indivíduo, que o lesse. Porque há mais a ser visto para que tal impacto se estabeleça. Ainda, tais expressões levam a um plano pessoal que deve ser evitado ao longo da pesquisa, ou seria, também, antes, durante e depois dela?

A pessoalidade pode fazer parte da pesquisa? Quando se insere o plano pessoal na investigação? Quando se identifica a autoria? E a pessoalidade do tempo; esse tempo feito de singularidades compartilhadas, que dialogam e que, mais tarde, serão lidas? De onde parte a vontade, o ímpeto de se estudar algo? Poderia ser da leitura alheia, mas esta não deixa de ter suas frestas para que outro a adentre. Poderia ser do problema, mas este não se identifica sem uma experiência anterior.

O processo catártico explanado por Aristóteles em *A Poética* (2008) e a escolha do próprio clássico, abordada por Calvino: “É só nas leituras desinteressadas que pode acontecer deparar-se com aquele que se torna o ‘seu’ livro” (CALVINO, 1993, p.13) – esses são processos que adentram, em certa medida, a relação “solitária” entre obra e leitor.

Fato é que nesta relação pessoal é que esta investigação começou e se enveredou pela impessoalidade das teorias para legitimação do pesquisado e para que atendesse a outros investigadores. Que se sirvam dela, também, o leitor comum, o professor e quem mais tiver acesso a essa apresentação de *Hortência das Tranças* (2015) e de seu autor Marcelo Eduardo Lelis de Oliveira, pois o objetivo maior e central de toda pesquisa, especialmente da área das ciências humanas, é servir ao desenvolvimento pleno e satisfatório do homem.

Como dito, esta dissertação apresentou, além do autor Marcelo Lelis, o seu livro ao universo acadêmico, sob a perspectiva de um olhar direcionado e consciente de que não se esgota uma discussão aqui, mas, antes, abre espaço para outras. Convém esclarecer de que se trata de uma exposição inicial acerca de *Hortência das Tranças*, que contará com outros olhares, outras leituras, outras investigações que venham a encontrar-se com estas linhas para complementar, divergir, ratificar ou expandir.

Esta introdução se presta ao caminho desenvolvido nesta pesquisa. Sem história, não há a possibilidade de se narrar o começo, o percurso e o fim. Dito tudo isso, retomo ao início: o livro literário e o leitor. Conforme explanado, deparei-me, primeiramente, com a capa, que me convidou a conhecer o que mais se seguia. Li e reli a obra e a cada leitura via-me diante de imagens, texto e fantasia. No entanto, todos eram lidos juntos, sem que se pensasse em uma divisão, como uma criança quando recebe um brinquedo e o olha como um todo que é, o abraça empolgada e, aos poucos, começa, curiosa, a dividi-lo em partes.

Hortência das Tranças, uma protagonista jovem, negra, pobre, conhecedora da literatura universal, esperançosa e determinada, foi apresentada em sua atuação consciente e solidária na região de Mucambo. O espaço seco e desesperançoso da obra habita pessoas comuns, com rotinas com as quais muitos leitores certamente se identificam: os afazeres domésticos, o ônibus para o trabalho, casas simples com construção e decoração humildes, cães pelas ruas de terra e árvores típicas a enfatizarem aspectos regionais. À sombra de um pé de pequi, Hortência reúne o povo daquela região, crianças e adultos, e conta para eles muitas histórias: lendas, contos de fadas, romances, entre outras. A personagem assume, a partir de então, outras identidades, outras posturas e vozes. Mucambo assume outros espaços e personagens. Há uma mudança misteriosa e empolgante. O livro finaliza e eu, leitora, não senti que acabou ali.

Envolvida nessa construção literária, questionei-me sobre quem haveria construído o livro. Haveria mais “Hortências” a serem descobertas? Perscrutei o universo do autor e descobri um contador de histórias que se vale de palavras, tintas e experiências. “Lelis utiliza a técnica milenar da aquarela para, entre outras funções que a ilustração pode desempenhar em um livro, narrar a história de Hortência” (ROCHA, 2018, p. 89). Conhecido e premiado como grande ilustrador, tendo recebido o prêmio HQMIX 2019 na categoria Desenhista Nacional, ele evoca, neste livro, o traço que o fez conhecido na técnica da aquarela e uma história que faz parte da definição que o autor atribui a si mesmo: a de “um contador de histórias”.

Retomei a obra, li nome e sobrenome, li um todo. *Hortência das Tranças*, em sua completude, alcançada pelo processo de produção do autor e pelo que é em essência, literatura, narra sua história e revela-se escrita e oralidade, infantil e adulta, universal e regional. Revela-se resistente, atuante e capaz de instaurar ressignificações. Ainda, algumas reflexões ficam a reverberar, como o poder da literatura e o direito a ela. Desejei, então, entender como cheguei a algumas leituras reveladas pelo livro.

Comecei a pensar neste objeto estético plurissignificativo e em seus processos literários de construção, que envolveram sua forma e conteúdo. O todo começa a ser observado em suas partes. Cheguei às Tranças de Hortência.

O que são as tranças? Em um corpo inteiro feito de histórias, estética, formatos e insinuações? São o penteado revelado por traços, pincelado com água e tinta e não identificado por palavras. São o sobrenome revelado em linguagem verbal. São parte da identificação de um ser ficcional.

Da cabeceira da cama ou do tapete com almofadas, da biblioteca ou da mochila escolar, do escritório ou da caixa de brinquedos, o ser ficcional se apresenta ao leitor: Hortência! Um adulto questiona, a seu modo: “Hortência de quê? ” A personagem responde “Das Tranças!”, indicando os laços “familiares” que estão em toda sua composição, entrelaçados. O que se vê são mechas sobrepostas, cruzadas, cada uma, ora revelando partes de si, ora se escondendo para revelar a outra. A criança, à sua maneira, interpela: “Quer brincar?”. Hortência, solidária, expõe todas as suas páginas coloridas, cheias de histórias e com muita magia. Não explica a si. Quando feito o pedido para que fique mais, apenas responde: “– Posso não, tenho que ir” (LELIS, 2015, p. 36).

Fechei o livro e perguntei-me sobre essa criação misteriosa: que fala em ambiente adulto e infantil, que mora em solo regional, mas oraliza a escrita universal, que protagoniza resistência e humanização, que, adulta, fantasia e brinca.

Notei, apesar das características distintas de cada código, um entrelaçar de desenho e escrita a narrar a história de *Hortência das Tranças*. O desenho e a escrita comunicam, expressam e suscitam interpretações: “O desenho como linguagem para a arte, para a ciência, e para a técnica é um instrumento de conhecimento, com grande capacidade de abrangência como meio de comunicação e expressão” (DERDYK, 2015, p.32).

Assim, decidi me enveredar pelos laços que compõem o trançado. O problema que impulsionou essa pesquisa foi: como o texto e a ilustração se manifestam e se entrelaçam a produzir efeitos de sentido na obra?

Elenquei hipóteses a partir do livro. A primeira foi a de que a obra, considerando tanto a escrita como a ilustração, possibilita uma divisão de planos na narrativa. A segunda, a de que essa divisão enfatiza outros trançados na obra, como o regional e o universal; a literatura escrita e oral; o acesso e o não acesso à literatura; o verossímil e o estranho. A terceira: os aparentes polos que se formam podem ser frutos de mudanças de cores, de ações, de presenças verossímeis e inverossímeis. Além disso, identifiquei elementos provocadores de

mudanças: a mala, o livro, a protagonista, a região de Mucambo. A quinta e última hipótese foi a de que o texto narra a história em correlação com a ilustração, em suas peculiaridades.

O objetivo geral foi apresentar o autor Lelis e a obra *Hortência das Tranças*, considerando como os códigos desta se organizam a provocar efeitos de sentido. Os objetivos específicos abarcaram investigar a produção do autor, identificando as especificidades de seu desenho em aquarela e do seu processo criativo. Também, ler e analisar o livro considerando a linguagem verbal e a linguagem ilustrativa, e as especificidades do desenho em aquarela. Por fim, examinar o livro, elencando possíveis efeitos de sentido.

Consoante abordagem anterior, relatei que Hortência das Tranças não explica a si. Porém, a investigação parte de suas instâncias. Destarte, abri novamente o livro, que se trata de um poema. A poesia é, para Platão (1997), uma imitação em terceira instância. Platão, ao identificar instâncias, faz, do móvel, “deslizar” até mesmo a tinta. Uma tinta com forma, conceito e significação. Ele observou os limiares do objeto e, com o olhar do filósofo, o móvel se tornou dele. O olhar se concentrou na última etapa e desvelou um texto sobre a arte de fingir e a condenação da poesia.

O filósofo chega à feição artística – sua forma, conceito e significação – devido a esta não estabelecer oposição com as formas do objeto e sua ideia. Sendo imitação, o móvel não se iguala, nem se opõe. Do posicionamento de Platão, destaca-se a relação da tinta com a forma e a ideia. Os sujeitos pintor, artesão e criador se ligam pelo objeto. Portanto, Platão não apenas se atentou à pintura, mas à coisa e ao conceito.

Bakhtin¹ (1997, citado por MARCHEZAN, 2015) apresenta algumas diferenças em relação a Platão. Ele não estabelece instâncias e afirma serem a arte e a vida elementos não opostos, nem iguais. O olhar de Bakhtin se dirige ao objeto e, por ele, assim como em Platão, se chega aos envolvidos. Porém, Bakhtin não os separa e permite ao objeto, em sua extrapolação conceitual, revelar as vozes que o constituem. Toda voz já está impregnada de ideologias e conhecimentos vários, antes mesmo da constituição do objeto criativo. Essa voz se une à do autor-criador, ambas compondo a obra e podendo ser reveladas pela própria. Não obstante, devem ser analisadas observando os limites de suas esferas. Não há um objeto original e o elemento criador como dono da arte, em Bakhtin. Há a obra literária que manifesta, de maneira autônoma, a seu modo, vida e arte.

A visão pesquisadora se voltou para o objeto: *Hortência das Tranças* manifesta o “autor-criador” Marcelo Lelis, aquarelista e contador de histórias. O primeiro capítulo dessa

¹ BAKHTIN, M. O autor e o herói. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.23-220.

dissertação o apresentou em sua relação com o universo artístico, sem deixar de mencionar o autor-pessoa, que, segundo Bakhtin, não se separa completamente do autor-criador. Apoiada em entrevistas, consultas ao acervo pessoal do escritor, visita ao laboratório do mesmo e acompanhamento do seu trabalho, levantamento das primeiras produções, estudo sobre Histórias em Quadrinhos – uma das artes do escritor –, reunião de dados coletados de sites, vídeos e revistas, tracei a trajetória do escritor e as peculiaridades do seu trabalho.

Nesse primeiro capítulo, abordei a biografia do autor, sua trajetória profissional e o processo de produção de sua arte. Essa pesquisa contou com – além de entrevistas, vídeos e reportagens online e parte do acervo pessoal do escritor sob a posse de sua mãe – o empresário montes-clarense Américo Martins que disponibilizou as edições, que detém, dos extintos jornais *Diário de Montes Claros* e *Jornal do Norte*, esses que abrigam trabalhos do artista. Ainda, a presente pesquisa produziu conteúdo com relatos de pessoas próximas ao quadrinista que contribuíram acrescentando e esclarecendo informações. Ademais, o próprio escritor, gentilmente, autorizou a filmagem de uma demonstração do seu processo de produção e de seus relatos acerca de sua vida pessoal e profissional. Neste mesmo vídeo, há os relatos de pessoas próximas que são: o jornalista Felipe Gabrich e Dona Mary Lelis, mãe do ilustrador. Tais filmagens constam como suplemento desta dissertação.

Enfatizei seu processo de produção, no que tange ao desenho em aquarela e à escrita, especialmente do livro em destaque. É importante esclarecer que não se trata de uma crítica genética, embora se faça uso de algumas peculiaridades do processo de criação do poema narrativo destacado. Essa utilização é pontual e serve como auxílio na elucidação de algumas questões e na análise do estilo do autor.

Hortência das Tranças, ainda, manifesta conceitos, histórias e reflexões, que foram vistos dentro de um entrelaçamento e assim abordados no segundo capítulo. As percepções e relatos no referido capítulo são respaldados por teorias acerca da história e peculiaridades da literatura infantil pelo fato de, inicialmente, a obra ser classificada como tal. Também, por teorias a respeito de questões literárias em geral que se mostraram presentes na obra, como a oralidade, o público leitor, a literatura afrodescendente e o poder da literatura, entre outros. Em cada explanação feita encontram-se tintas, palavras e fantasias. No entanto, optei por não revelar, ainda, a narração de cada parte, obedecendo ao percurso de conhecimento trilhado por mim e que em muito se assemelha ao percurso de um leitor comum.

O caminho escolhido para se dissertar sobre a obra foi inspirado na própria organização desta, que aproxima o leitor, enfatiza o direito de todos à literatura e a necessidade de se tomar uma atitude, a fim de se facilitar o acesso a essa arte. O leitor escolhe

o livro e o lê como um todo. É incomum uma leitura feita ouvindo-se a voz da ilustração e, depois, a voz da palavra. Lê-se o todo buscando sua compreensão e extraíndo seus efeitos de sentido. Retomo a metáfora da criança que recebe o brinquedo e, depois de muito apreciá-lo, o divide em partes.

Enfatizo que, nesse capítulo, os efeitos de sentido e reflexões são oferecidos e permitidos pela leitura do livro. Estes são abordados sem se especificar, com fragmentos da obra, de qual parte advinham, se da escrita ou da ilustração, da relação entre eles ou de outras possibilidades. Por este motivo, não foram utilizados muitos excertos do livro nesse capítulo. As citações ocorreram no terceiro capítulo, quando explanei de onde suscitaram as reflexões possibilitadas. Além disso, caso optássemos pelas citações neste momento, certamente, haveria grande repetição destas por toda a dissertação, tornando-a demasiada repetitiva e, conseqüentemente, cansativa. A organização do segundo capítulo chama a atenção para o entrelaçamento. Os efeitos de sentido, as histórias e as reflexões encontram-se entrelaçados, trançados.

Respaldamo-nos, especialmente, no estudo de Nelly Novaes Coelho em *Literatura Infantil: teoria, análise e didática* (2000), no qual a autora compara valores tradicionais e novos, que permeiam a produção para crianças. A abordagem desse aspecto do estudo é o fio organizador do capítulo.

No terceiro e último capítulo, busquei ouvir e destacar a voz, tanto do texto, quanto da ilustração. O brinquedo foi dividido em partes, com o propósito de se investigar como ele possibilitou elencar os efeitos de sentido e reflexões do segundo capítulo e, portanto, investigar de que maneira ele funciona e como ele se estrutura.

Como Bentinho, ao trançar os cabelos de Capitu: “Não as fiz logo, nem assim depressa, como podem supor os cabeleireiros de ofício, mas devagar, devagarinho, saboreando pelo tato aqueles fios grossos que fazem parte dela” (ASSIS, 2015, p. 86), contei a história de *Hortência das Tranças* escutando, analisando cada parte e relacionando-as. À maneira da ação de trançar em que se cruzam as mechas, intercala-se o momento de passada de cada uma e atam-se as pontas com um laço, explorei os dois códigos envolvidos considerando cada página do livro.

No primeiro momento, analisei o poema escrito e identifiquei as passagens que possibilitaram a divisão em planos. Em seguida, analisei cada estrofe a fim de caracterizar cada plano e especificar as relações entre ambos.

No segundo momento, fiz a análise da ilustração, buscando as relações com a escrita que interferem no estabelecimento dos polos.

No terceiro momento, elenquei as unidades que provocam as mudanças em Mucambo e que servem de elo entre um polo e outro da obra. Trata-se de uma incitação ao leitor para que ele reflita sobre as possibilidades de ele mesmo provocar mudanças.

O ser e o tempo da poesia de Alfredo Bosi (2000), *Versos, Sons, Ritmos* de Norma Goldstein (2005) e *Introdução à Poesia Oral* de Paul Zumthor (2010) foram as teorias de base da análise do poema. Quanto à ilustração, as teorias basilares foram *Pelos Jardins Boboli* de Rui de Oliveira (2008), *Palavra e Imagem: leituras cruzadas* de Ivete Walty (2013), *Fricções: traço, olho e letra* de Vera Casa Nova (2008), *Aquarela para Urban Sketchers* de Felix Sheinberger (2016) e “A poética da Aquarela” (1995) de Vera Regina Vilela Bonnemasou.

Por fim, apresentei a conclusão. Nela retomei os fios entrelaçados pertencentes às tranças e fiz um convite ao leitor.

Neste ensejo, esta pesquisa convida aos interessados a se enveredarem pelos entrelaços de Hortência e da literatura como um todo. A trançarem pacientemente as palavras, as tintas, as ideias e deixar que o poder transformador da literatura flua desse penteado. Dos elementos intrínsecos de um livro literário emanam mundos.

1. “TERRA É VIDA, CIMENTO É SEPULCRO”.

O que é sepultado quando a vida finda? Ou, ainda, o que é sepultado ao longo da vida? O que se coloca no sepulcro? Este que reveste a coisa ou a ideia e impede que estas entrem em contato com a terra? Coloca-se o que não mais se liga ao solo, o que não mais produz, não mais germina, o que não quer que se cresça. Infelizmente, colocam-se também os afetos, mesmo que não se queira.

Pode-se dividir o decurso da existência humana em uma vida ligada ao outro, uma vida ligada ao corpo e uma vida ligada à alma. Elas se inter-relacionam e não apresentam limites rigorosamente demarcados, mas aqui far-se-á uso dessa divisão para apresentar o primeiro capítulo.

A que se liga ao outro envolve: condições genéticas, acasos e casos temporais e espaciais, interesses, desafetos e afetos. Na primeira sessão deste capítulo intitulada “Eu sou um contador de histórias”, enuncia-se a biografia do também autor de literatura, Lelis. Informam-se dados gerais de sua vida quanto ao seu nascimento, período escolar e casamento; tais dados, situados em um espaço e em um tempo. Optou-se por apresentar as informações envoltas em histórias contadas pelo próprio autor, por acreditar que essas contribuem para compreender as referências que influenciaram e influenciam sua arte.

A vida ligada ao corpo envolve os caminhos por onde se anda, o trabalho, o sustento, as expressões, o que se produz. Na segunda sessão, intitulada “Do jornal ao livro, do transitório à posteridade”, expõem-se a trajetória profissional do quadrinista, a diversidade de suas produções em correlação com a trajetória das histórias em quadrinhos, sua carreira nacional e internacional, suas obras, prêmios e participações em eventos.

A vida ligada à alma envolve o encontro consigo mesmo, a temperança, a sabedoria, os sentimentos, as ideias. Na terceira sessão, intitulada “Onde foi que o Lelis aprendeu a desenhar? ”, abordaram-se a arte do desenhista, o processo de produção de sua aquarela, o caminho percorrido até chegar à predominância do uso da aquarela e o processo de criação da obra *Hortência das Tranças* (2015), objeto desta pesquisa.

As três vidas, relação com o outro, corpo e alma, se fundem a formar a história do homem. A história revela o que é sepultado e o que sobrevive ao sepulcro.

Marcelo Lelis, ao escrever sobre suas memórias de infância, em seu livro *Saino a Percurá* (2011), no prefácio, no falar antes do desenhar e antes do escrever, Lelis calçou seu

Kichute² e foi para as lembranças de infância no campinho de terra, em meados do fim da década de setenta e começo da década de oitenta, no bairro Vila Brasília, em Montes Claros, no norte de Minas Gerais. Lamentou a destruição do campo pela prefeitura e, a respeito deste acontecimento, afirmou: “[...] calço meu kichute e volto lá pro campinho. Afinal, terra é vida, cimento é sepulcro” (LELIS, 2011, p. 3).

O campinho de terra foi revestido por cimento, privando os que ali frequentavam do contato com o campo. Em entrevista, esclareceu que o cimento representava a massificação de tudo relacionado ao homem. “Então, isso para mim é sepulcro. É morte em vida. Se não podemos exercer nossas características peculiares, matamos o que há de mais precioso em nós, que é a nossa singularidade” (LELIS, 2018, p. 22).

O aquarelista é reconhecido pela originalidade do seu trabalho. Mas o que o singulariza?

Justifica-se a ênfase na apresentação do autor e de suas criações neste primeiro capítulo, pelo fato de suas obras serem pouco conhecidas e pouco exploradas no universo de pesquisa acadêmica, além de haver a hipótese de que as peculiaridades de seu processo de criação auxiliem na elucidação de algumas questões que norteiam o livro: *Hortências das Tranças*.

Por fim, um convite: calcem os “Kichutes” e caminhem pelas histórias de Lelis.

1.1. “Eu sou um contador de histórias”.

A cidade de Montes Claros, situada no norte de Minas Gerais, é a terra de Marcelo Eduardo Lelis de Oliveira, artisticamente reconhecido como Lelis. Segundo filho de Mary Lelis – membro da Academia Montesclarensense de Letras, professora e atuante cronista do jornal Gazeta Norte Mineira – e de José Alferes de Oliveira – policial militar – ele viveu sua infância no sertão norte mineiro, entre terra e cimento. A roça, em Brasília de Minas, e o campinho de futebol, em Montes Claros, são espaços em que engendrou suas primeiras histórias.

Em relato concedido especialmente para esta pesquisa³, relembra alguns acontecimentos que vivenciou nesses lugares e que o marcaram de maneira a permearem sua

² No mesmo prefácio, o autor faz referência a este calçado, muito famoso, que surgiu na década de setenta, em meio à vitória do Brasil na copa do mundo e popularizou-se na década de oitenta como um calçado para crianças jogarem futebol. No entanto, pela moda e pelo valor reduzido, muitos o utilizavam em outras situações.

³ Relato, registrado em vídeo, anuído, gentilmente, por Marcelo Lelis no dia 04 de maio de 2019, em sua residência em Lagoa Santa – MG. Integra um documentário, suplemento desta dissertação, sob o título

arte. Ele ressalta não somente eventos de determinados dias, mas a atmosfera do povo, do lugar, da cultura desses ambientes que foram absorvidos por ele, especialmente do lugar bucólico:

...no ambiente daquele, rural, quando você começa/.../, você tem algum tipo de sensibilidade, começa a captar, é, o jeito das pessoas falarem e começar a entender aquele processo todo de como é que as pessoas viviam, como é que eles se alimentavam, como é que eles trabalhavam. Então, isso fica dentro da gente, né? Isso, a gente não, não controla essa, essa, e e e essa, essa questão da, da absorção disso. E essa absorção, ela só se reflete quando você produz alguma coisa, que seja na música, que seja na Literatura, que seja na sua, na sua profissão, né? Que você começa a reverberar o que viveu na infância. Então, quando o artista, ele, ele consegue captar algum ambiente ali que, que aquilo impacta ele, e isso vai sair por algum lugar, né? Na forma de arte foi a minha maneira de(+), de(+), de viver essa questão. De(+), de expurgar um pouco isso, né? (AQUATERRA, 2019, 00:06:16 – 00:07:23, informação oral) ⁴

A arte de Marcelo Lelis apresenta forte influência de componentes do meio campestre: imagens, cores, materiais, pessoas, agruras, contornos, entre outros. Desses componentes, destacam-se aqui as narrativas predominando as de natureza autobiográfica condizentes com a sua característica de contador de histórias.

A infância é parte considerada pelo próprio autor como um “divisor de águas” em sua vida. Uma das histórias compartilhadas refere-se ao dia do seu nascimento: Lelis, ainda na barriga da mãe, foi levado na garupa de uma bicicleta, guiada por seu pai, para o hospital; no caminho, aconteceu algo inesperado: todos caíram. Entretanto, isso não atrapalhou o nascimento do escritor que ocorreu em 30 de julho de 1967. Mais tarde, em uma de suas ilustrações, o autor retratou o fato de maneira implícita, um traço de sua criação, em uma imagem publicada no seu livro *Anuí* (2018).

O período escolar foi marcado por muitos ensaios de desenhos durante as aulas, cursou o Ensino Fundamental e Médio nas seguintes instituições: CBMoc e Indyu, respectivamente. Assumidamente um estudante pouco dedicado, as férias incitavam-lhe grande atenção. As fazendas do falecido avô nas proximidades da cidade de Brasília de Minas eram os destinos preferidos dele. Recepcionado pela avó Natalina, viveu parte de sua infância nas fazendas

AQUATERRA. Também contribuíram para esse documentário o jornalista montes-clarense Felipe Gabrich e a senhora Mary Lelis. O vídeo encontra-se disponível em: <https://youtu.be/VEfAE0KqIFA>

⁴ As transcrições dos áudios do vídeo produzido foram baseadas na compilação em quadro das normas propostas por Marcuschi (1986). O quadro foi retirado do artigo “Considerações sobre a transcrição de entrevistas” de Eduardo José Manzini, podendo ser acessado por meio do seguinte endereço eletrônico: <http://www.oneesp.ufscar.br/texto_orientacao_transcricao_entrevista>. Acesso em: 12 de jun. de 2019. O quadro também se encontra no anexo “A” desta dissertação.

Olho d'água e do Pacuí. Estas foram cenários de momentos e imagens reveladores de um estilo de viver, costumes, valores e condições de vida.

O autor recorda-se do hábito de acompanhar os vaqueiros profissionais na busca pelas vacas no pasto, prática que lhe rendeu uma viagem de muitos dias com a missão de, seguindo os vaqueiros, buscar o gado de uma fazenda e trazer para a outra. Saiu da Fazenda Olho d'água em direção à do Pacuí. Ao chegar, avistou a filha do caseiro, Santo Gago, a segurar um bebê no colo enquanto amassava com a mão o feijão preto com farinha e colocava na boca da criança. Esse bolinho, de origem nordestina, é chamado tradicionalmente de Capitão e nasceu da necessidade de se vencer as dificuldades do sertão. Historicamente, o bolinho era preparado em tempo de muita seca e se comia com as mãos. Questionado sobre as imagens que lhe vinham à mente quando pensava em roça e infância, Lelis descreveu essa cena e, também, a chegada das vacas na fazenda:

E e essas duas imagens, elas me marcaram assim, MUITO, porque era uma viagem, um SOL absurdo, né? Uma, uma coisa assim legal demais que você via as cabeças das vacas na frente, com aquele cerradão mesmo, aquele sol quente... quando chegamos no, no Olho d'água que, que eu vi aquele mundaréu de vaca no, no curral assim, achei /.../ e o sol chegava /.../. Não consigo esquecer muito disso não. (+). Isso foi muito legal! (AQUATERRA, 2019, 00:11:55 a 00:12:29, informação oral)

Aliados a essas imagens, têm-se os valores da roça, comentados por ele também por meio da descrição de uma cena. Os trabalhadores chegavam cedo à fazenda, o café da manhã era às 04h30, o almoço às 09h. e o jantar às 15h. As refeições evidenciavam o sentido de viver em comunhão. Eram servidas em gamelas de madeira, chegavam a ser colocados doze garfos em uma só gamela. Os trabalhadores, sentados no chão, se reuniam em volta da gamela e cada um garfava um pouco do alimento enquanto conversavam. Para o contador de histórias, era a expressão do que chamou de “camaradagem”.

As imagens narradas acima revelam o labor na roça: o cuidado com as vacas; os enfrentamentos típicos: o sol forte, a seca, a viagem de muitos dias; o estilo de vida: os horários de trabalho e das refeições; os valores: o compartilhar do alimento, a simplicidade.

A valorização da vida no campo – da terra em contraposição ao cimento, das relações interpessoais em contraposição à máquina – fica evidente no contador de histórias quando este comenta o fim do dia do trabalhador em oposição ao fim do dia do trator, máquina que mais tarde chegou à roça: “... o final do dia do trator é só ficar encostado debaixo de uma, de uma árvore lá e /.../ O final do dia dum trabalhador era diferente. Era RICO! Era cheio de HISTÓRIAS...” (AQUATERRA, 2019, 00:23:09 a 00:23:20, informação oral)

Tal valorização também é perceptível quando o artista comenta sobre suas memórias em Montes Claros. A reunião da turma de amigos nas esquinas para conversarem, os passeios de bicicleta e o futebol no campinho de terra eram de praxe. Ressalta-se o campo que, mais tarde, se tornou um lugar cheio de entulhos, provenientes da canalização de um rio e, posteriormente, uma quadra de futebol de salão. Acerca deste acontecimento, também comentou:

... isso (+) tem uma conexão muito grande com aquele (+), aquele rompimento do, do, do quê que é o, o, o lúdico, que é o campo de futebol, pro concreto, né? É uma vida mais, mais de isopor [...]. Uma quadra de futebol de salão, ela não tem VIDA. Não tem, né? Não é igual um campo, um campinho de terra que você tem ali /.../, é:, vai chover, vai nascer grama aqui ... Isso foi uma ruptura, né? Quando aconteceu isso, aí, ALI começou a acabar minha infância, a começar a adolescência e, e aí a vida adulta. (AQUATERRA, 2019, 00:13:35 – 00:13:51 / 00:14:08 – 00:14: 24 / 00:14:28 – 00:14:37, informação oral)

A vivência campesina serviu como referência para o trabalho deste montes-clarense classificada por ele mesmo como uma referência de sentimento que permeia sua vida artística e pessoal.

No que concerne à sua personalidade e à vida adulta, Lelis atualmente mora em Lagoa Santa, Minas Gerais, numa casa com pés de pequi, jabuticaba, café, entre outras plantas que compõem o quintal. Vive na companhia da esposa Cristiane e da filha única Beatriz. Conforme pode-se notar até aqui, ele utiliza-se de “causos” para falar de si e valeu-se do mesmo recurso para contar sobre suas relações de afeto mais próximas.

Ele e sua esposa se conheceram em 1994, em um *vernissage* do lançamento de um livro. Com personalidades distintas, o que acredita ser o ideal para um bom relacionamento, casaram-se em 1997 e, após 10 anos de casamento, tiveram uma filha. Certa vez, ao verificar a desorganização da estante de livros do esposo, Cristiane se dispôs a organizá-la. Assim o fez. Organizou os livros conforme as cores destes, respeitando a gradação delas. Ciente da desorganização que lhe é peculiar, a respeito de sua relação amorosa, Lelis afirmou: “Então são (+) DOIS POLOS, mas que: (+) fazem a coisa caminhar” (AQUATERRA, 2019, 00:31:03 – 00:31:11, informação oral)

Terra e cimento, roça e cidade, máquina e homem, poder-se-ia encará-los como outros polos considerados pelo artista. Ainda, é possível se pensar na própria vida profissional deste: o período mais intenso de contato com o meio rural foi entre os onze e doze anos de idade. A última vez que se recorda de ter ido às fazendas foi aos dezesseis anos. Então, aos dezessete, sua carreira iniciou-se e teve alcance internacional. Seriam o meio campestre e o meio

internacional também dois polos na vida do desenhista? “De forma nenhuma (+). Eu levo ela, a roça, pra todo canto, porque (+) eu não consigo deixar de:, de ser quem eu sou fazendo o: o que eu faço” (AQUATERRA, 2019, 00:31:17 – 00:31:30, informação oral)

O mundo natural do campo, sendo assim, pertence às referências mais diretas do autor, como evidenciam seus relatos. Estas são mostras da vida de Marcelo Lelis; integram sua biografia e auxiliam na construção do seu perfil. Elas ratificam o depoimento seguinte, dado por ele sobre seu ofício de narrar, publicado no livro *Contação de histórias: tradição, poéticas e interfaces* (2015): “Eu sou um contador de histórias” (LELIS, 2015, p. 494). O verbo ser pressupõe permanência. As histórias, portanto, continuam.

1.2. Do jornal ao livro, do transitório à posteridade.

Marcelo Lelis começou a praticar a arte de desenhar ainda na infância. Na roça, nos cadernos de faculdade dos tios, criava seus próprios desenhos. Não usava lápis nem borracha, apenas uma caneta. Suas preferências eram jogadores de futebol e caubóis. Os cadernos escolares possuíam pouquíssimas anotações referentes às matérias, eram, na verdade, repletos de traços. Desconhecia técnicas de desenho e desenhava à caneta mesmo e compulsivamente. Lembra-se de, certa vez, participar de uma atividade, no Sesc de sua cidade, em que alunos eram questionados sobre o que gostariam de ser quando crescessem. Na ocasião, respondeu que gostaria de trabalhar em jornal. Assim aconteceu.

Chargista, ilustrador, escritor e quadrinista com publicações nacionais e internacionais, ele realizou inúmeros trabalhos. Iniciou executando a finalização de arte e ilustração de anúncios de jornal e produção de charges. Posteriormente, fizeram parte de sua criação as histórias em quadrinhos e livros literários.

Conterrâneo de Darcy Ribeiro e Cyro dos Anjos, sua trajetória profissional principiou-se em sua cidade natal no ano de 1985 no jornal “Diário de Montes Claros”, onde trabalhou até 1988. Neste, foi recepcionado pelo cronista, jornalista e sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico de Montes Claros, Felipe Gabrich, que, a propósito, assinou a contracapa do livro *Anuí* (2018), recente publicação em quadrinhos do autor.

Por intervenção da sua mãe, Lelis apresentou algumas de suas criações a Gabrich. Este, por sua vez, relata que o que mais lhe chamou a atenção nos desenhos foi a singularidade do traço. “O TRAÇO do Lelis (+) é um traço inconfundível” (AQUATERRA, 2019, 01:09:23 – 01:09:26 informação oral). Na ocasião, o jornal não contratava apenas para a função de chargista, desse modo, trabalhou também como auxiliar de repórter policial, além

de ilustrar anúncios e também confeccioná-los. Abaixo, na figura 1, há uma imagem digitalizada de um anúncio do próprio jornal “*Diário de Montes Claros*”, confeccionado por Marcelo Lelis:

É FÁCIL SER ASSINANTE:

DIÁRIO DE MONTES CLAROS

DATA	MEDIDA	FONTE	RETRANCIA	PÁGINA	LAJUDA Nº	CORPO
EDITORIA		REPÓRTER		REDATOR		

Assinale a periodicidade e opção de pagamento que desejar.
 Não mande dinheiro agora. Se preferir, debite diretamente na conta de TELEFONE, mediante autorização a este jornal por carta ou telefone. Caso contrário, envie um cheque nominal ao DIÁRIO DE MONTES CLAROS, preenchendo o cupom abaixo

PERIODICIDADE	CIDADE	ASSINATURA C/ PORTE PAGO (OUTRAS CIDADES)
<input type="checkbox"/> MENSAL		
<input type="checkbox"/> BIMESTRAL		
<input type="checkbox"/> TRIMESTRAL		
<input type="checkbox"/> SEMESTRAL		

NOME		
PROFISSÃO	CIC/CGC	FONE
ENDEREÇO		
BAIRRO	CIDADE	ESTADO CEP

AUTORIZO DEBITAR NA CONTA DE TELEFONE NO VALOR À VISTA

Nº DO TELEFONE _____ ASSINATURA _____

DIÁRIO DE MONTES CLAROS—MUITO MAIS JORNAL

Figura 1 - Anúncio/Diário de Montes Claros

Fonte: Arquivo pessoal do Lelis, sob a guarda de Mary Lelis.

Neste arquivo, percebemos que não houve utilização de ilustrações, diferentemente do anúncio da figura 2, que apresenta uma montagem original digitalizada, com desenhos do próprio autor datados de 1986, com contorno bem marcado e utilização de nanquim.

SUA IRRESPONSABILIDADE PODE SER UMA ARMA

NÃO PAGUE COM SUA VIDA



Participle você também.
Todos somos co-participantes
e responsáveis
colaboração do GRUPO

Vidronorte

TUDO EM VIDRO E VIDRO PARA TUDO
JOSÉ dos NEVES CORREIA & Cia. Ltda.

D.M.C. - PROPAGANDA

DESRESPEITO AO PEDESTRE

SEJA PRUDENTE



Participle você também.
Todos somos co-participantes
e responsáveis
colaboração do GRUPO

Vidronorte

TUDO EM VIDRO E VIDRO PARA TUDO
JOSÉ dos NEVES CORREIA & Cia. Ltda.

D.M.C. - PROPAGANDA

Figura 2 - Anúncio/Diário de Montes Claros 1
Fonte: Arquivo pessoal do Lelis, sob a guarda de Mary Lelis.

Na figura 3, encontra-se uma charge de 1986, original digitalizada. Em seguida, a figura 4 é uma mostra da publicação dessa charge que, de cunho político, denota o senso crítico bastante aguçado do artista:



Figura 3 - Charge Bancada do PMDB

Fonte: Arquivo pessoal do Lelis, sob a guarda de Mary Lelis.



Figura 4 - Charge Bancada do PMDB 1

Fonte: Arquivo pessoal do Lelis, sob a guarda de Mary Lelis.

Entre a saída do *Diário de Montes Claros* e o ingresso em outro jornal, trabalhou também em uma agência de propaganda de sua cidade. Em 1990, ingressou no *Jornal do Norte* e ficou até meados de 1991. Ilustrava reportagens utilizando-se de apenas uma imagem e, por vezes usava o formato de tirinha, e indicava a sequência a que esta obedecia, numerando as imagens, conforme se observa nas figuras abaixo:



Figura 5 - Fotografia/Reportagem Explosão de um botijão
Fonte: JORNAL DO NORTE, caderno Polícia, 1990, p. 8.



Figura 6 - Tirinha numerada
Fonte: Arquivo pessoal do Lelis, sob a guarda de Mary Lelis.

O desenhista também criava charges que obedeciam à manchete do dia, porém ele era livre para montar a composição da arte:



Figura 7 - Fotografia/Charge medicina
Fonte: JORNAL DO NORTE, caderno Opinião, 1990, p. 3.

Estampava o chamado CADERNO 2 (caderno de cultura do *Jornal do Norte*), em geral, com a exposição de painéis:

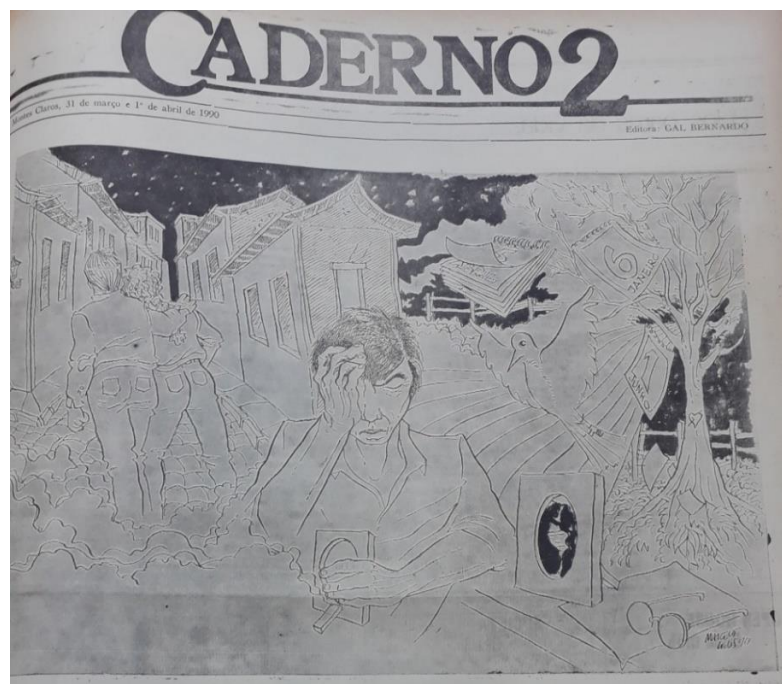


Figura 8 - Fotografia/Painel
Fonte: JORNAL DO NORTE, Caderno 2, 1990.

Os desenhos eram em preto e branco. O único contato com cores que teve nessa época aconteceu quando um amigo decidiu abrir um bar e queria expor os desenhos dele, de Lelis, naquele ambiente. Então, eram feitas representações do corpo feminino cuja pele era colorida com lápis de cor.

Em 1992, seu pai o convidou para morar em Belo Horizonte, ele prontamente aceitou. Uma semana após chegar na capital, foi admitido no *Jornal Estado de Minas*. Por indicação do jornalista e amigo Gabrich, conversou com outro jornalista e conterrâneo, Alberto Sena Batista, à época, editor de agropecuária do *Estado de Minas*, que lhe apresentou o editor de arte do jornal. A contratação se deu imediatamente após expor seus trabalhos para o editor.

Até iniciar o trabalho no *Estado de Minas*, não sabia da existência do cargo de ilustrador de jornal como uma função única. O artista, já falecido, o juiz-forano Cláudio Martins foi seu colega de trabalho e o auxiliou nos primeiros passos. Martins indicou referências bibliográficas e apresentou materiais antes desconhecidos pelo artista, como alguns lápis de cor e tintas; também deu dicas sobre o processo de criação do desenho. Lelis acatou não somente as dicas de Cláudio Martins, como observou atentamente o trabalho com aquarela da sua também colega Andréa Vilela, ilustradora, formada em desenho pela escola de Belas Artes/UFMG e professora universitária.

Abaixo, nota-se a inserção, aos poucos, de cores nas ilustrações.



Figura 9 - Ilustração com lápis de cor

Fonte: Arquivo pessoal do Lelis, sob a guarda de Mary Lelis. *Jornal Estado de Minas*, 1992.

Iniciou seus desenhos com lápis de cor, no entanto, como o processo com esse material era demorado e precisava de algo que fluísse com mais rapidez por causa do próprio veículo de imprensa no qual estava inserido, passou ao nanquim aguado, gostava do efeito de manchas provocado pela adição de água na tinta.



Figura 10 - Ilustração com nanquim aguado

Fonte: Arquivo pessoal do Lelis, sob a guarda de Mary Lelis. Jornal Estado de Minas, 1994.

Depois, introduziu a cor Azul da Prússia misturada à água. Esses seriam os primeiros passos rumo à utilização da aquarela.

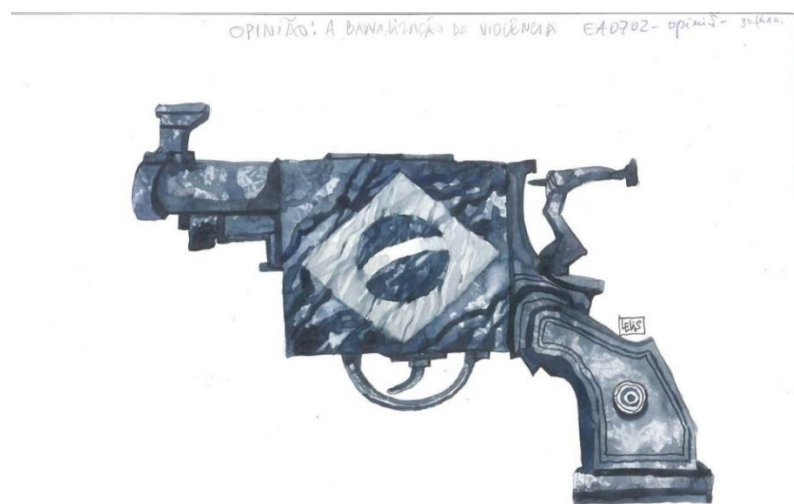


Figura 11 - Ilustração com azul da Prússia

Fonte1: Arquivo pessoal do Lelis, sob a guarda de Mary Lelis. Sem data.

O artista também exerceu sua profissão de ilustrador no jornal *Folha de São Paulo*, de 1997 a 2003. É possível consultar algumas de suas ilustrações desse período acessando o site Acervo Folha.

As primeiras histórias em quadrinhos publicadas por Lelis chamam-se “Miragens” e “Xuvisco e Pancada”. Foram veiculadas pela revista *Legenda Quadrinhos* n. 1, volumes 1 e 2, ano 1995. Trata-se de uma revista que dialoga sobre a arte dos quadrinhos, dando ênfase ao processo de criação, em especial, às ilustrações. Apresenta reportagens sobre temas relacionados a esse universo e expõe em sua publicação as composições de quadrinistas. A capa do volume 1 é de autoria do referido desenhista. A figura que se segue é o desenho original digitalizado empregado na capa, com cores vibrantes, acentuada sensualidade e exagero das formas.

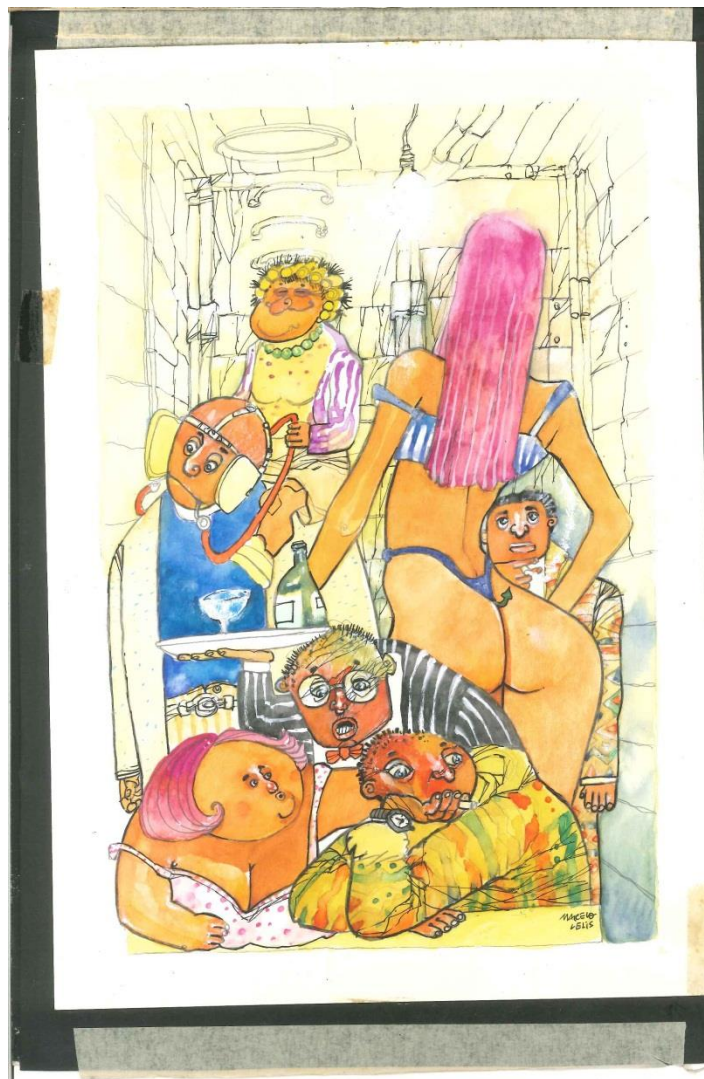


Figura 12 - Capa da Revista Legenda
Fonte: Arquivo pessoal do Lelis, sob a guarda de Mary Lelis.

Neste mesmo volume, encontra-se “Miragens”. Diferentemente da capa, os desenhos estão em preto e branco, no entanto conserva-se o exagero das formas e a expressiva sensualidade. A história aborda o tráfico e o uso de entorpecentes com humor e ironia. Na figura abaixo, tem-se parte da imagem de um dos quadrinhos ainda a lápis. Verifica-se uma quantidade numerosa de elementos, considerando ainda que não se trata da representação do quadrinho como um todo.

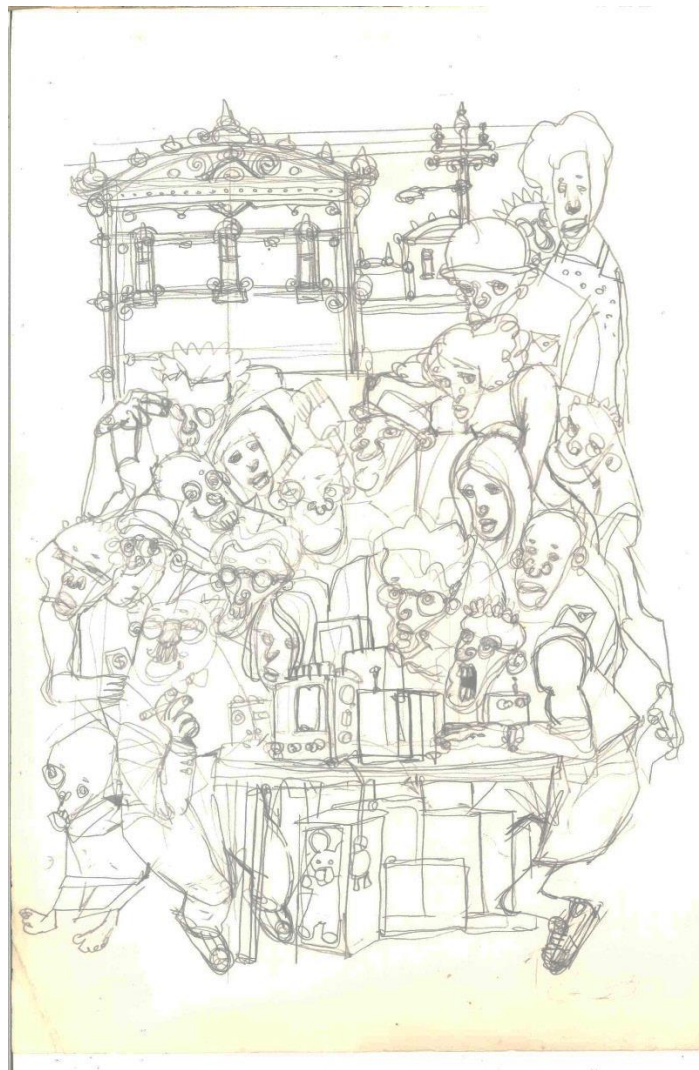


Figura 13 - Original a lápis/Miragens
Fonte: Arquivo pessoal do Lelis, sob a guarda de Mary Lelis.

“Xuvisco e Pancada” apresenta personagens de um circo e suas relações. Pancada é um palhaço que abusa do seu colega de trabalho, o macaco Xuvisco. Isso faz parte do entretenimento que o circo, proibido para menores, oferece ao público. Há outros personagens como a Judite, loira trapezista, e o arremessador de elefantes que igualmente exploram os

animais e fazem sucesso com a plateia. Novamente, a crítica, o humor e a ironia perpassam toda a história.

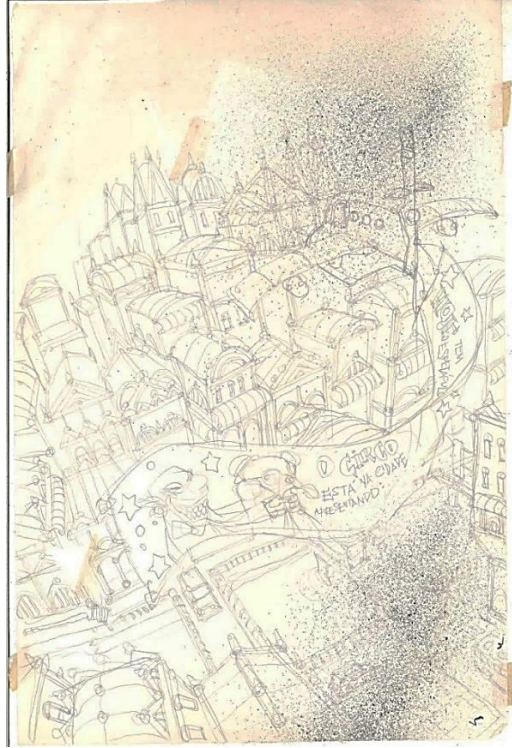


Figura 14 - Xuvisco e Pancada
Fonte: Arquivo pessoal do Lelis, sob a guarda de Mary Lelis.

Essa figura é um desenho original, a lápis, do primeiro quadrinho que compôs a história.

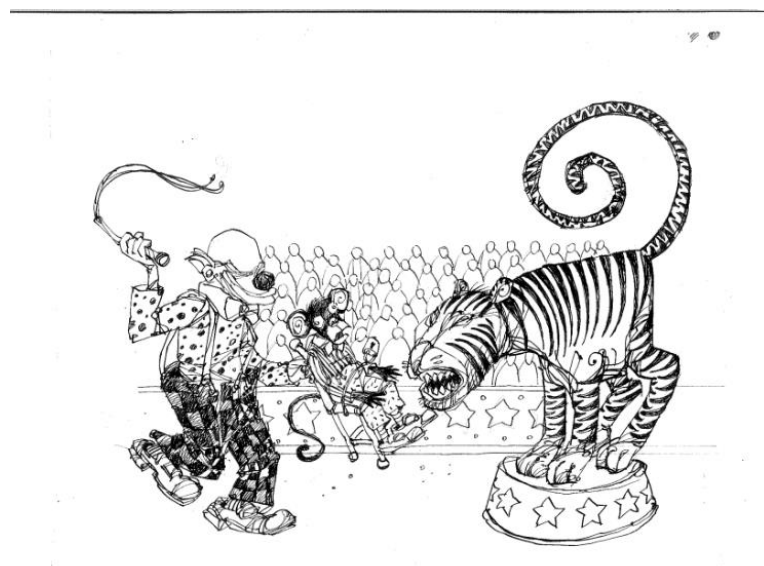


Figura 15 - Xuvisco e Pancada 1
Fonte: Arquivo pessoal do Lelis, sob a guarda de Mary Lelis.

Já esta é uma ilustração inédita de “Xuvisco e Pancada” que não chegou a fazer parte da publicação na Revista *Legenda*, mas que possibilita identificar os personagens e demonstra a exploração dos animais no ambiente circense, temática abordada na narrativa.

Além da *Legenda Quadrinhos*, outras revistas publicaram o trabalho do escritor como a *Graffiti 76% Quadrinhos* (2007), referência nacional em histórias em quadrinhos, que publicou a história “Dulce”; como a *Cybercomix* (1998), que publicou “Domínio Legal”; a *Metal Pesado* nº 2 (1997), com a história “Neo liberal 2 – A missão”; a *Maurício de Souza por 50 Artistas* (2009) que divulgou as ilustrações da turma do Chico Bento feitas por Lelis, a *Revista Ragú* nº 4, a *Revista Ervilha*, entre tantas outras revistas.

Inclui-se, nesse percurso aqui traçado e ainda não findo, a produção de uma vinheta para a Rede Globo de televisão, a assinatura da arte de álbuns de música como o “Titane canta Elomar” (2018), a produção de ilustrações para a peça de teatro “O Urro” (2014), com direção de Carlos Rocha, a ilustração de mais de cinquenta livros literários e a chegada do traço desalinhado, acompanhado de aquarela, a outros países como França, Canadá e Sérvia.

A coletânea de quadrinhos *Stripolis* (2009) proporcionou aos sérvios conhecer um pouco da cidade mineira de Diamantina pela história “Salva Vidas”.

Anthology Project (2011), um álbum de quadrinhos produzido no Canadá que reúne trabalhos de artistas de diversos países como França, Estados Unidos e o próprio Canadá, teve a contribuição do brasileiro Lelis com a HQ “Lust”.

Os franceses, por meio da editora Casterman, tiveram acesso a cento e dezesseis páginas de aquarela no livro *Last Bullets* (2009). Este não foi lançado no Brasil. Já *Gueule Noire* (2015) é uma outra publicação francesa, em preto e branco, a nanquim e com pincel seco, lançada no Brasil com o título *Goela Negra*. A produção, historicamente engajada, expõe, na edição brasileira, notas que esclarecem as referências, presentes no livro, que dizem respeito à França. Por exemplo, os dramas vividos pelos trabalhadores das minas, entre os séculos XVIII e XX, quanto às condições de trabalho e direitos trabalhistas, também, a participação do país na Primeira Guerra Mundial, entre outras referências. Ambas produções foram elaboradas pelo escritor Antoine Ozanam em parceria com Lelis.

A parceria continuou na recente publicação, pela editora Michel Lafon, de *POPEYE: Um homme à la mer* (2019). A HQ francesa contou com os estudos do ilustrador acerca das configurações dos anos 70, época em que se passa a história, para traçar o adulto Popeye. Livre para construir os desenhos e criar a seu modo, as ilustrações não fugiram aos tons pastel. O efeito próprio do estilo de aquarela do artista foi alcançado com o auxílio de

programas de computador. O lançamento se deu no ano de 2019 e não há, ainda, perspectiva de lançamento no Brasil.

A adaptação de *O gato e o diabo* (2012) do irlandês James Joyce, tradução de Lygia Bojunga, também faz parte do repertório do artista. Destaca-se, quanto à ilustração, a representação do Diabo que chama a atenção pelo realce da cor em relação aos outros personagens do livro, pela expressão pouco diabólica e condizente com o narrado e, especialmente, pela semelhança física com o autor James Joyce – nota presente no próprio livro – culminando no enriquecimento das possibilidades de leitura interpretativa da obra.

Outra adaptação, desta vez de literatura para quadrinhos, assinada pelo escritor, é a do romance *Clara dos Anjos*, do canônico Lima Barreto. Em 2011, Wander Antunes e Lelis lançaram pela editora Companhia das Letras os quadrinhos de linguagem mista. Ao final da obra, encontra-se a sessão “Making of”, em que o desenhista expõe como foi parte do processo de criação dos desenhos. Com aquarela sobre nanquim, ele colocou em traços algumas das descrições narradas pelo Lima Barreto e não deixou de registrar o perfil dos personagens e os cenários a partir de suas próprias impressões, as de Lelis. *Clara dos Anjos* foi premiada com o 24º troféu HQMIX/2012 na categoria Adaptação para os quadrinhos.

De acordo com Nobu Chinen, Waldomiro Vergueiro e Paulo Ramos (2014), as adaptações de literatura para quadrinhos fazem parte da trajetória dessas duas formas de arte. Sob diversas justificativas – artísticas, didáticas, econômicas – elas iniciaram no Brasil no século XX, a partir da década de quarenta. Essa aproximação durou até a década de mil novecentos e sessenta, quando então, houve um distanciamento entre os dois suportes livro e quadrinhos, até a retomada a partir dos anos 2000. A HQ *Clara dos Anjos* data de 2011, período em que essas produções se multiplicaram devido ao interesse do governo nesse tipo de narrativa. O incentivo à leitura como ação governamental inclui as adaptações como um recurso sedutor para a inserção do leitor no mundo literário.

Conforme lê-se em Chinen et al:

Nesse aspecto, a decisão de se publicar uma adaptação parece obedecer à lógica do mercado: produz-se aquilo que tem chance de ser vendido para um grande comprador, no caso o governo. Muitas obras, inclusive, são planejadas para acrescentar informações ao currículo escolar. Por essa razão, as biografias de personalidades históricas ou as adaptações literárias ganharam espaço nos últimos tempos dentro de várias editoras (CHINEN; VERGUEIRO; RAMOS, 2014, p. 29)

O lado econômico da produção de impressões gráficas pode influenciar a própria decisão de publicação do artista. Outra adaptação realizada pelo autor refere-se a uma obra de

total autoria dele. *Anuí*, primeiramente, obedeceu ao formato de texto literário e, antes mesmo de ser publicado, passou por uma adaptação para os quadrinhos. Em texto próprio, divulgado no *site* catarse.me, Lelis expõe a dificuldade financeira que envolvia esse trabalho:

“Anuí” nasceu primeiro como livro infantil. Mas, com a economia brasileira em ritmo de montanha russa e o mercado editorial de carona nesses solavancos, os novos projetos nesse segmento foram adiados para não sei quando. (LELIS, 2017, online)

Publicado em 2017, por meio de um financiamento coletivo intermediado pelo *site* Catarse e, posteriormente, publicado pela editora Sesi São Paulo em 2018, *Anuí* conta a história de Alice, uma menina que guardava um apreço grande por sua caixinha de música em formato de coração, que se quebrou; a caixinha não mais se abria. Toda em aquarela, foi eleita pelo portal Metrôpoles, coluna Zip: Quadrinhos e Cultura Pop, como uma das dez melhores histórias em quadrinhos nacionais de 2018. A história se passa no sertão simples, seco, com suas árvores de troncos tortuosos, cactos, casas sem muro, de telha colonial e com janelas coloridas; com bicicleta, carroça, porco e cavalo dividindo com os transeuntes as ruas de calçamento; com o chapéu ornando tanto a cabeça do povo quanto a entrada do comércio, este com toldos de lona a cobrir a porta principal. Tudo harmonizando com o linguajar sertanejo: “É, então o trem é sério!” (LELIS, 2018, p.18). A respeito da harmonia da obra, no posfácio da mesma, a pesquisadora Ivana Rebello comenta: “Afinal, a caixinha de música quebrada que precisa ser consertada é o mote propulsor de uma narrativa que põe em concerto – harmonia de sonoridades e cores – uma encantadora fabulação moderna” (Rebello, 2018, p.57).

A harmonia de sonoridades e cores se faz presente também nas histórias em quadrinhos do autor publicadas no Brasil e em outros países reunidas na coletânea: *Saino a Percurá*. Lançada de modo independente em 2001, composta inicialmente por três histórias: a que deu título à coletânea, “Neo liberal 2 – A missão” e “Mudernidades”, a obra teve edição para a Espanha sob o título *Yendo a buscar*. Ademais, ganhou nova edição em 2011 pela editora Zarabatana e levou o autor a receber o prêmio de Desenhista Nacional do 24º HQMIX. *Saino a Percurá – ôtra vez* acrescentou mais dez histórias à primeira versão, são elas: “Frango Caipira”, “Saruê Queimado”, “Salva-vidas”, “Decaer”, “Domínio Legal”, “Capitão Jabá”, “Tapioca’s Motel”, “A Casa”, “Lust (Luxúria)” e “O Violeiro”.

Destacam-se a linguagem utilizada, tipicamente mineira, e o tom crítico, irônico e, ao mesmo tempo, bem-humorado das histórias, além do estilo de literatura de cordel abordando “causos” com muita rima e permeado de cultura popular com algumas referências à vivência

do próprio autor no sertão norte mineiro: “Cumia de **camarada** praquê nós era amigo” (LELIS, 2011, p. 25, grifo nosso). No exemplo em destaque, comer de camarada consistia no hábito de os companheiros dividirem o mesmo prato de comida, utilizando, cada um, seu talher, conforme comentado anteriormente.

Por se tratar de uma coletânea com algumas histórias já publicadas em outros veículos, a arte de cada narrativa apresenta diferenças quanto à utilização da técnica: do nanquim à aquarela. Em comparação a outros livros do artista, a cartela de cores também apresenta diferenças: têm-se cores de tonalidade mais escuras e uma variedade maior, além do preto e branco. A crítica social presente no livro abrange temáticas como: a prática do suborno no meio político, a alienação, a ausência de crítica diante da televisão, a iludida superioridade dos moradores dos grandes centros frente aos do interior, entre outras.

É possível correlacionar a produção de Histórias em Quadrinhos⁵ ao longo do tempo com as produções de Marcelo Lelis. Baseando-se nas leituras do estudo de Antônio Luiz Cagnin, *Os quadrinhos* (1975), e no capítulo 2 “Aspectos da linguagem, da narrativa e da estética das histórias em quadrinhos: convenções e rupturas” da organização *A Linguagem dos Quadrinhos: estudos de estética, linguística e semiótica* (2015), de Waldomiro Vergueiro e Roberto Elísio dos Santos, pode-se afirmar que: as histórias em quadrinhos não se manifestam em uma única forma. É possível identificar ao menos quatro tipos de expressão dos quadrinhos: o painel, a tira, a meia página e a página inteira. Primeiramente, têm-se os painéis, partícipes do pioneirismo das HQs na Europa e nos Estados Unidos. Tratam-se de uma história com apenas um requadro, que é uma espécie de moldura da cena retratada. Esta cena, chamada de vinheta, agrega muitas informações, exigindo uma leitura em pormenores. Dentro dessa perspectiva de apenas um requadro, Cagnin insere as charges como pertencente a uma tipologia narrativa: os *comics*, que dão ênfase ao cômico e ao irônico.

Do painel passou-se à sequência de vinhetas que forma a tirinha, por sua vez, numerada, para que o leitor não se perdesse na narrativa. As tirinhas pertenciam ao universo jornalístico entre o fim do século XIX e o começo do século XX e a temática predominante era humorística. Seguiu-se, então, para as histórias de aventura que expunham a série distribuída em várias tirinhas, uma a uma, a cada periódico do jornal. Posteriormente, vieram os suplementos coloridos que preenchiam de meia página a uma.

As HQs cresciam em tamanho e em diversidade narrativa: houve a inclusão do suspense e do cotidiano familiar. Logo, chegaram as HQs compiladas e periódicas, as

⁵ Utilizar-se-á a abreviação HQ, para referenciar as histórias em quadrinhos.

chamadas *comic books*. Geralmente, eram as mesmas que haviam sido publicadas nos jornais, depois criaram-se outras, originais e com a narração concluída. De uma ordem de três tiras por página, alcançou-se o encapsulamento de diferentes ângulos e diversificadas formas de requadros, inclusive a ausência destes. Tais inovações atenderam às expectativas relacionadas às *Graphic Novels*.

Conforme as exposições de Ramos e Figueira em “Graphic Novel, Narrativa Gráfica, Novela Gráfica ou Romance Gráfico?” Terminologias distintas para um mesmo rótulo” da organização *Quadrinhos e Literatura: diálogos possíveis*, de Ramos, Vergueiro e Figueira (2014), a *Graphic Novel* esteve muito relacionada, desde o seu surgimento, nos Estados Unidos, às edições de luxo de Histórias em Quadrinhos com um formato maior, uma produção mais longa, de capa dura, direcionado ao público adulto. O norte-americano Will Eisner foi o propulsor do termo ao publicar em 1978 “Um contrato com Deus e Outras Histórias de Cortiço” constando a seguinte nota, logo abaixo do título, “Uma Graphic Novel de Will Eisner”. A obra ganhou destaque e foi traduzida para outras línguas, o que contribuiu para as grandes editoras DC Comics e Marvel Comics utilizarem o termo e, conseqüentemente, este se popularizar. Inicialmente, abarcava as histórias de super-heróis. Depois, foram incluídas as coletâneas e produções alternativas com outras temáticas. Em outros países, já havia edições com o formato de história mais longa, no entanto, não era usado o termo norte-americano. No Brasil, usava-se a palavra álbuns para se referir a essas produções. Por volta de 1980, o termo chegou ao Brasil sem tradução.

A expressão cunhada, com o tempo, proporcionou um julgamento de valor em relação aos demais tipos de HQ. Logo, a imprensa popularizou essa construção, Graphic Novel, como de grande valor, especialmente estético. Ao iniciar as publicações em livros, foi reforçado no momento, ainda mais, as diferenças deste tipo de produção em relação às demais, colocando-a como superior. Não demorou para que se associasse os quadrinhos à literatura, esta, arte já consolidada e reconhecida no Brasil.

Segundo Ramos e Figueira, a associação está relacionada aos seguintes fatores: o primeiro é a inserção das obras nos espaços de cultura de jornais e revistas; alguns desses cadernos recebiam o nome de “Literatura”. Os que comentavam, em geral, eram grandes influenciadores de opinião. O segundo fator foi a tradução para outros termos que têm uma ligação com o universo literário, como **romance** gráfico e **novela** gráfica. O terceiro e último fator são as adaptações literárias que aproximaram essas artes. Há, atualmente, uma discussão acerca dessa proximidade, como questionamentos a respeito de os quadrinhos serem ou não literatura.

Em analogia, observa-se a trajetória de Marcelo Lélis que acompanhou os formatos, explanados acima, das histórias em quadrinhos. Encontram-se, nessa trajetória, os painéis e as charges, conforme as figuras abaixo retiradas do *Jornal do Norte*.



Figura 16 - Fotografia/Painel Jornal do Norte
Fonte: JORNAL DO NORTE, Caderno 2, 1990.

Essa imagem é uma digitalização de um painel com as características descritas acima: muitos elementos em uma mesma cena e apenas um requadro.



Figura 17 - Fotografia/Charge Plano Collor
Fonte: JORNAL DO NORTE, caderno Opinião, 1990, p. 3.

Já essa fotografia é de uma charge que foi confeccionada para o *Jornal do Norte*. Com humor e ironia, aborda, em apenas um requadro, o plano Collor, que ocorreu em 1990 e consistiu em uma tentativa de estabilizar a crescente inflação à época presente.

Encontram-se, também, as tirinhas numeradas como na fotografia que se segue.

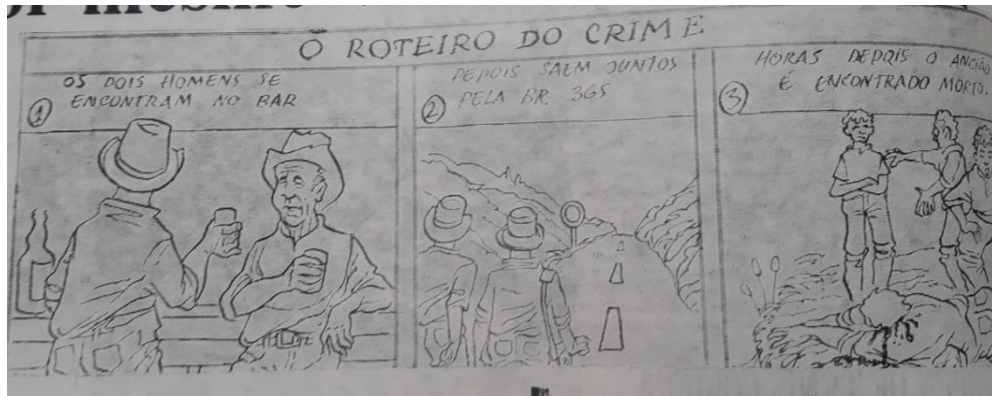


Figura 18 - Fotografia/Tirinha numerada 1
Fonte: JORNAL DO NORTE, caderno Polícia, 1990, p.4.

A tirinha, retirada do *Jornal do Norte* que, por sua vez, noticiou um crime de latrocínio, retrata a sequência desse crime.

Concomitantemente ao trabalho nos jornais, em que predominavam os temas políticos e sociais, Lelis publicou histórias em quadrinhos, mais curtas, dando vazão à criação do ficcionista, em revistas, conforme já mostrado no início dessa sessão. As temáticas variam. São abordadas as relações interpessoais, o fascínio e o domínio que alguns veículos de comunicação exercem sobre as pessoas, a pobreza, entre outros temas. Muitas dessas histórias foram compiladas em *Saino a Percurá – ôtra vez*, que poderia ser entendida como um *comic book* ou uma *graphic novel*, formatos que também fazem parte da história das HQs. Além das formas já mencionadas, ainda há as adaptações que integram o percurso profissional do autor.

Ressalta-se que *Saino a Percurá* é o projeto que mais se aproxima de uma *Graphic Novel* na forma como descrita, também, *Anuí*, apesar de na edição independente haver um expreso direcionamento ao público “infantil e jovem”. Ambas as editorações não utilizam o termo *Graphic Novel*, nem mesmo os correlatos.

A publicação mais recente do escritor, *Reconexão* (2019), publicado pela editora Abacatte, mantém os aspectos debatidos sobre *Grafic Novel*. Nessa HQ, o autor aborda o tema do uso exagerado de equipamentos eletrônicos e mídias sociais e a importância de restabelecer o contato físico.

Lelis, com painéis, tirinhas e charges, iniciou suas publicações em jornais. Antonio Candido, em “A vida ao rés do chão”⁶, ao se referir à associação da crônica ao jornal, expõe a fugacidade deste veículo de imprensa:

Ela não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha. Por se abrigar neste veículo transitório, o seu intuito não é o dos escritores que pensam em “ficar”, isto é permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; [...] e quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava (CANDIDO, 2003, online)

Em analogia ao comentário de Candido, os livros produzidos pelo Lelis direcionam-no para um caminho de maior permanência, sinalizam uma possibilidade maior de alcance da posteridade.

Diferentemente do formato em quadrinhos, ele lançou outros dois livros, literários e ilustrados, *Cidades do Ouro* (2005), pela editora Casa 21, e *Hortências das Tranças* (2015), pela Abacatte. *Cidades do Ouro* é um livro de contos que retratam algumas das cidades pertencentes ao ciclo do ouro, período histórico do Brasil em que predominou a extração e exportação do ouro como atividade econômica. Por “causos” e com a autoridade de legítimo mineiro, expõe as cidades de Ouro Preto, Congonhas, São João Del Rei, Tiradentes e Diamantina. Os dez contos são intercalados por ilustrações em aquarela de pontos turísticos da cidade, de eventos típicos e criações livres, conforme os enredos. Este livro pertence à coleção Cidades Ilustradas, na qual era proposta ao artista uma viagem aos lugares sobre os quais escreveria. Lelis escreveu resgatando personalidades pertencentes à história do lugar e criando outras. As impressões de cada cidade também foram para o papel. Em entrevista publicada na revista *Literartes*, o escritor afirma: “Em cada uma delas, a impressão que tive se reproduziu nas pinturas. Ouro Preto, por exemplo, me passou ser opressora, sombria. Tiradentes, uma cidade de brinquedo; Diamantina, pura luz” (LELIS, 2018, p. 25). Cada uma das narrativas surpreende pelo ineditismo das situações retratadas e a inclusão, muitas vezes, de um elemento surpresa ao final. *Cidades do Ouro*, analisada sob outro ângulo, poderia ser vista como um guia de viagem literário ou até mesmo como um tipo de infográfico, com direito às versões dos contos em inglês, ao final do livro.

Finaliza-se a menção às composições literárias do escritor com *Hortências das Tranças*⁷, que narra em versos a experiência de uma contadora de histórias. O sertão

⁶ Ensaio sobre o gênero “Crônica” que compõe o prefácio *Para gostar de ler: crônicas* (2003) da editora Ática.

novamente está presente na obra de Marcelo Lelis. Hortência, a personagem, conta histórias mediada pela natureza rústica do cerrado, na sequidão da esperança.

O lugar que a literatura ocupa no livro remete o leitor à proposição aventada por Antonio Candido, no conhecido texto *O Direito à literatura*, resultado de uma palestra proferida por ele, quando convidado a compor mesa de debates em comemoração aos 50 anos da publicação da “Declaração dos direitos humanos”. Segundo Candido, a literatura deveria também ser considerada um direito, porque ressalta as alteridades e humaniza os leitores. Humanizar não significa tornar o sujeito bom ou ruim. A literatura, segundo Candido, carrega a virtuosidade e a perversão em si mesma, mas não transforma o indivíduo em virtuoso nem em perverso. Exatamente pelo que é, em si, é que ela humaniza: por apresentar os dois polos, o “bem” e o “mal”, possibilitando ao ser humano viver; por ser uma estrutura em que as palavras são organizadas de maneira que auxilia o sujeito a organizar a si mesmo e ao mundo; por permitir ao homem se manifestar nessa estrutura e, assim, ele ordenar e materializar suas emoções e ideias, por expor o homem ao conhecimento que pode ser apreendido consciente ou inconscientemente.

O livro coloca em circulação, por meio da personagem Hortência, obras de cunho universal, permitindo que todos tenham acesso a elas. Ele, o livro, propaga, na própria obra, a assertiva de Candido de que todos têm direito à Literatura: “A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 2004, p. 180). A protagonista Hortência leva em sua mala livros que compõem a literatura universal, para distribuir a todos.

Hortência das Tranças é humanizada pela sua bagagem cultural que inclui, entre outros autores clássicos, Miguel de Cervantes, Guimarães Rosa, Monteiro Lobato e Franz Kafka. Há, no texto, um olhar direcionado intencionalmente para a comunidade do Mucambo, para os que ali vivem, especialmente as crianças. Na obra, a literatura clássica é oferecida a todos das comunidades vizinhas: pessoas pobres que não tiveram acesso ao livro. Assim, a obra enfatiza

[...] o poder universal dos grandes clássicos que ultrapassam a barreira da estratificação social e de certo modo podem redimir as distâncias impostas pela desigualdade econômica, pois têm a capacidade de interessar a todos e, portanto, devem ser levados ao maior número (CANDIDO, 2004, p. 189).

⁷ Atentar-se-á neste momento a aspectos mais gerais, pois a obra será tanto mais explorada no decurso desta dissertação.

Os clássicos abordados, bem como toda a narrativa, se valem de ilustrações em aquarela. A composição de toda essa obra, texto e ilustração, teve seu reconhecimento. Pela escrita desta, Marcelo Lelis recebeu o prêmio da Biblioteca Nacional, BN 2015, na categoria Literatura Infantil. Nessa mesma categoria, o livro foi vencedor do Prêmio Guavira de Literatura de Mato Grosso do Sul, em 2016. Em 2018, foi selecionado pelo Programa Nacional do Livro e do Material Didático – PNLD – para que professores da rede pública pudessem escolhê-lo para trabalharem em sala de aula.

A seleção pelo PNLD merece destaque porque representa a possibilidade de aquisição pelo governo de um grande volume de exemplares do livro escolhido, a ampla distribuição e consequente divulgação do material e facilitação de acesso ao mesmo. Os livros selecionados, mediante escolha das instituições, são distribuídos entre escolas cadastradas no programa e não apenas atendem a escolas públicas em sentido restrito, mas instituições filantrópicas, escolas infantis comunitárias. A avaliação e seleção das obras é feita por uma equipe de profissionais especialistas de diversas áreas do conhecimento e que se correlacionem. Neste caso, profissionais da área de Letras e de Pedagogia. A participação dos especialistas é mais uma garantia de obras bem selecionadas considerando valores estéticos, dentre outros valores.

É possível atestar o reconhecimento do autor não somente pelas seleções e prêmios supracitados, como por outros ainda não mencionados e pelas participações dele em eventos de destaque nacional e internacional. No apêndice B, encontra-se uma tabela com alguns desses prêmios e eventos.

Atualmente, Lelis ilustra para o jornal *Estado de Minas* em Belo Horizonte. Seu estúdio fica em Lagoa Santa, cidade próxima à capital. Um de seus mais recentes trabalhos foi para a França, a HQ *Popeye: Um homme à la mer* (2019), já comentada anteriormente. Das pesquisas em torno de suas produções, encontrou-se apenas o artigo “O uso da aquarela nas HQs de Marcelo Lelis” publicado na revista “Anagrama: revista Científica Interdisciplinar da graduação”. A partir da história da aquarela de maneira geral e de alguns dados sobre as influências e processo de criação do artista, os pesquisadores Eliane Meire Soares Raslan⁸ e Lucas Marques Lomasso Costa⁹ tentam traçar um perfil da aquarela do artista, considerando a produção das histórias em quadrinhos, sem que seja realizada a seleção de um *corpus* específico. São examinados o traço, especificamente a linha; as cores; as influências; a pincelada e os efeitos de luz alcançados, próprios do desenhista. Destaca-se a menção feita ao

⁸ À época da publicação, doutoranda em Comunicação social, professora e pesquisadora na Universidade Estadual de Minas Gerais. Atualmente, doutora em Comunicação Social, coordenadora do Núcleo de Ilustrações em Quadrinhos (NIQ) no Centro de Estudos em Design da Imagem da Escola de Design da UEMG.

⁹ À época, estudante de design gráfico na mesma instituição. Atualmente, designer gráfico.

estilo de aquarela empregado pelo artista: os pesquisadores afirmam tratar-se de uma aquarela com uso de cores mais chapadas, sem muita adição de água. Em algumas ilustrações da coletânea *Saino a Percurá – ôtra vez* (2011) é possível notar a utilização desse tipo de aquarela. Além disso, a linha traçada pelo quadrinista é bastante marcada, ondulada em determinadas partes e reta em outras. As cores são vibrantes e há pouca diluição da tinta. Nota-se o exposto na figura abaixo:



Figura 19 – Ilustração Domínio Legal
Fonte: LELIS, 2011.

Esse estilo dará lugar, progressivamente, a linhas mais finas e ondulantes, a cores menos saturadas e ao uso da aquarela aguada, ou seja, com maior proporção de água. Ainda,

no artigo mencionado, os autores declaram “único” o trabalho do artista com aquarela. Essa é uma consideração partilhada por outros apreciadores.

Na contracapa de *Saino a Percurá – ôtra vez* (2011), Fernando Gonsales, cartunista criador do famoso ratinho Níquel Náusea, utiliza a palavra “inusitado” para se referir aos desenhos do literato Marcelo Lelis. Roberto Ribeiro, à época diretor da editora Casa 21, denominou o traço do quadrinista como original e singular. Por fim, o escritor e cartunista Ziraldo encerra os comentários com algumas perguntas, entre elas:

1.3 “Onde foi que o Lelis aprendeu a desenhar?” (Ziraldo, 2011)

Lelis é professor de si mesmo. Autodidata, aprendeu a desenhar e pintar sem realizar nenhum tipo de curso nessas áreas, apenas chegou a iniciar o curso de Artes Plásticas na escola Guignard da UEMG, em 1993, mas não concluiu. Desenvolveu um estilo bastante peculiar a partir de suas próprias percepções e experiências. Seu trabalho apresentou, quanto à técnica utilizada, e, conseqüentemente, quanto aos instrumentos de trabalho, mudanças consideráveis até chegar à predominância da aquarela. Será necessário retomar aqui observações feitas anteriormente, com acréscimo de algumas informações, enfatizando as imagens disponibilizadas com o intuito de que se verifique o caminho percorrido pelo aquarelista.

Na pré-adolescência, praticava o ofício todos os dias e não realizava cópias de desenhos, mas criava a partir do que via e vivia. Parte do seu arquivo pessoal, sob os cuidados de Dona Mary Lelis, foi concedido para essa pesquisa, mas não se encontraram desenhos desse período. A caneta comum foi o primeiro instrumento utilizado por ele, e não havia ainda a utilização de mais cores além da cor da própria caneta. Em alguns documentos do período em que já trabalhava nos jornais de sua cidade, nota-se que realizava ensaios com este instrumento, um destes ensaios possibilita, ao menos, uma visão desses desenhos feitos a caneta e sem o preenchimento de cor:

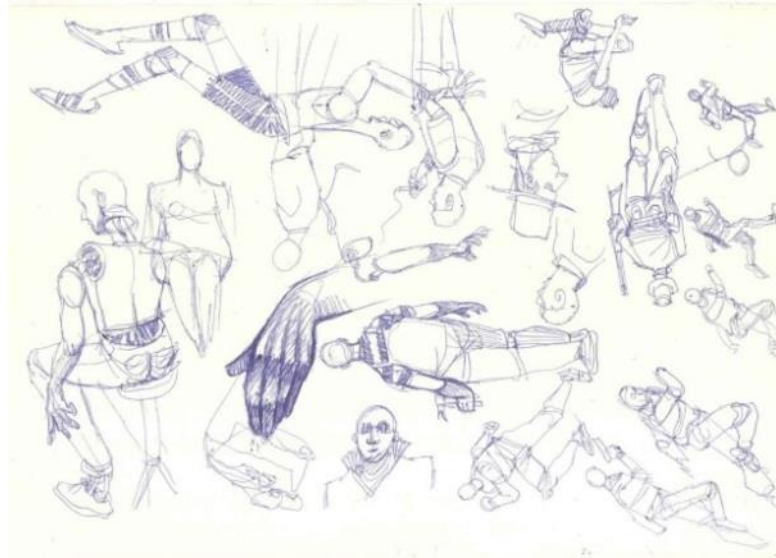


Figura 20 - Rascunho a caneta
 Fonte: Arquivo pessoal do Lelis, sob a guarda de Mary Lelis.

Em 1985, quando iniciou seu trabalho nos jornais, ele já havia experimentado a técnica do Nanquim e foi, exatamente, esta técnica que utilizou nesses veículos de imprensa. Molhava a pena na tinta e fazia os traços de políticos, anônimos, personagens da crença popular e diversificados objetos. Essa diversidade era devido às demandas das instituições em que trabalhava: desenhos para anúncios, cadernos de cultura, notícias sobre a situação política no Brasil e em sua cidade natal, charges, entre outros. Até a chegada a Belo Horizonte, as colorações de suas criações não ultrapassavam o preto e o branco:

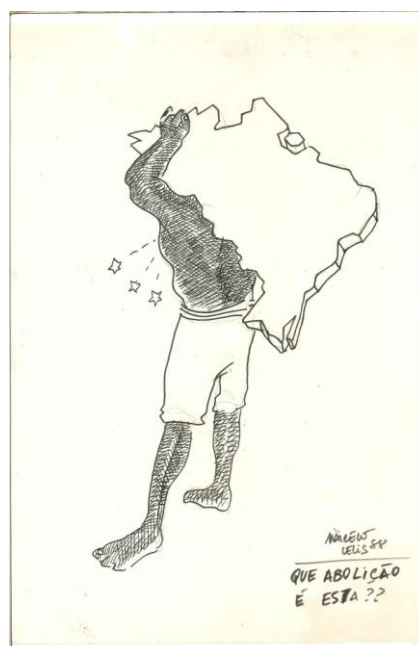


Figura 21 - Charge Abolição da Escravatura, 1988
 Fonte: Arquivo pessoal do Lelis, sob a guarda de Mary Lelis.

O contorno dos desenhos era bastante marcado. No início de sua carreira, sentia uma necessidade maior de enfatizar as linhas, possivelmente pela ausência de preenchimento. Para conseguir efeitos diferenciados, valia-se de instrumentos não pertencentes propriamente ao universo da pintura. Por exemplo, no desenho abaixo utilizou escova de dentes para conseguir o efeito pulverizado distribuído por toda imagem:

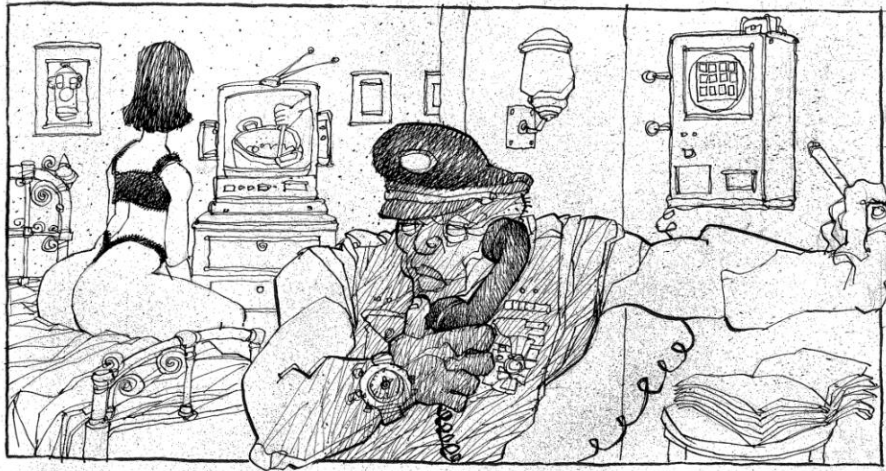


Figura 22 - Original a nanquim de “Miragens”
Fonte: Arquivo pessoal do Leles, sob a guarda de Mary Leles.

Os testes com outros materiais faziam parte do desenvolvimento artístico do autodidata. Em meados dos anos 90, trabalhou em uma agência de publicidade e, nas criações desenvolvidas para a empresa, introduziu o uso do pincel. A experiência com cores antes de chegar ao *Estado de Minas* se deu de maneira informal; ilustrava corpos femininos para um bar e se restringia a apenas uma cor representando o tom da pele, conforme dito anteriormente. Pela configuração do jornal *Estado de Minas*, colorido, passou a usar lápis de cor. Em seguida, experimentou o nanquim aguado e o efeito manchado chamava cada vez mais sua atenção.



Figura 23 - Desenho original a nanquim aguado
 Fonte: Arquivo pessoal do Lelis, sob a guarda de Mary Lelis.

Água e tinta, a partir de então, o acompanhariam por muitos anos. A aquarela, recurso milenar de pintura que envolve pigmento, aglutinante (goma arábica) e água, apresentou-se ao Lelis como algo que fluía mais rapidamente, que provocava um efeito bonito, porém difícil e que requeria muita habilidade. As tonalidades preta e branca – sendo esta alcançada pela própria cor do papel – por alguns anos, predominaram nas produções dele, assim, arriscou, inicialmente, em uma cor mais próxima da tonalidade preta, o azul da Prússia, uma tinta mais escura.

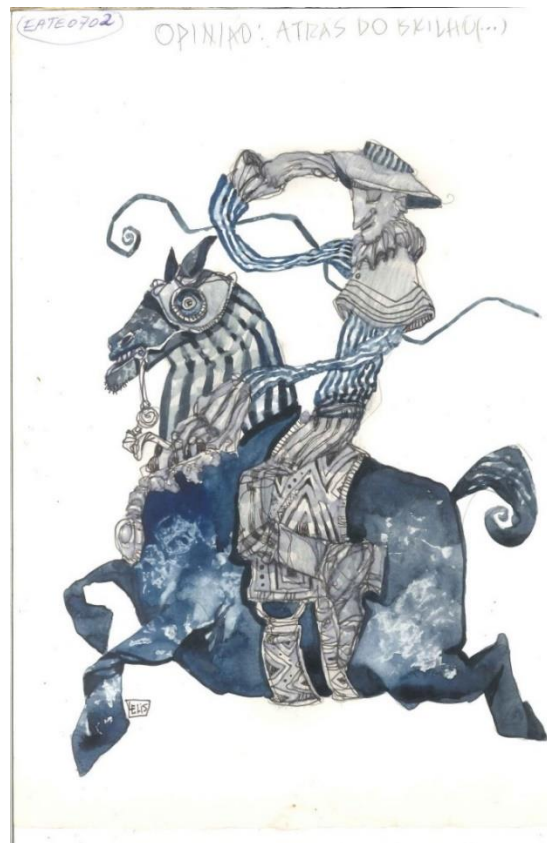


Figura 24 - Inclusão do azul da Prússia
 Fonte: Arquivo pessoal do Lelis, sob a guarda de Mary Lelis.

Manuseou guache concomitantemente ao desenvolvimento da aquarela, mas logo começou a dedicar-se mais a somente esta última. Por ser autodidata, trilha um caminho próprio que abarca seu modo de produzir, seus materiais, seu entendimento sobre essa arte, suas percepções acerca do trabalho que realiza, suas escolhas e influências.

O autor contribuiu para essa pesquisa, também, com uma demonstração de como realiza uma pintura desde o seu esboço. Utiliza um papel rascunho e neste desenha à lapiseira 0.5, o contorno já não é mais tão marcado. A própria pintura fará também o delineamento do desenho, indicando a forma.

Na produção do esboço, leva-se em consideração o destino dele. Caso seja para compor um livro, a imagem deve se distribuir na página de maneira que o fechamento dela não atrapalhe a visão do leitor. Por considerar a ilustração uma narrativa, há a preocupação de possibilitar ao leitor percorrer os olhos por toda a narração. Nota-se que não há um planejamento muito rigoroso sobre o que irá conter no desenho. Para a seleção da cena a ser retratada (nos quadrinhos isso é chamado de encapsulamento), Lelis não vê uma explicação, portanto, não há um planejamento rigoroso quanto a isso. O autor vê a aquarela como um “deixar fluir” que pode ser de sentimentos, pensamentos, sensações.

Ele se envolve no próprio processo de criação, de maneira que, quando ilustra, sente que faz parte da história como um ator coadjuvante e, a partir dessa posição, cria cenas com angulações diferenciadas, incomuns. Quanto à retratação de objetos e personagens, transpõe para o papel as impressões que acumulou durante a vida.

Do esboço, transfere, com o auxílio de uma mesa de luz, somente os traços principais para não ter de realizar muitas correções no papel próprio para aquarela. Este, à medida que tem contato com a borracha, perde, aos poucos, suas propriedades. O aquarelista usa materiais importados devido à carência no Brasil desses recursos. Cem por cento algodão, o papel *Saunders* vem de Portugal: suporta uma quantidade maior de água e, conseqüentemente, de detalhes, permite que a produção passe de um dia para o outro e que o pigmento se fixe por mais tempo. O papel molhado não apresenta estabilidade, portanto, antes da pintura, é fixado a uma prancheta com fita adesiva, desse modo, facilita-se a movimentação. Por aprender de maneira empírica, o desenhista experimenta mais materiais e demora mais tempo para mudar de um papel para outro e de um pincel para outro.

Opera pincéis de várias espessuras, de pelos naturais, aramados e com pontas finas. Os menores destinam-se aos detalhes e os maiores, por carregarem grandes quantidades de água e tinta, reduzem o tempo de secagem fazendo com que o trabalho se torne mais ágil.

A tinta da aquarela pode vir em pastilhas ou em tubos. As pastilhas compõem uma paleta maior de cores; a escolha por tubos está relacionada a esse fator, já que o desenhista opta por poucas colorações. Caso haja mais quantidade de goma arábica que de pigmento, menos durável será a pintura, sendo assim, o desenhista escolhe tintas com numeração quatro, dentro de uma escala de um a quatro, por apresentarem uma proporção inversa.

A pintura é iniciada pela base; Lelis umedece o pincel na água, em seguida passa na tinta e com um papel toalha retira o excesso. As cores de sua base são a *Burt Siena* associada ao preto mais aguado. Além dessas, basicamente, emprega mais seis cores que são: ocre, amarelo, vermelho, azul cerúleo, violeta, utilizada casualmente, e turquesa que foi acrescentada há pouco tempo. A partir delas, criam-se outras, sobrepondo as tintas. É preciso observar o cruzamento de cores a fim de não incorrer em efeitos indesejados. Por exemplo, na pintura destinada a esta dissertação, foi feita a imagem de um céu. Se na base do firmamento fosse usada a *Burt Siena*, em contato com o azul, se chegaria à tonalidade verde. Por isso, ele optou pela base preta para que o azul característico não se perdesse. O resultado foi este:



Figura 25 - Igrejinha
Fonte: LELIS, 2019.

Observa-se que as cores não obedecem com exatidão ao contorno feito a lápis e o verde da planta invade o azul do céu. A aquarela, então, é entendida como algo do qual não se detém todo o controle. O já mencionado desenhista não se preocupa com os limites, porque analisa a aquarela em analogia com a vida: ambas transmitem a falsa ideia de que podem ser controladas. Ele crê na espontaneidade como o melhor caminho.

A aquarela desse desenhista não se prende a planejamentos e, ainda, valoriza tudo que participa da pintura, desde sentimentos a pequenos incidentes. Os últimos se referem à gotinha de café que pode cair no desenho, à cerda que se desprende do pincel, ao risquinho de lápis. Estes não são excluídos do trabalho final, a menos que atrapalhem a composição da pintura como um todo. Depois de seco, se se perceber um desses eventos inesperados como uma contribuição para a pintura, ressalta-se o detalhe.

Considerando a espontaneidade, a criação de luz e sombra obedece a ela, à medida que pinta, o aquarelista observa onde esses pontos estão se formando. O efeito de sombra é produzido, geralmente, pelos tons mais escuros e os de luz são alcançados pela contraposição. A luz não é necessariamente planejada no ensaio, mas, ao notar que ela se formou, o ilustrador trabalha a disposição das sombras sem se esquecer da luminosidade. Com o papel mais seco, podem-se intensificar essas sombras, fazendo com que o desenho ganhe volume. No caso da representação da igreja, esta ganhou destaque com a vegetação em tons de marrom e a intensificação feita pelo preto, as cores da vegetação foram aplicadas com o

pincel mais esgaçado e seco. Para o autor, a aquarela é como uma escultura, o ensaio a lápis é plano, mas ela produz relevos, dá forma à criação.

O aquarelista que o Lelis mais admira é um chileno, que atualmente mora no Brasil, o ilustrador Cárcamo. Poder-se-ia supor, pela admiração direcionada ao artista, que suas aquarelas fossem a referência maior para o desenvolvimento das produções do norte mineiro. Não obstante, o próprio sertão norte mineiro é essa referência, com suas marcas, cores, traços, valores. Quando Lelis relatou a construção da quadra de futebol no espaço do campinho, citada no início deste estudo, ele afirmou ter havido uma ruptura. Essa ruptura, pelo visto, não se estendeu à sua relação com o sertão.

A cor é um elemento bastante expressivo de sua referência. A *Burt Siena* tem a aparência de “terra queimada”, manipulada com o preto mais aguado, apresenta um tom mais claro do que se fosse utilizada sozinha. Essa combinação remete à casinha branca do interior com os beirais das paredes encardidos de poeira e essas mesmas paredes com linhas verticais em nuance ocre modificando o branco das construções. A ligação não é intencional, segundo o desenhista. É a expressão de coisas vivenciadas por ele, especialmente na infância. Devido a essa não intencionalidade, afirma não se identificar com o preestabelecido e explica que não faria, por exemplo, super-heróis com padrões a serem seguidos, prefere deixar fluir suas leituras. A figura abaixo é uma leitura do Batman, em que se verifica uma representação sertaneja do conhecido super-herói:



Figura 26 - Batman sertanejo
Fonte: LELIS, 2016.

Lelis emprega muito de si no seu processo de criação: sentimentos, pensamentos, valores e experiências: “Tudo que (+) tá na ilustração, é aquilo que (+) tá dentro de mim” (AQUATERRA, 2019, 00:33:34 – 00:33:39, informação oral). As colorações e as feições advêm em grande parte das referências de sua juventude. Entre outros traços, como as cores, como a representação da vegetação árida, como a arquitetura, há, no desenho, a possibilidade de se guardar relatos mais pessoais. Em *Anuí*, encontra-se a seguinte imagem:

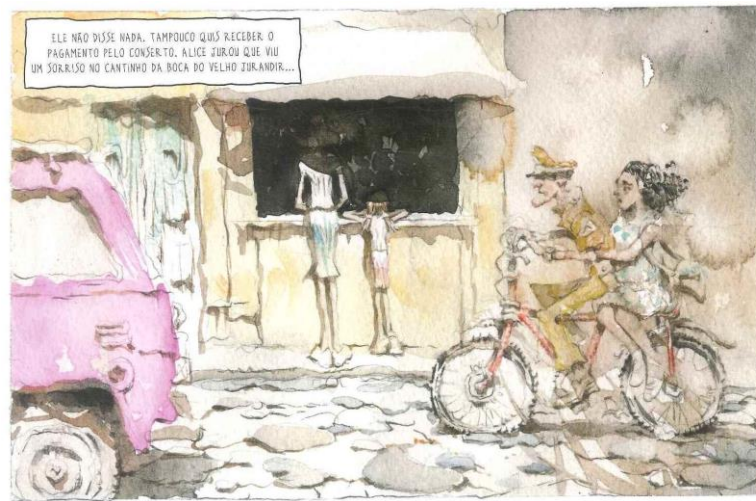


Figura 27 - Anuí/referência subliminar
Fonte: LELIS, 2018.

Observa-se nela um policial militar a conduzir uma bicicleta. A farda indica a profissão do senhor. A passageira é uma mulher grávida. São representações dos pais do Marcelo Lelis em referência a uma história contada por eles sobre o dia do nascimento do artista, já citado nessa dissertação. Essa referência não está explícita no texto. O autor associa a ação de esclarecer muitos detalhes ao didatismo, em vista disso, não se dedica a explicitar todos os elementos e acontecimentos do desenho. Prefere deixar ao leitor a liberdade de construir suas leituras.

As peculiaridades do processo de criação do mencionado escritor se estendem à escrita: “Eu gosto de escrever aquilo que (2.0), que, aquilo que ,que me, me, tá querendo sair” (AQUATERRA, 2019, 00:38:19 – 00:38:25, informação oral) No entanto, representar suas vivências não abarca somente redigir o texto, pois é preciso fazer sentido não somente para si como também para o outro. Assim, texto e imagem se articulam em prol da totalidade e harmonia da narração. No processo de criação do autor, a técnica de ilustração conecta-se ao enredo. Em alguns momentos, conforme declara, pode ser que o enredo peça outra técnica,

diferente da aquarela. Cagnin afirma: “[...] a expressão é inseparável da técnica que a veicula [...]” (CAGNIN, 1975, p.16) O aquarelista acredita que sua técnica predominante permite a narração de um estilo diversificado de histórias: desde as mais sombrias até as de humor.

O escritor relata que à medida que escreve, as imagens vão surgindo concomitantemente, assim ocorreu com a obra *Anuí*. Desejava escrever sobre a infância, então, algumas imagens fluíam na sua imaginação. Porém, para a escrita do livro, não bastava a temática e as imagens; para que o texto se concretizasse precisava de um elemento que fizesse sentido para o leitor e foi aí que pensou na caixinha de música em formato de coração e com dificuldade para ser aberta.

No texto também é possível encontrar referências pessoais implícitas. Em *Anuí*, o nome de uma personagem que fazia biscoitos coincide com a identificação de uma vizinha da mãe de Lelis, em Montes Claros, que possui o mesmo ofício. Portanto, dentro da história principal veiculada há outras histórias, muitas delas inspiradas em pessoas da vida do autor.

A fluidez de suas vivências, percepções, valores, impressões também compõe a escrita. As experiências do desenhista perfazem seu processo de criação. A obra *Hortência das Tranças*, por exemplo, surgiu a partir de um relato sobre sua prática como contador de histórias.

Sobre os caminhos de elaboração de *Hortência das Tranças*, objeto desta dissertação, ele expõe que, diferentemente de outras produções, o poema narrativo surgiu primeiro, antes das imagens. De maneira muito técnica, iniciou o texto cuja publicação dar-se-ia no livro *Contação de histórias: tradição, poéticas e interfaces* (2015) sobre sua contação de histórias. O percurso da escrita estava em sentido contrário à fluência que defende. Interrompeu a descrição técnica e, fazendo uso da metalinguagem, elaborou o poema que acompanha um parágrafo explicando sua atividade:

A construção de uma narrativa visual a partir de um texto requer engenharia de escavação. O autor esconde tesouros e deixa um mapa, um mapa difícil às vezes. Mas ele me dá pistas. Eu leio três vezes e caminho em círculos na quarta. Descubro então que aquela pista era falsa. Retorno ao ponto inicial e me insiro naquele universo. Deixo de lado o papel, os pincéis e as tintas. Tiro da gaveta minha imaginação. Descobri, finalmente, o que ele queria: “esqueça o que é palpável e busque o intangível. Não se prenda ao material, cave até encontrar o que procura”. Estou ali e devo contar aquela história. Eu sou um contador de histórias. Às vezes visual, às vezes textual. Sou a extensão de um pensamento que antecede o que é visível. Sou um tatu e continuo a cavar histórias em busca de tesouros (LELIS, 2015, p. 494).

Lelis se insere nas narrativas e procura livremente encontrar seu cerne. Afirma que a emoção faz parte de todo o processo de feitura da obra. A seleção das cenas, as angulações, as cores, entre outros elementos obedecem, em *Hortência das Tranças*, às características já descritas de desenvolvimento da sua produção. Acrescenta-se a linguagem e o traço, ainda não mencionados. A linha é, predominantemente, ondulada, por vezes, fina, clara e que não completa exatamente o contorno dos elementos a que se destina representar, mas antes sugere a completude. Esta, quando alcançada, ocorre por meio do preenchimento do contorno com a aquarela. Segundo ele, o desenho é a continuação de um pensamento, deve ser menos rígido, apresentar liberdade e movimento.

Lelis exemplifica o não controle da movimentação da obra, com a escolha, não arquitetada, de uma mulher para representar seu ofício de contador e as primeiras representações da personagem, que apresentam uma diferença significativa em relação à publicação.

A demonstração de sua arte por meio de uma personagem feminina, segundo ele, não foi planejada. Todavia, testemunhar a força de mulheres de uma região em que se exige que seja forte, como é o Norte de Minas Gerais, zona seca e pobre, em comparação com outras regiões do país mais desenvolvidas; testemunhar a atitude dessas mulheres de assumirem a frente do lar por diversos motivos, muitas vezes, pelo fato de o esposo sair de casa em busca de oportunidades em cidades metropolitanas ou em virtude de vícios, como a bebida alcoólica; por fim, testemunhar a mulher que consegue realizar multitarefas certamente influenciou a decisão pelo feminino.

O escritor reafirma que muitos elementos são como se tivessem vida própria, independem do querer do autor. Hortência das Tranças, a personagem, já com tal nome, não possuía tranças inicialmente. Sob o olhar de uma mulher que, antes da publicação, fez a ressalva, a personagem passou a possuir o penteado.

As decisões e o acaso originam um estilo próprio. Admirador de Graciliano Ramos, Lelis se distancia de suas referências literárias com o propósito de descobrir sua própria forma de escrever, julga que, assim sendo, acrescenta algo à literatura. A linguagem regional e ritmada é uma das assinaturas dele. No momento de construção do poema, o imagina como uma música, harmônico. A obra deve funcionar como uma orquestra com diferentes sons confluindo para uma sintonia. Os versos curtos, simples e rimados, e as leituras compartilhadas remetem à tradição oral de contar histórias.

Em suas explanações, Lelis sempre enfatiza o quanto a região em que nasceu, de Montes Claros, compõe seu modo de realizar. “Mucambo” é o lugar de Hortência das

Tranças, o nome do ambiente foi eleito pensando em enfatizar a carga semântica que este carrega: associado à pobreza e ao esquecimento e, poder-se-ia acrescentar, à resistência.

Para além da região, o escritor valoriza o intercâmbio de informações e emoções, vê-se pelos seus relatos e pelas suas produções que comunicam experiências. De acordo com Walter Benjamin (1994), a narrativa que partilha vivências está ameaçada a desaparecer. Os narradores recolhem as histórias que são contadas no compartilhamento interpessoal de experiências. Se o homem perde a capacidade de comunicá-las, de boca em boca mesmo, a tendência é a narrativa se extinguir. Ainda segundo Benjamin, as melhores narrativas conservam características das histórias orais.

Outro aspecto que contribui para o reconhecimento do cerne da narrativa é o da utilidade. Esse aspecto pode se expressar sob a forma de uma sugestão, de um ensinamento, de um conselho: “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria” (BENJAMIN, 1994, *online*). Os textos de Marcelo Lelis não apresentam conselhos explícitos, como exemplo, os livros infantis *Anuí* e *Hortência das Tranças* não trazem ao final uma moral da história, nem orientações de como se deve proceder em determinadas situações. Contam histórias e os leitores são deixados livres em suas interpretações e isso amplifica o narrado, consoante Benjamin.

As experiências não devem ser confundidas com a pura informação. Esta, de acordo com o filósofo alemão, em virtude de sua necessidade de verificação, é uma das responsáveis pelo desaparecimento gradual da narrativa. A informação é prisioneira do tempo. A narrativa resiste a ele e, muitas vezes, o próprio tempo contribui para sua duração, pelas ressignificações.

O homem atual fragmenta o tempo em atividades curtas e rápidas. A narrativa tende a ser uma dessas atividades. No entanto, Benjamin articula sua linguagem de maneira que se leva a crer que a narrativa precisa de dedicação e não pode ser resumida. O autor a concebe como uma “forma artesanal de comunicação”. O artesão trabalha com as mãos respeitando pacientemente o tempo, sem pressa. Além das mãos, há o olhar e a alma. Benjamin, fazendo analogia a Valery, alega ser a narrativa produto dos três.

Diante do exposto até aqui sobre a vida, a trajetória profissional e o processo de produção de Lelis, sugere-se que o que o individualiza, o que torna seu trabalho reconhecido como inconfundível é a marca inconfundível da terra. A terra que carrega nas mãos, no olhar, na alma e acrescenta-se nos pés. A terra que não foi lavada, mas misturada à água (da aquarela) o que possibilita moldá-la, dando a ela formas e construindo narrativas.

A terra é presença constante nos relatos do escritor como algo oposto ao concreto. O concreto que é sem vida, planejado, calculado, construído em linhas retas, que não flui, não interage, não abarca espontaneidade e não admite imprevistos, nem acidentes. A terra que é essa cor ocre, que são os traços tortos, ondulados, que é vida, que germina, que produz, que permite o inesperado, que não massifica, mas individualiza e serve como identificação, que acolhe e que interage. Terra que independentemente de onde o vento a levar, deixará lá uma poeirinha sua.

Lelis não colocou suas ideias e histórias no sepulcro, mas depositou-as na terra que guardou consigo para que elas germinassem. Ele não sepultou a terra junto com o campinho, esta terra, que é sua assinatura, singular.

O escritor comenta em *Anuí*: “O sertão é uma terra que nunca limpei dos meus pés” (LELIS, 2018, p.7). Esses pés, descalços ou com “kichute”, que se aderem à terra e absorvem o que vem dela, esses pés, são raízes.

2. SOBRE O ESPREITAR DA FLOR: TRANÇADOS DE HISTÓRIAS E SIGNIFICAÇÕES

Olhar para fora é sinal de que dentro o espaço está germinando, expandindo as raízes, que o pé de feijão está fazendo caminho, possibilitando novos e grandes alcances. Olhar para fora é, muitas vezes, se libertar da visão turva, ao modo de Miguilim, personagem de Guimarães Rosa¹⁰, e enxergar além, é sair das amarras do medo, é ultrapassar a “lenda” do preconceito e se mostrar história cheia de aventuras, reflexões e fios cruzados. Que não se desfaçam os laços, que os fios estejam ainda mais juntos nessa identificação do ser: os fios contadores de histórias, os fios das experiências, os fios que escondem e revelam um ser para além da capa produzindo tranças de espaços literários e não literários, de resistência, de oralidade e escrita, de regionalismo e universalidade, de literatura em todas as suas fases, de fantasia e verossimilhança.

Propositadamente, este capítulo não apresenta subdivisões, não porque se diluem aspectos literários da obra em questão enfraquecendo-os, mas porque o corpo que se apresenta não é desmembrado pelas peculiaridades. São elas que o identificam, o fortalecem e apresentam prospecção à unidade, mas são elas trançadas, envolvidas, trocando impressões entre si a partir da troca de olhares. Por exemplo, a literatura infantil que troca olhares com a literatura geral, a literatura afro-brasileira que troca olhares com ambas e saem do enquadramento para se voltarem a ele, como quem olha de fora.

O que permite a saída e a volta é o que há em comum em todos os aspectos, efeitos de sentido e denominações aqui elaboradas, é a essência literária, esse todo que se desmembra para enxergar a si, apertar os nós frouxos e se fortalecer como trançado estético, de significação e movimento. O segundo capítulo parte da primeira representação e primeira informação sobre *Hortência das Tranças*, ou seja, sua capa. Como é vista pelo leitor e como a própria obra se vê. Hortência, na capa, está a olhar para si mesma enquanto livro, literatura. Essa capa anuncia um movimento para fora e para dentro de si, do ser literário em suas significações: abordam-se suas raízes como literatura infantil, suas histórias, práticas, diálogos, reflexões e movimentos que se entrelaçam.

¹⁰ Presente na novela “Campo Geral”, integrante de *Corpo de Baile*. Miguilim é uma criança míope que, ao ganhar óculos, aprende a ver as belezas do mundo. A novela é um exercício da poética do olhar e é considerada uma das fabulações mais autobiográficas do autor mineiro.

A começar pelas raízes, a obra *Hortência das Tranças* expõe percursos e elementos tradicionais e, concomitantemente, componentes rompedores dos aspectos iniciais da literatura infantil, aspectos que acompanham a produção desta e geram, por vezes, relações de traços aparentemente dicotômicos. Seguindo o próprio caminho traçado pela obra e, a partir da perspectiva de Nelly Novaes Coelho (2000), correlaciona-se aqui a trajetória da literatura para crianças nos seus primórdios, algumas de suas problemáticas e características com o livro em destaque.

Hortência está dentro e fora do livro. Escapole, espia o exterior, ao mesmo tempo em que olha para seu nome, para si, como obra que é. Poderia ser descrita pela imagem pronta e direta ou pela imagem que dela se faz, mas se emancipa pela força misteriosa que tem, pelas leituras que ela mesma propõe de si e dos seus, pelas leituras decorrentes das relações com o outro, pela essência de ser maior que o enquadramento. Verifica-se o exposto na capa do livro:

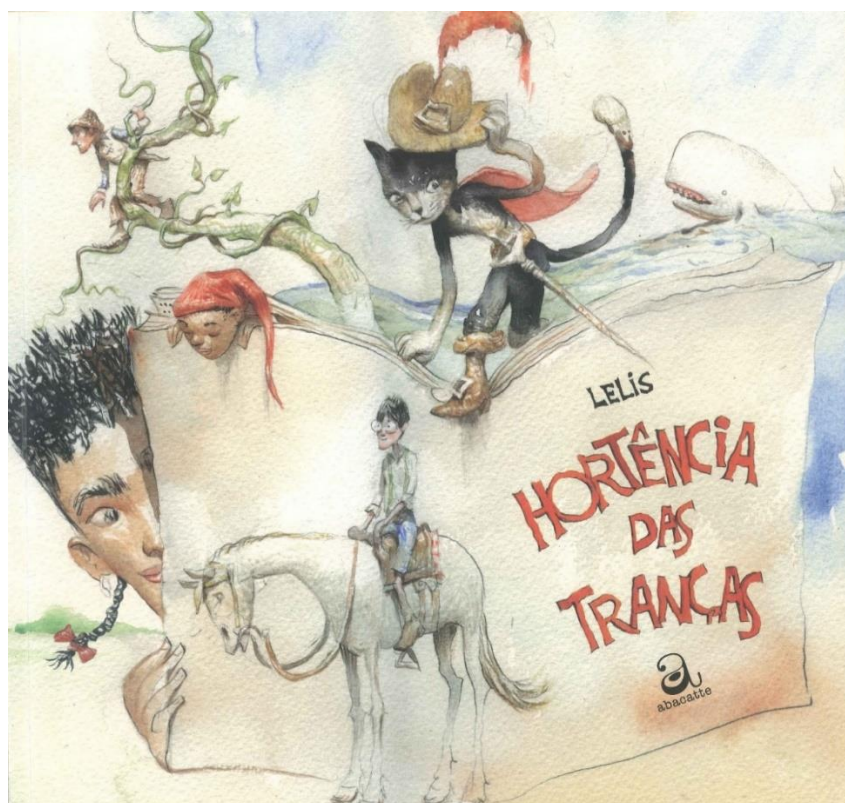


Figura 28 - Capa de *Hortência das Tranças*
Fonte: LELIS, 2015.

A obra, a princípio, enquadra-se na classificação de literatura infantil que, por sua vez, em face das circunstâncias de seu surgimento, usou do recurso da adaptação para se direcionar

enfaticamente aos infantes. A saber, as narrativas orais contadas, que reuniam tanto crianças como adultos na Idade Média, apresentaram suas versões escritas por volta do século XVII, na França. Estas foram se reformulando na tentativa de serem apropriadas à infância. Nesse período, o principal expoente dessa manifestação dirigida a uma faixa etária é o livro *Contos da Mamãe Gansa*, de Charles Perrault, considerado por Regina Zilberman e Marisa Lajolo, em *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias* (1999), o livro responsável pela predileção pelos contos de fadas.

Conforme explicado no capítulo anterior, *Hortência das Tranças* é um poema narrativo. A apresentação do texto no livro obedece à disposição gráfica de um poema com estrofes de dois e quatro versos, dísticos e quartetos. Os versos são curtos e a metrificação não é regular. As rimas se dividem em externas, cuja semelhança sonora se encontra no final dos versos, e internas, cujas semelhanças se encontram no último elemento do verso e em outra posição no verso seguinte. Há ainda rimas misturadas, além de rimas órfãs.

O fragmento abaixo evidencia o processo de rima, ritmo e musicalidade, que conferem à narrativa um tom épico popular interessante:

De olhos atentos
mulheres largavam as panelas,
moças pensando em príncipes,
moços em doces donzelas.
(LELIS, 2015, p. 35)

A presença de um narrador onisciente que, em terceira pessoa, expõe a trajetória da personagem, auxilia na classificação como poema narrativo. A presença desse narrador remete, em certa medida, à poesia épica. São narrados os feitos de Hortência com inserção de episódios a prolongarem a narrativa, além da utilização do elemento maravilhoso bastante característico dessa poesia. No entanto, diferentemente da poesia épica tradicional, o poema não é longo, apresenta configuração rítmica, os versos são livres e a personagem sobre a qual é relatada a história não atende ao perfil heroico tradicional em que há uma ação “salvadora”. Há, na verdade, a indicação pela protagonista de um caminho possível para se libertar de certas agruras.

O poema narrativo, anterior a sua publicação como livro infantil, surgiu com o propósito de retratar a experiência do autor como um contador de histórias. Logo, o texto escrito também não se direcionou imediatamente a crianças, visto que *Contações de Histórias: tradição, poéticas e interfaces* (2015), livro ao qual o poema se direcionou primeiramente,

estrutura-se em uma abordagem crítico-teórica. Ao ser lançado como livro, o poema ganhou ilustrações e uma edição que atendia ao mercado livreiro infantojuvenil. Atenção aos seguintes elementos: estilo e tamanho da fonte (letras em tamanho maior, espaçamento entre uma linha e outra), disposição do texto na página (predominantemente centralizado), nivelamento das quantidades de texto e imagem (ilustrações presentes em todo o livro) e capa com muitos componentes e com título em cor intensa e em maiúsculo. Vê-se uma adaptação que remete a parte da história da literatura infantil.

A personagem Hortência é casada e se preocupa em cuidar da casa e do marido antes de sair para realizar seu trabalho. Não há menção a filhos na obra, no entanto, em seu projeto, Hortência se dirige à criança. Em certa medida, a protagonista atende à estruturação da família burguesa, quando assume as responsabilidades da casa e se volta para a criança como centro de um projeto de transformação na comunidade em que vive. Isso reflete outra parte da trajetória da literatura infantil.

Conforme Zilberman e Lajolo, na Inglaterra, por volta do século XVIII, ocorreu o fenômeno mais expressivo no desenvolvimento de uma classe que veio a influir nas transformações dos moldes familiar e escolar: a industrialização. Nesse período, houve a ascensão da classe burguesa, esta que interferiu nas instituições citadas acima com o planejamento de difundir os valores e interesses dela. O Estado absolutista, então, nesse contexto, apoia o fortalecimento de um modo de vida mais passivo socialmente e essencialmente doméstico com a finalidade de enfraquecer o sistema feudal. Assim, se emoldura a seguinte organização:

A manutenção de um estereótipo familiar, que se estabiliza através da divisão do trabalho entre seus membros (ao pai, cabendo a sustentação econômica, e à mãe, a gerência da vida doméstica privada), converte-se na finalidade existencial do indivíduo. Contudo para legitimá-la, ainda foi necessário promover, em primeiro lugar, o beneficiário maior desse esforço conjunto: a criança (LAJOLO; ZILBERMAN, 1999, p. 17).

A criança é tida por Hortência como a riqueza de um povo, de uma comunidade. Claramente diferente do que ocorria na Idade Média, conforme as explanações de Philippe Ariès, e novamente um traço para se pensar no olhar diferenciado voltado aos pequenos no século XVIII.

No ocidente, para a civilização medieval, não havia uma precisa separação entre as fases infantil e adulta. O clássico estudo *História social da criança e da família* (1981), de Philippe Ariès, aponta alguns aspectos culturais dessa época que retratam isso. No que diz

respeito aos trajes e às brincadeiras, comumente os pequenos eram trajados com vestes similares às dos adultos: não havia uma distinção de trajes, da mesma maneira que não se distinguem os jogos e as brincadeiras entre os destinados às crianças e os destinados aos adultos.

No que concerne ao trabalho, as crianças iniciavam a vida laboral, aproximadamente, aos sete anos. Quanto à sexualidade, até o final do século XVI e início do século XVII não existiam tabus sexuais; diante de meninos e meninas, com idade inferior a sete anos, os adultos falavam e faziam brincadeiras sobre sexo. O historiador Robert Darnton, ao abordar eventos da história cultural francesa, informa que

Os bebês eram, algumas vezes, sufocados por seus pais na cama. Famílias inteiras se apinhavam em uma ou duas camas e se cercavam de animais domésticos, para se manterem aquecidos. Assim, as crianças se tornavam observadoras participantes das atividades sexuais de seus pais (DARNTON, 2006, p. 46).

O estado das coisas começa a mudar e, no ideário da sociedade do século XVIII, o infantil se delineia como peculiar e, não apenas no cerne da família, como visto. A escola passa a se responsabilizar, em consonância com o papel da mãe, pela mediação entre os pequenos e o mundo. Esse fato, aliado ao contexto da industrialização e à propagação da cultura de massas, designa à literatura infantil o status de mercadoria, instrumento pedagógico e veículo de difusão de valores previamente determinados.

Até o momento, foi possível, partindo da própria obra, elencar dados do percurso da literatura infantil no âmbito histórico. Zilberman, em *Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação* (1984), afirma que as mudanças nesse âmbito incidiram sobre o artístico provocando características que reverberaram até os dias atuais. Tais características vão ao encontro da tabela elaborada por Nelly Novaes Coelho em *Literatura Infantil: teoria, análise, didática* (2000), em que é feito um contraponto entre o que ela denomina de valores tradicionais e valores novos que influenciaram aspectos da produção para crianças.

O primeiro valor tradicional abordado foi o “Espírito Individualista”. O individualismo é o centro de um sistema, ainda que haja bons planos para a coletividade. Na literatura, conforme Coelho, isso se manifesta pela figura do herói como um modelo a ser seguido, uma “exceção”. Em oposição a esse valor, tem-se um novo, baseado na coletividade, o indivíduo é a parte de um todo, assim, tem-se a figura de herói partilhada por um grupo.

A partir da protagonista Hortência, chega-se a uma figura de herói que pensa coletivamente, na medida em que compartilha a leitura dos livros de sua estante com a

população de Mucambo com a intenção de mudar aquela realidade. Não há resolução total e em sentido literal da problemática apresentada: o fato de a região ser pobre, seca e sem esperança. Portanto, o que fica sugerido é que a protagonista munuiu os habitantes daquilo que ela mesma possuía e do que acreditava ser um fator essencial para a transformação da região: a literatura. Há uma conscientização do eu, do mundo e do outro na atitude solidária da personagem levando ao conceito de literatura como arte:

Literatura é arte e, como tal, as relações de aprendizagem e de vivência, que se estabelecem entre ela e o indivíduo, são fundamentais para o alcance de sua formação integral (sua consciência do *eu + o outro + mundo*, em harmonia dinâmica) (COELHO, 2000, p. 10).

O segundo valor tradicional é a obediência absoluta à autoridade que pode ser o esposo, a igreja, o pai, o patrão. Estes são os detentores do “saber e do poder”. A expressão desse autoritarismo na escrita literária é a forte separação entre o bem e o mal, o certo e o errado. Como valor opositor tem-se o questionamento da autoridade; equilibram-se as verdades múltiplas. “A antiga uniformização de ideias tende a ser substituída pela convivência dos contrastes inevitáveis entre os seres, coisas, fenômenos, etc.” (COELHO, 2000, p. 24).

Quanto à rígida separação mencionada, a obra não atribui julgamento de valor às atitudes dos personagens, nem aos livros mencionados em seu interior. Além disso, em Mucambo, a desesperança está instalada e o texto afirma que todos traziam consigo a descrença, o que permite incluir o esposo da protagonista, mas Hortência apresenta um sentimento divergente, ela acredita na mudança. A “verdade” do seu companheiro e dos demais habitantes, não é a sua. Ainda, a esperança dela é designada como “diferente” o que não pressupõe inferioridade nem superioridade. Portanto, as verdades múltiplas convivem em equilíbrio.

O terceiro é “o sistema social fundado na valorização do ter e do parecer acima do ser”. Este é dividido em três setores: classes, trabalho e família. No que tange às classes, a ascensão econômica é enaltecida. São valorizados os que se destacam pelo acúmulo de riquezas e respeitados os que alcançaram prestígio social por meio dos estudos. Há, ainda, estímulo ao paternalismo como um índice de equilíbrio social. No que se refere ao trabalho, há duas linhas de pensamento, a que o considera como uma realização do indivíduo e a que deprecia os trabalhadores assalariados. Por fim, na família há uma divisão de tarefas bem delimitada e o homem assume a postura de autoridade suprema e detentor do poder de tomar as decisões. A mulher, por sua vez, deve-se dedicar à educação dos filhos e ao lar. Coelho se

atém à autoridade do homem na exemplificação desse valor tradicional: na literatura para crianças isso fica evidente na abordagem do amor cortês e na divisão de tarefas feita de acordo com o gênero.

Em contraposição a este valor tradicional, Nelly Coelho expõe um sistema social divergente em todos os setores mencionados anteriormente, “fundado na valorização do fazer como manifestação autêntica do ser”. É almejada a igualdade social. A luta dos trabalhadores é por participação efetiva no produto final e a ideia que passa a ser difundida é a do trabalho não apenas com a finalidade de remuneração, mas de colaborar para a “realização existencial”. A família concentra-se nas figuras do esposo e da esposa que, por sua vez, direcionam-se ao compartilhamento igualitário de direitos e deveres. Em partes, essa mudança se deve às lutas feministas. Na literatura infantojuvenil, as imagens representativas são, entre outras, a não determinação do que é certo e do que é errado para menino ou para menina e a “denúncia da miséria social”.

Nas primeiras estrofes do poema, o comportamento da personagem pode levar a crer numa subserviência da mulher em relação ao marido, pelo fato de ela cuidar dos afazeres domésticos e deixar para o companheiro o ensopado, antes de sair. No entanto, Hortência sai de casa para trabalhar, sua atuação extrapola o núcleo familiar. Voltando à menção anterior feita sobre a família burguesa: “a esposa não deveria trabalhar, podendo voltar-se às suas funções, agora promovidas como naturais, quais sejam, os encargos domésticos e o cuidado das crianças” (ZILBERMAN, 1984, p. 8). A protagonista não atende a tais funções, ela não está enfeixada no modelo burguês.

Chama a atenção, também, a atividade desenvolvida por ela, inicialmente direcionada à criança e com elementos que aproximam a personagem do ofício de professora: seleção do material com o qual trabalhará, os livros literários; planejamento de como desenvolverá o trabalho; reunião dos interessados em volta de si e execução do trabalho. Porém, Hortência atua embaixo de um pé de pequi, não há a comum estruturação física de um ambiente escolar como quadro, muros, cadeiras, nem estruturação administrativa como diretoria, secretaria, entre outros. Isso leva à assertiva de que ela não é uma profissional remunerada pelo que exerce. No entanto, não ser assalariada não configura, por si só, um trabalho com finalidade maior na realização existencial.

Na descrição de Nelly Novaes, ela expõe o valor tradicional a começar pela sobreposição do ter ao ser. Em Hortência, percebe-se um caminho diferente que parte do ser em direção ao fazer e ambos podem apresentar como consequência uma modificação no ser do outro. A atividade da protagonista inicia-se pela escolha dos livros que guiarão seu projeto.

Os livros se encontram no quarto. O quarto, na distribuição de cômodos de uma casa, é, convencionalmente, o lugar da intimidade, do descanso e do sonho, entre outras possibilidades criativas e, conseqüentemente, menos convencionais. O espaço em que as obras estão guardadas remetem a uma personagem que estabelece com as mesmas uma ligação de intimidade e que lhes reserva um tempo de dedicação. O local, ainda, pressupõe uma abertura para a possibilidade de fabulação.

Afirma-se, no primeiro capítulo desta dissertação, que o que intensificou a humanização de Hortência foi a literatura. Poderiam ser atribuídas outras explicações, advindas, inclusive,

de outros campos das ciências como a psicologia, a medicina, a filosofia, entre outras, não relacionadas à literatura. Contudo, a obra não revela a história de Hortência até chegar à vida adulta, não detalha sua relação com o esposo, não expõe suas relações de parentesco, tampouco apresenta outra arte com a qual ela tenha tido contato. A obra expõe a literatura como uma presença na vida da protagonista (ROCHA, 2018, p. 91).

A intimidade com os livros, o tempo de dedicação e a fabulação ultrapassam a analogia proposta com o referido espaço da casa: ela narra as histórias demonstrando conhecimento da intriga, das personagens e faz menção aos autores; acrescenta-se, ainda, a interação insólita com o próprio universo das obras. Para a realização das leituras seja antes da execução do projeto ou durante, o tempo reservado não é uma escolha. Ainda, a própria escrita literária abarca a fabulação, esta, exposta por Candido como uma necessidade do ser humano: “assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado” (CANDIDO, 2004, p. 174).

A literatura, ainda segundo Candido, nos humaniza, principalmente por meio de aquisições inconscientes de sensações e percepções provocadas pela união indissolúvel de forma e conteúdo, não excluindo, entretanto, que tais aquisições possam ocorrer de forma consciente.

Destarte, o **ser** da personagem **atua** em função do **ser** do outro – habitantes de Mucambo. Primeiro, houve a humanização de Hortência pela literatura, o que levou à sua atuação, também, se utilizando da mesma arte. A literatura, a partir deste ponto, pode cumprir seu papel humanizador, novamente, naqueles que tiveram contato com ela. O trabalho não remunerado, revestido pela esperança de mudar a realidade de uma comunidade, com o intuito

de fazer chegar os livros ao povo, de garantir esse direito, aliado ao uso de um elemento humanizador é um trabalho que coloca no centro a realização existencial.

Em exposição oral¹¹ proferida pelo filósofo doutor Pe. Antônio Alvimar Souza, colocando em extremos opostos a miséria e a luxúria, ele afirma que entre elas está a arte, o belo, a simplicidade. “Entre aquele que come em um prato esmaltado, todo descascado, e o que almeja comer em um prato de ouro, desnecessário, está a arte” (ALVIMAR, 2019, exposição oral). A coisa, segundo ele, está para a utilidade e o ser para a sensibilidade. A pobreza é um aspecto denunciado na obra e a resistência se anuncia no momento em que a atenção se volta para o ser: “[...] riqueza é ter criança” (LELIS, 2015, p. 11). Este, em processo de formação, encontra-se com a arte.

A busca pela igualdade social fica subentendida na luta da personagem. *Hortência das Tranças* não omite a circunstância de pobreza e não direciona os moradores da região para aceitação passiva de sua condição. Desse modo, a obra permite, novamente, o retorno às fases iniciais da formação da literatura infantojuvenil, respondendo, contrariamente, a um aspecto resultante dessa fase, exposto por Regina Zilberman:

A criança burguesa deve ser preparada para assumir sua função dirigente, a criança pobre precisa ser amparada para se converter em mão-de-obra. Em ambos os casos, a finalidade social é única, porém o treino recebido é personalizado: para liderar, o ser humano demanda unidade interior e saúde mental, enquanto ao proletário, para cumprir sua missão, são exigidas confiança na classe dominante e saúde física. Portanto, o recebedor que solicita o tipo de suporte que o livro pode oferecer provém da burguesia, o que **exclui o interesse e a necessidade de representação dos males sociais** (ZILBERMAN, 1984, p. 24, grifo nosso)

A literatura é a arte oferecida pela protagonista e isso assinala, ainda mais, o enfrentamento das discrepâncias sociais, visto que o acesso à cultura, de acordo com Eliana Yunes e Glória Pondé (1988), é um marcador de diferenças sociais.

Exposto o terceiro valor que envolveu classe, trabalho e família, passa-se ao quarto valor proposto por Coelho: a moral dogmática. O comportamento humano é demarcado por maléfico e benéfico, o primeiro é punido e o segundo tem reconhecimento. Na literatura, a marcada divisão entre certo e errado, a moral da história e o destino final dos personagens, premiados ou castigados, exemplificam isso. A moral da responsabilidade ética é o contraponto.

¹¹ Explanação integrante de homilia pronunciada no dia 04 de agosto de 2019 na Paróquia São Pedro em Montes Claros – MG.

“Riobaldo escapole/ amoitado num pé de angico; de lá, num grito negaceia: / Nhá, Hortência, eu fico! ” (LELIS, 2015, p. 36). Assim, finaliza o enredo de Hortência das Tranças, sem premiação, nem castigo. Os comportamentos humanos não são colocados em confronto para serem avaliados em certo ou errado. Nas passagens em que há referência adjetiva às ações das personagens e às suas ideias, colocam-se tais como curiosas, distintas e instigantes: o sentimento da personagem em relação ao futuro da comunidade é exposto como diferente e, referenciando a voz da contadora de histórias e suas mudanças, é ressaltada a curiosidade sobre a atuação de Hortência: “Certo mesmo eu vou dizer/ é que todos ficavam pasmos. / Como daquela moça frágil/ saíam tantas vozes, gestos e causos? ” (LELIS, 2015, p. 19).

As ações solidárias da personagem também não são motivadas por noções apreoadas como adequadas e inadequadas no texto, mas pela própria avaliação realizada por ela da situação de Mucambo e do que poderia ser feito, sem se levar em consideração os sentimentos outros, pessimistas, que ali eram comuns. A autonomia na análise de ocorrências e a autonomia de ação confluem em uma responsabilidade ética crítica e independente.

Ainda, retomando o fim da história, com a presença de Riobaldo em Mucambo e sem uma moral explicitada, hipóteses sobre o que fica na comunidade podem ser levantadas. Uma delas seria o personagem roseano como uma representação dos contadores de histórias que ali se formaram a partir da prática da protagonista, entre outras possibilidades. Isso demonstra a característica de narrativa aberta, sem condução a uma moral explícita, que o livro apresenta, visto que,

Além da intertextualidade, trabalha deliberadamente com o implícito, com pressupostos e subentendidos, de modo que a obra resta aberta e, nesse sentido, indeterminada, incompleta, assim como o sentimento de realidade que experimentamos. Daí que seja surpreendente, estimulante, cativante como forma de conhecimento do mundo. É sempre nova a perspectiva, há sempre uma abordagem possível que vitaliza a narrativa da realidade (YUNES, PONDÉ, 1988, p. 60).

As possíveis abordagens incluem o leitor – o ser criança – como participante ativo da obra, se apropriando desta, preenchendo lacunas e recriando-a. No valor sexto, mais abaixo, deparar-se-á com a “redescoberta do passado” que se vale do uso da menção a outras narrativas. A forma de utilização deste recurso também remete a inclusão do leitor na construção do texto.

A moral, com fundamento religioso, levou ao quinto valor tradicional, a sociedade sexófoba: o sexo fora do casamento e sem a prerrogativa da procriação é considerado pecado e é exigido especialmente da mulher a obediência a esse valor. Obviamente, o valor que se

contrapõe é a sociedade sexófila: em que o sexo é tido como ato natural ao invés de moral. Seria forçoso abordar a temática do sexo na obra em evidência, visto que esta não adentra questões referentes a ele, nem ao menos as cita. Por esse motivo, não há como se pensar nesse valor a partir do livro. No entanto, um termo utilizado em um dos excertos do livro chama atenção e abre espaço para se refletir a sexualidade feminina no sentido dos padrões de comportamento exigido das mulheres. A palavra “recatado” se refere, no texto, ao modo de se vestir da personagem. O termo, entre outras acepções, apresenta significação de pudico, casto. Porém, a análise do termo e sua utilização demandaria um estudo acurado que, se aqui fosse realizado, poderia comprometer o foco maior do trabalho. Expõe-se o quinto valor, portanto, como uma abertura às seguintes provocações: quais as ocorrências na literatura infantil brasileira de obras que abordam aspectos da sexualidade humana? De que maneira são abordados ou poderiam ser?

“A reverência pelo passado” explorada pela valorização dos já consagrados literatos e artistas de maneira geral se modificou chegando à “redescoberta do passado”, que se caracteriza pela volta às origens, propondo ressignificações da história, de textos, lugares e povos e disso resulta, de acordo com Coelho, na citação, na releitura e recriação de obras e, ainda, na abordagem da tradição e manifestação da literatura popular que se revela na literatura infantojuvenil pela consideração de negros e índios na composição do povo brasileiro.

Guimarães Rosa, Monteiro Lobato, Miguel de Cervantes estão entre os autores citados por Hortência. As obras canônicas têm espaço na contação de histórias da personagem, indicando a reverência ao passado. Não estão na íntegra no texto, há um recorte de passagens, em geral, ligadas ao insólito. Entende-se essa modificação do texto original como, também, um recurso para se atingir a criança em suas peculiaridades. Pois, de acordo com Yunes e Pondé, “[...] no caso da literatura para crianças, o pacto entre o autor e o leitor torna-se ainda mais forte, porque exige da parte de quem escreve uma circunscrição de limites: em termos de vocabulário, organização e seleção, e até mesmo no diálogo com o leitor” (YUNES, PONDÉ, 1988, p. 41).

A presença de outros textos em *Hortência das Tranças*, anteriores a este, remetem ao conceito de palimpsesto abordado por Gerard Genette (2006), em que um novo texto pode se fazer sobre outro. Palimpsesto se refere a um pergaminho raspado com uma nova inscrição sobre uma anterior. Nesta relação, em que um texto se deriva de outro, encontra-se a hipertextualidade. O hipertexto é o “novo” que leu um antigo, o hipotexto.

Pela hipertextualidade e oralidade da personagem, são revisitados alguns clássicos. Nos recortes, percebe-se a utilização de apenas um elemento ou passagem de destaque de outras obras. Por exemplo, *Moby Dick* de Herman Melville é identificada pelos seguintes fragmentos: “Um mar azul, / uma baleia branca...” (LELIS, 2015, p. 23) e “Moby Dicky! Gritou Hortência das Tranças” (LELIS, 2015, p. 25). Aí se encerra a referência à obra e parte-se para a próxima história sem mais explicações e sem complementação da passagem com a exposição de mais informações acerca da trama.

Não se detalham os acontecimentos das histórias em pormenores. A contação segue seu curso deixando lacunas. A recriação das tramas indica o diálogo entre os textos e, novamente, a inserção do leitor no fazer literário. Pelas lacunas, que não significam falta, mas espaços de leituras, visões e diálogos, o leitor adentra a intriga com seu olhar e modo de organização. “Todavia, pela mesma razão, reanimam-se a importância e a atividade do narrador. É da sua habilidade que nascem simultaneamente uma obra organizada e uma criação aberta à operação de leitura e deciframento” (ZILBERMAN, 1984, p. 81).

Hortência, como narradora, resgata, em certa medida, a figura do contador de histórias tradicional. Em uma metalinguagem, o próprio livro retoma esse elemento de origem popular que envolve a coletividade, a leitura ou a oralização de enredos, performance e o ambiente em que se desenvolve a prática. No entanto, não participa totalmente da figura imaginada de um contador popular tradicional em sua totalidade. De acordo com Edil Silva Costa em “O contador de histórias tradicionais: velhas e novas formas de narrar” (2015), este é imaginado ancião, em geral analfabeto e contador de experiências também oralizadas, apenas para citar algumas características. A personagem não atende a esses traços. Ela redescobre e reinventa o passado.

O sétimo valor tradicional se direciona para um aperfeiçoamento do ser humano com o fim de se alcançar a vida eterna em espírito, já que a matéria é finda. O desenvolvimento de um ser com valores admiráveis e em busca da perfeição intenta o paraíso. “A concepção da vida como mudança contínua” faz com que a atenção às transformações do ser se voltem para a própria vida em seu decurso. As mudanças se fazem dentro de um processo permanente e envoltas no tempo que decorre.

No texto, é apresentada a condição inicial de Mucambo: pobre, seca e sem esperança. O pensamento contrário a esta condição é a de que a riqueza de Mucambo está em lá haver crianças. A criança é o que pode vir a ser o agente transformador da realidade daquele lugar. Como ação para que se chegue à transformação da condição inicial apresentada, divulga-se a literatura ao ser infantil. O investimento na evolução do ser pela literatura não se dá pela

explanação de normas de conduta e ideais de comportamento com vistas a um futuro no plano do pós-morte. Entretanto, se dá pela experimentação da literatura com fins a uma mudança que se insere em um espaço e tempo presentes: Mucambo, sua condição e conseqüentemente a condição de sua população.

A razão e a fantasia se encontram no oitavo valor. O tradicional enfatiza o racionalismo como modo de entender o mundo e o comportamento humano. O novo, a valorização da intuição, destaca um tipo de conhecimento ligado à fantasia. Os limites entre o real e o ficcional já não apresentam uma delimitação rígida. Pela fantasia também se intui e se estrutura a realidade, se experimenta o mundo.

Desde os primórdios da literatura infantil, a fantasia se faz presente. Nos contos de fadas, aparece como um elemento compensatório, que vai ao encontro de um público pertencente às classes desfavorecidas economicamente e sem perspectivas de mudanças. Também, auxilia a criança na ordenação da realidade, devido à sua condição de indivíduo em formação inicial. A criança preenche seu desconhecimento de partes do real com a fantasia. Esta adquire duas leituras: a compensatória e a do sonho. A primeira, pela representação de um ser mágico que auxilia o herói na resolução de problemas. A segunda, pela possibilidade de se satisfazer um desejo, sujeitando o herói aos comandos do ser fantástico. Passando do relato popular para a literatura, a fantasia foi conservada como “um conteúdo escapista e uma representação do estado de impotência do protagonista central e, por extensão, da criança” (ZILBERMAN, 1984, p. 16).

Em *Hortência das Tranças* verifica-se um conteúdo insólito, ligado à fantasia, que aparece em relação com a ação da protagonista. Com a intenção de resolver os problemas em Mucambo é que esta pratica sua ação. A união do desejo dela com o elemento fantástico poderia levar a crer em uma heroína com um auxiliar mágico, ressaltando a impotência dessa heroína. No entanto, a interação dos habitantes de Mucambo com o universo dos livros não pode ser tido como uma representação de impotência pelo fato de, tanto o livro quanto a ação da personagem, serem possibilidades reais. Além de, ao final do poema narrativo, não haver uma descrição de mudanças ocorridas relacionadas aos problemas antes mencionados. O elemento mágico não trouxe soluções diretas aos enfrentamentos da comunidade.

A fantasia em *Hortência* não se distancia rigidamente do plano real, pois auxilia na compreensão de que os livros e a leitura destes podem trazer modificações ao ambiente, ao estado pessoal de cada um, à comunidade, na medida em que se observa que a abertura dos livros, a contação das histórias e a prática de *Hortência* permitiram o evento insólito de envolvimento de seres ficcionais com seres reais dentro da obra. Pelo mágico, chega-se à

compreensão de que o livro, reavivado pela experiência do leitor, transforma. Isso ilustra a afirmação de Lígia Cademartori Magalhães: “O maravilhoso, antes de ser a antítese do real, é uma forma de interpretá-lo no nível do leitor infantil” (MAGALHÃES, 1984, p. 139). Pelo fantástico, a criança organiza o poder da literatura e seu próprio poder de atuação como um ser pertencente à sociedade e dotado de capacidades para revitalizar o livro literário e atuar sobre ele.

O nono valor se divide em racismo e antirracismo, tradicional e novo respectivamente. O racismo, que é o falso julgamento de haver uma raça superior à outra, levou à escravização do povo negro e a uma completa e abominável injustiça humana e social. O antirracismo se configura como a luta contra o racismo e suas consequências, a luta contra o preconceito, a luta pela compreensão e valorização da história de cada um, que engloba a história de um povo pela inserção em uma comunidade relegada às margens em diversos segmentos. A historiografia literária é um exemplo desses segmentos que preteriu a identidade afrodescendente em vários aspectos: autoria, divulgação, representatividade, entre outros.

Regina Dalcastagné (2011), em sua pesquisa quanto a personagem negra nos romances da Literatura Brasileira Contemporânea, revela a ausência de representatividade afrodescendente na nossa literatura, especialmente, quando se trata de ocupar a posição de protagonistas. Dalcastagné salienta as representações estereotipadas do negro: como pobre, bandido, prostituta e doméstica. Ainda, essas representações estão reservadas a lugares de pouco destaque.

Hortência das Tranças é negra, é jovem, é pobre, é também doméstica, é sujeito da sua ação e é protagonista. Protagonista decidida e resistente. Ela convida o leitor à reflexão e à ação frente ao passado e ao presente do povo negro.

Hortência, como flor que revela uma presença atuante ao reafirmar as raízes; ao habitar o espaço resistente; ao exalar a palavra clássica literária de um segmento que lhe pôs à margem do reconhecimento artístico e intelectual e exalá-la por meio de ato popular, lembrando a origem desse mesmo segmento, este que é a literatura. Como flor que revela uma presença atuante ao fazer uso, para resistir, daquilo que a constitui como personagem e que, ao mesmo tempo, contrariamente, refletiu um apagamento histórico da sua constituição humana em sentido amplo; como flor não meramente ornamental, como imagem não meramente ilustrativa, mas como sujeito do seu discurso e do seu ser resiste ao solo da pobreza, da sequeidão, da desigualdade social, do preconceito, da desesperança, do comodismo, do não reconhecimento de si e se espalha naquele chão, marcando seu espaço.

Segundo Nilce Pereira (2009), diferentes funções são atribuídas à ilustração, entre elas, a de narrar o texto por meio de imagens. Considerando tal afirmativa, a ilustração em aquarela da obra narra em correlação com o texto e, assim, apresenta, uma mulher negra para além da cor da pele: “O negro é confluência de corpo e pele; o negro é lugar e tempo de ação” (SANTIAGO, 1984, p. 15).

O livro expõe lugar, traços estéticos e histórico-culturais que remetem o leitor ao contexto dos costumes, lutas e origem do povo afro-brasileiro.

A personagem protagonista, embaixo de um pequizeiro, faz narrações orais em público. Com atuação performática, envolve as pessoas em suas tramas e deixa-as admiradas com sua habilidade narrativa. Seu ofício de narrar se insere em um poema ritmado e traz informações sobre o universo literário, sobre espaços do mundo, e sobre sua própria atividade, a de contar histórias. Também, sua forma de narrar a coloca como um indivíduo, centro de uma comunidade, que, pela oralidade, informa, conquista, diverte e intenta transformações. Regiane Mattos (2016), sobre a história da cultura afro-brasileira, explica a ocupação dos chamados *griots*, também reconhecidos “animadores públicos”. Estes vão ao encontro da ação de Hortência.

Ao explicar sobre a importância da oralidade para as sociedades subsaarianas como atividade de grande valor, chegando a ser tida como sagrada e que é utilizada para comunicar experiências e repassar conhecimentos próprios de certos ofícios, conhecimentos do mundo, da história e das ciências, a autora revela o *griot* como um dos guardiões da tradição oral, responsável pela música, literatura e história. Há três tipos de *griot*, segundo a autora: os que comunicam valendo-se do aspecto da musicalidade, os “embaixadores” que procuram resolver contendas familiares e os contadores de histórias. Alguns são comprometidos com a veracidade das histórias, outros recebem o aval de poderem criar a partir do que se sabe.

O espaço da obra permite também uma aproximação com um local símbolo da resistência escrava: o quilombo. O quilombo é nomeado também de mocambo, variação gráfica de Mucambo, região em que Hortência vive. Mattos explica que os escravos fugidos criavam comunidades próprias e lá produziam e negociavam os produtos agrícolas com a sociedade, por isso não se alojavam muito distantes desta. Em várias regiões do país formaram-se quilombos, “essas comunidades foram aparecendo em várias localidades brasileiras próximas aos engenhos, às minas de ouro e pedras preciosas, nos sertões e nos campos” (MATTOS, 2016, p. 137). A escritora caracteriza cada mocambo de acordo com o estado. Cita-se o mocambo de Minas Gerais e chama-se a atenção para a seguinte descrição:

“Os mocambos deveriam ter uma boa estrutura de defesa, mas que não provocasse o isolamento” (MATTOS, 2016, p. 141).

O espaço da obra, além de apresentar semelhança no nome, também se situa no sertão e abriga a ação e o sentimento de resistência da personagem. Mucambo, porém, em sentido físico, não apresenta estruturas de defesa. As trincheiras, guaritas, saídas com estrepes e valas que auxiliavam no enfrentamento daqueles que se opunham às fugas assumiram, em Mucambo, uma identidade de defesa que extrapola o viés concreto: a palavra. A estrutura de defesa de Mucambo gira em torno da presença da literatura pela ação da protagonista.

A literatura, mais que qualquer texto, exige a participação do leitor, exige que ele se comova com a leitura, ao mesmo tempo que o remete a outras obras, histórias, a outros autores. Nessa rede de significações que se estende, a arte passa de mera comunicação previsível para o plano das expressões diversas (YUNES, PONDÉ, 1988, p. 48).

Desse modo, ao contrário de isolar, tal estrutura promove a interação do texto com o leitor, do ouvinte com o orador e outros desdobramentos dentro do livro: personagens e moradores, espaço da comunidade e espaços das obras, entre outras relações.

Os mocambos não se situavam de maneira a perder o contato com a sociedade, os identificados como abolicionistas eram ainda mais próximos e apresentavam lideranças de expressão política e social. Um exemplo desse tipo de quilombo é o do Leblon, no Rio de Janeiro, que era apoiado pela Confederação Abolicionista. José de Seixas Magalhães, procurador da confederação, era o líder desse mocambo e sua chácara serviu de espaço para plantação de flores pelos escravos, especialmente camélias

[...] que se tornaram o símbolo da campanha abolicionista. As camélias eram também utilizadas como senhas entre abolicionistas e escravos fugidos em determinadas situações, como para se conseguir um abrigo em caso de fuga ou para a localização de quilombos (MATTOS, 2016, p. 150).

O horto é um lugar pequeno destinado às plantas. É também, no cristianismo, um símbolo de sofrimento se o nome vier acompanhado: “Horto das Oliveiras”. O nome “Hortência” é uma variação do latim “*Hortensia*” que, por sua vez, traz o significado de aquela que cuida de hortos. Assim, em Hortência tem-se uma carga semântica que envolve jardim e flores. Seu nome coincide com o da flor presente no Brasil. Esta que, para melhor se desenvolver, deve ser cultivada em clima mais ameno e solo úmido. “A temperatura ideal para a hortênsia é de 12°C no máximo e depois da brotação máximo de 15°C e irrigação

moderada” (SOUZA, 2011, p. 18). Portanto, clima bastante diferente do clima do sertão, que é quente e seco.

Diante do exposto, considera-se Mucambo o espaço de resistência da personagem. Onde nasce pequi, no cerrado, poderia nascer Hortência? Em analogia à flor e suas exigências quanto ao solo e à temperatura, Hortência, envolta em resiliência, nasce em solo seco. Pensando ainda na relação com a flor, agora com as camélias, a personagem, sendo um dos centros da obra, protagoniza, em concordância com o ambiente e com, à maneira dos *griots*, a própria atuação, como símbolo de uma marcação de lugar, voz, direito, luta e identidade.

A voz dessa mulher negra que, em sua história, carrega a exploração de seu corpo, a negação de sua cultura e costumes, a ausência de direitos e a desfiguração de suas marcas de identidade, também faz ecoar os livros clássicos, portanto, os escolhidos para compor o cânone literário. Assim, pela voz da personagem, reconhece-se e questiona-se a arte literária em sua historiografia: Hortência, como símbolo anteriormente exposto, pertence ao cânone?

Há, no livro, menção, também, a histórias não passíveis de identificação – sem citação de autoria, nome do livro, personagens não nomeadas – como as obras omitidas, esquecidas, não selecionadas para o recorte historiográfico. Poderiam estas, pelo fato de não se apresentarem ou por não se conhecerem, por meio editorial, não serem reconhecidas como arte literária? Os textos orais, por serem orais, deixariam de ser, nessa perspectiva, literatura? Mas não é fato que a oralidade se situa na origem desta?

A presença das lendas nos relatos da protagonista também indica um conceito de literatura mais abrangente, acolhedor e popular. “Cuca, Curupira, Saci / Quixote e os irmãos Grimm” (Lelis, 2015, p. 17). À sombra de uma árvore, muitos se reúnem para ouvir a contadora de histórias. Poderia ser ao redor de uma fogueira, à beira da cama ou, ainda, poderia ser com acompanhamento de um instrumento musical. As histórias podem se referir ao amor perdido, a alguma autoridade ou a simples acontecimentos do dia a dia. Também, podem transmitir conhecimentos, assustarem ou divertirem. Se escritas, poderão ser penduradas em varais, comporem um livro folclórico ou uma clássica coletânea. O popular, aquilo que se retirou da roda de conversa, das vivências do povo, do entretenimento do povo, desde os primórdios da arte literária, faz parte da mesma. Os trovadores, com cantigas de amor e de maldizer, os cordelistas com seu linguajar simples, os *griots* em sua sabedoria, os contadores de lendas que ajudam a disseminar e reavivar o folclore, as narrativas que vieram a compor os contos de Charles Perrault são exemplos de tradições populares que se relacionam com os clássicos literários.

As escolhas da personagem, sua presença atuante e natureza levam ao questionamento do cânone e da essência literária, ao mesmo tempo em que os reinventa. Os livros canônicos, os livros velados e a oralidade são literatura, revelando o difícil empasse entre literatura e a história dela. Pelo mesmo elemento, a arte da palavra, chega-se aos questionamentos anteriores, responde-se a eles e ressignifica-os.

Literatura e Hortência, ambas se libertam pela essência que comungam: a da construção propriamente literária com sua linguagem plurissignificativa, com a exploração da organização do texto, com apresentação e redefinição de realidades. Levando à reflexão de que ambas, literatura e indivíduo afro-brasileiro, se libertam, também, por ações em parceria.

A literatura leva ao extremo a ambiguidade da linguagem: ao mesmo tempo que aproxima o homem daquilo que está nomeando, denuncia que esta designação é arbitrária, provisória e artificial. É a arte de inventar, de fingir, de enganar e ao mesmo tempo mostrar o engano. É, portanto, uma linguagem instauradora de realidades e exploradora dos sentidos, a qual possui uma capacidade de gerar inúmeras significações **a cada nova leitura** (YUNES, PONDÉ, 1988, p. 39, grifo nosso).

Para se emancipar de um contexto histórico que levou à omissão do povo negro enquanto sujeito de fala, pela ação de um homem preconceituoso, limitado e direcionadamente questionador, a literatura conta com a figura do leitor e este, conta com aquela para circunscrever um espaço livre. Nem só de clássicos vive o homem, mas da literatura oral, popular, da “sem autor”, esquecida, omitida assim como a expressão afro-brasileira, que se reergue também para reinventar e atualizar a própria arte da palavra, revelando à mesma que esta deve se desvencilhar de limitações existentes e que porventura venham a surgir para, enfim, alcançar o status verdadeiro de universal.

A imagem de Hortência das Tranças é história, é identidade, é ação e é reflexão. Silviano Santiago, ao analisar o poema *A cor da pele*, de Adão Ventura, faz uma crítica aos poetas que usam a imagem negra como mero enfeite de linguagem e isso atende ao que ele nomeia de exotismo. Contrário a esse uso, Santiago afirma: “O elemento negro no poema, íntimo ou histórico, social ou racial, é antes sujeito ou objeto de reflexão do que arabesco de decoração” (SANTIAGO, 1984, p. 14).

Ao modo dos arabescos com seus desenhos que se entrelaçam, Hortência apresenta os cabelos trançados. Todavia, as tranças não se limitam apenas ao traço estético. Aliadas a todos os elementos da cultura e história africana aqui já comentados, elas indicam caminhos produtores de reflexão. A diáspora imposta ao afrodescendente pela escravidão fez trançar

culturas à maneira do penteado: uma mecha a se envolver na outra de maneira a esconderem-se e revelarem-se até formar um todo, sendo possível, ainda assim, identificar as partes.

Ressalta-se aqui a relação entre Brasil e África. Os povos Bantos, em especial, Angola e Congo, estão bastante presentes na formação do povo brasileiro e sua cultura. Identificar as partes nesse trançado é de suma importância para que haja uma compreensão ampla da composição brasileira e para que não haja uma negação da identidade de um povo e um mascaramento das profundas diferenças de tratamento dadas a negros e brancos ao longo da história. Um exemplo da diluição de cada “mecha” no todo, é o fator miscigenação que, segundo Eduardo de Assis (2019), sugere a falsa ideia de democracia racial no Brasil, como se negros e brancos vivessem em completa harmonia.

Entre os indicativos de laços existentes entre os povos, o fator estético é forte marcador de influências, segundo Raul Lody (2004). Assim, os cabelos e seus penteados muito comunicam sobre um povo e auxiliam no reconhecimento, compreensão, resgate e orgulho da própria identidade.

Hortência carrega na cabeça sua ancestralidade como afrodescendente que é. Conforme Raul Lody, o corpo para os africanos é um importante espaço de expressão política, cultural e estética. Em especial, a cabeça, *orí*. O autor expõe a representatividade da cabeça no candomblé, na mitologia angolana, nas artes, nos grupos sociais, entre outros segmentos africanos, e afirma: “O espaço da cabeça identifica a pessoa. A cabeça e os cabelos têm esse poder de dizer sobre a pessoa: quem é, o que faz, qual o seu lugar no grupo, na sua comunidade, na sociedade” (LODY, 2004, p. 79).

Hortência das Tranças apresenta como sobrenome uma referência aos cabelos. O sobrenome designa a que família pertence o indivíduo. “Das Tranças”, portanto, é um indicador do grupo ao qual a personagem pertence, assinalando novamente suas matrizes africanas. Os penteados na cultura afro acompanham ritos, temas artísticos e trazem significações. Nos exemplos citados por Lody, encontra-se, na cultura Himba, o uso de perucas – adornadas com miçangas e compostas por franja – por mulheres que transitaram da fase infantil para a puberdade. As máscaras, usadas em rituais, como a *Mana Pwo*, também ostentam penteados. Neste caso, a máscara também conhecida como Banto dos Lunda Tshowe apresenta tranças envoltas no barro, elemento que confere volume e rigidez aos fios. Ainda, há os penteados zoomorfos que representam obviamente animais e os papéis sociais do homem em correlação com a representatividade daqueles.

As tranças também são abordadas pelo autor no capítulo “Quem te penteia?” do livro *Cabelos de Axé* (2004). O ofício de cabeleireiro, na Angola, está bastante envolvido na arte de

trançar os fios, visto que é preciso que o profissional saiba realizar o penteado para atuar. Além disso, é importante que o trabalhador seja tocado por um espírito ancestral de mesma profissão. Os depoimentos, presentes no livro, de cabeleireiros afro-brasileiros que se dedicam ao trabalho com tranças revelam diversos modelos e os sentidos atrelados a estes, por exemplo: o modelo de trançado *Koju Soko* que significa “olhando para o marido” e é utilizado na celebração do matrimônio.

Transpondo para o contexto brasileiro, Lody esclarece que “para os afrodescendentes do Brasil, os cabelos são memoráveis distintivos de identidade étnica, de inclusão social e, especialmente, de revelação da luta pela liberdade, pelos direitos de igualdade e cidadania” (LODY, 2004, p. 85). Consiste, nessa própria declaração, as reflexões que os cabelos de Hortência trazem: de memória ancestral, afirmação do sujeito e, novamente, símbolo de resistência.

Por ora, tanto o penteado como a ação da protagonista, a localidade em que vive, a luta que assume e as características fenotípicas, todos, em suas relações na construção do livro, indicaram uma leitura de luta antirracista e, principalmente, conquista de um espaço de “senhor de si”. No caso, senhora de si: sujeito da sua história, sujeito que compreende ações e não simples ornamento.

Observa-se a seguinte passagem em que Riobaldo se refere à protagonista: “– Nhá, Hortência, eu fico!” (LELIS, 2015, p. 36). O excerto se situa ao final da obra. O termo “Nhá” é uma redução do pronome de tratamento *sinhá*, antes utilizado pelos escravos para se referir à filha do patrão. Felizmente, não há mais a relação senhora e escravo nos tempos atuais e o termo tornou-se obsoleto.

Pela trajetória de Hortência que resiste à pobreza de Mucambo, fator presente não somente em solo brasileiro, mas também em partes do continente africano; que resiste à desigualdade social, fazendo chegar à população pobre, o livro; resiste ao preconceito ao oferecer a leitura de clássicos aos menos favorecidos e ao se colocar no espaço como sujeito de fala; pela trajetória de Hortência que resiste à desesperança não se entregando a este sentimento comum aos moradores da região; resiste ao comodismo ao não aceitar as condições em que vive, ao tomar uma atitude e encorajar a outros; que resiste não negando a si mesma e assumindo orgulhosamente sua identidade afro-brasileira, vê-se que finaliza sendo chamada de “*sinhá*” não por haver hierarquia, não por escravizar e diminuir o outro, mas por, sem comprar alforria, sem esperar a boa vontade de outrem, conquistar um espaço seu que lhe foi negado: o de dona, em todos os aspectos, de si.

Riobaldo poderia ser entendido como o servo da personagem ao se referir a ela desse modo, no entanto, esse personagem propagado não é propriedade de ninguém, tal qual Hortência, é livre. Em sua liberdade, decide não acompanhar Hortência e ficar na região. Ainda que se tente apreender as várias leituras que ambos permitem, esses sujeitos são autônomos em sua essência e existência literária.

Chega-se ao último valor exposto por Nelly Coelho, envolvendo a peculiaridade maior da literatura infantil: seu público, a criança. A ideia de “adulto em miniatura”, aos poucos, foi substituída pela de “ser em formação”. Ao invés de se acelerar o processo de maturidade da criança almejando um comportamento exemplar baseado nos valores do ser adulto, passou-se a considerar o desenvolvimento de competências em um processo autônomo, no entanto, isso não implica independência total. Desse modo, a mediação do adulto ganhou destaque.

Nos primórdios da arte da palavra destinada à criança, a associação da formação do ser infantil com a literatura própria levou ao atrelamento desta à pedagogia. A escola esteve muito presente no delineamento da literatura com ênfase na criança. A industrialização e o novo tratamento dado à infância, possibilitaram uma relação, primeiramente, de troca entre a escola e o livro. A literatura vive pela leitura e a instituição educativa se responsabiliza por esse aprendizado. O mercado livreiro também depende da alfabetização. Ainda, a instituição de ensino assume a função de mediar a socialização da criança com o mundo e a literatura é um meio para que isso se efetive. Nota-se uma parceria que se torna dependente, com o exercício de cada unidade engessado numa finalidade bem delimitada; muitas vezes, tal finalidade é compartilhada para que nenhuma das unidades se desvaneça. A afirmação de Zilberman e Lajolo atesta isso:

Os laços entre a literatura e a escola começam desde este ponto: a habilitação da criança para o consumo de obras impressas. Isto aciona um circuito que coloca a literatura, de um lado, como intermediária entre a criança e a sociedade de consumo que impõe aos poucos; e, de outro, como caudatária da ação da escola, a quem cabe promover e estimular como condição de viabilizar sua própria circulação (LAJOLO; ZILBERMAN; 1999, p. 18).

Juntamente com a escola e a família, o livro infantojuvenil imbuíu-se da tarefa de educar a criança, essa tarefa resultou na consideração do aspecto pedagogizante e moralizante desses segmentos. A escola tradicional trabalhava com um “sistema rígido, reprodutor, disciplinador e imobilista” (COELHO, 2000, p. 17).

Apesar de o ofício de Hortência se assemelhar ao de uma professora e de ela estabelecer vínculos com o livro literário a fim de atingir especialmente a criança, sua atuação

vai ao encontro de uma realização existencial que, por sinal, ultrapassa o didatismo. Em processo contrário à educação escolar tradicional, o livro em questão não subjugava a literatura a uma imposição do que se deve ser ou do que se deve fazer.

A mediação na obra acontece respeitando-se o trabalho do inconsciente do indivíduo, por sinal, ignorado pela pedagogia, segundo Zilberman (1984); abrindo caminhos para a participação do indivíduo leitor como um agente do processo de leitura; considerando as discrepâncias entre sujeito e sociedade; intentando a formação, porém, por uma estratégia convidativa em que o literário é o fator predominante e a orientação não se torna imposição.

A começar pelo ambiente em que se desenrola a contação de histórias, à sombra de uma árvore, embaixo de um pé de pequi, nota-se uma abertura à escolha e a uma mediação que está sujeita a ela. A permanência dos ouvintes dependerá do interesse dos próprios e da capacidade de se despertar tal interesse.

Na mediação, aguçar a curiosidade é a primeira estratégia apresentada. Sem dar explicações, a protagonista convida os moradores a se aproximarem: “Todos queriam saber / o que aquela moça queria” (LELIS, 2015, p. 17). Inicia-se, então, a narração das histórias e é interessante observar o recorte que é feito e a condução da narrativa. Partes das obras são narradas, sem muitas explicações sobre o desenrolar das histórias. Chega-se a enumerar personagens citando apenas a existência delas. Como já explanado no início do capítulo, não se atribui juízo de valor aos livros, nem se apresentam valores opostos de forte contraste, o que poderia incorrer em uma visão maniqueísta.

Também, ficam subentendidas a importância da leitura e a intenção em formar indivíduos leitores. No entanto, não há um discurso direto que enfatize as contribuições da leitura, nem mesmo da literatura, ou um discurso que imponha a necessidade de que todos leiam. O encerramento da história não apresenta uma moral ou conclusões explícitas acerca da conduta que se deve seguir a partir da leitura. Por fim, a visão idealizada de uma sociedade sem problemas fica fora da abordagem.

O caráter de construção estética da literatura e sua linguagem distante da realidade não se subjugam à pedagogia e, caso tais características sejam ignoradas em virtude da transmissão de valores, nega-se, com isto, a participação da criança enquanto sujeito do inconsciente. Essa negação gera características na literatura infantil que não permitem o reconhecimento da criança em sua totalidade e realidade e o reconhecimento de uma sociedade da qual a criança faz parte, e a colocam, o ser infantil, dentro dos moldes de uma visão utópica. A exemplaridade de personagens e o afastamento de um conceito de sociedade sem problemas socioeconômicos são manifestações dessas características.

Tem-se um sujeito com ação exemplar na obra, mas a identificação dele como modelo é uma possibilidade de leitura. Além disso, trata-se de um adulto leitor com o qual o infante pode se identificar ou não, por que há adultos e crianças não leitoras também e todos, leitores e não leitores, não são apresentados em uma relação classificatória de bom ou ruim. Enxergar-se na história é um modo de apreensão de si, oferecer isso aos pequenos é considerá-los em sua subjetividade.

No que se refere às movimentações sociais e à estruturação desta em termos ideológicos, políticos e econômicos, o conflito está presente, revelando que a convivência entre indivíduo e sociedade não é harmônica. A retratação das condições socioeconômicas do espaço da obra insere os pequenos em uma posição de sujeitos da ação. Chama a atenção a retratação da classe menos favorecida em termos de aquisições, espaços, interesses e direitos.

O meio de transporte retratado, o ônibus coletivo, os utensílios domésticos como o fogão à lenha, a alimentação simples, biscoito, café e ensopado, o espaço seco e pobre, servem como classificadores de uma classe economicamente desfavorecida: a classe pobre. Essa, que é um fator de desigualdade social, de discrepância de direitos e vítima de falta de empatia e de atitude individual e coletiva.

Não se trata de um povo a ser esmiuçado como algo curioso que deva ser explorado em suas peculiaridades, estas impostas pela miséria. Não se trata de um povo que deva se prestar à exposição de sua condição como um troféu deprimente para, só então, ser auxiliado em suas necessidades. Não é um povo para servir ao entretenimento, a uma audiência distante, falsamente comovida e pacata. Não é um estilo pelo qual se faz opção. Não é uma moda que está sujeita ao adjetivo “brega”.

“Coisa de pobre” não é algo de que se deva fugir como se isso entregasse uma personalidade maldosa, um sujeito perigoso, alguém ou coisa a ser evitada. As “falhas” dessa condição estão ligadas àquilo que falta, mas é direito de todos. Entre essas coisas que faltam, o acesso à leitura, ao livro, à literatura. Está ligado à condição de pobreza o acesso ao livro, mas não o interesse por ele. Fugir da pobreza não é estético, não é moda ou entretenimento, é lutar por direitos. O plano político se desenvolve a partir dessa consciência e se configura pela busca ativa de igualdade.

Hortência das Tranças inclui a participação do sujeito inconsciente no texto ao expor uma realidade conflituosa, ao permitir as contribuições do leitor na complementação das obras destacadas no livro, na interpretação dos dados da sociedade apresentada e na das atitudes frente a ela. O sujeito do inconsciente não é manipulável em suas leituras e comportamentos, é antes sensível à transgressão e liberdade da linguagem. Ele capta os sentidos conotativos em

suas muitas possibilidades. Conforme Zilberman (1984), conhecê-lo e assumi-lo como partícipe na construção do texto para crianças é ressaltar e colocar em primeiro plano o caráter estético da literatura.

É sabido que a literatura infantil é uma expressão artística singularizada pelo seu público, a preocupação com um ser ainda em formação está no cerne desse segmento. A mediação do adulto é um auxílio no processo de desenvolvimento da criança. Porém, essa mediação é confundida com transmissão das próprias ideias ao outro como se este fosse uma tábula rasa.

A literatura verdadeiramente emancipatória promove a criatividade e o espaço do leitor pela sua própria expressão estética. Nesse caso, a mediação do adulto não significa a castração da criança, mas sua aprendizagem através de esforço pessoal de construção do próprio real (YUNES, PONDE, 1988, p. 42).

Ao exercer sua atividade baseada em estratégias de apresentação da literatura a incluir o leitor, conquistá-lo e sem a ele direcionar posicionamentos previamente determinados, a personagem, adulta, não apenas serve ao auxílio da criança, mas também serve à formação do adulto como mediador. A prática de Hortência vai ao encontro das propostas de Rildo Cosson (2014) quanto à formação do leitor.

Sucintamente, o processo de letramento literário proposto por Cosson, na prática, envolve seleção dos textos, motivação, introdução, leitura e interpretação. É interessante notar como Hortência *das Tranças* apresenta as etapas. A seleção dos textos é retratada como se se limitasse aos livros de autores clássicos: “Vai à estante do quarto, / escolhe Guimarães, Cervantes e Lobato” (LELIS, 2015, p. 7). No entanto, posteriormente, à medida em que são relatadas as histórias, vê-se uma diversidade de obras – lendas, contos de fadas, obras canônicas – atendendo aos requisitos estabelecidos por Cosson para essa seleção: obras canônicas para que se encontre com um passado que formou o presente e para que se possa criticá-lo, admirá-lo, reinventá-lo; obras contemporâneas pelo viés da atualidade do texto que se tratam de livros que fazem sentido ao leitor no tempo em que este se encontra, obras que mesclam “o conhecido e o desconhecido, o simples e o complexo, em um processo de leitura que se faz por meio da verticalização de textos e procedimentos” (COSSON, 2014, p. 35).

A seleção é apresentada oralmente, primeiramente por meio de citação apenas dos nomes dos personagens, instigando a curiosidade do ouvinte e conseqüentemente motivando-o à leitura: “[...] cavaleiros, princesas e castelos, / Zé Bebelo, Riobaldo e Diadorim” (Lelis,

2015, p. 17). A “motivação”, de acordo com Cosson, é uma preparação feita antes de a criança iniciar a leitura, a fim de despertar o interesse por esta.

Ao longo do poema, verificamos informações referentes aos autores correspondendo à “introdução”, segundo passo do letramento literário. No entanto, essas informações contam com um conhecimento prévio do leitor, como no exemplo que se segue: “Uma boneca de pano, um sabugo de milho. Quanta imaginação tem o autor desse livro! ” (LELIS, 2015, p. 31). É preciso associar a boneca de pano e o sabugo de milho com os personagens Emília e Visconde de Sabugosa para se chegar ao autor Monteiro Lobato.

A narração se dá pelo recorte de passagens das obras e insólita interação entre moradores e personagens. No espaço de interação, Hortência está, muitas vezes, em destaque na imagem a apresentar objetos, personagens e espaços, o que expõe ainda mais sua atuação como mediadora. A interação mágica sugere o terceiro passo, o da “leitura”, como uma etapa com profundo envolvimento com a obra.

Por fim, a “interpretação”, última parte do processo, fica aberta ao leitor para que ele possa fazer suas inferências nas histórias.

Percebe-se que em todas as fases é disponibilizado ao leitor um espaço de ação sobre o texto, seja complementando informações, criando continuações ou interpretando passagens. Hortência demonstra uma mediação condizente com o respeito à autonomia, ao inconsciente e às competências da criança. Pela sua prática e, não por teorias, acaba por auxiliar o adulto em uma percepção mais clara do seu papel de orientador. Mas a contribuição na formação do adulto não se limita à essa possibilidade de leitura quanto à atuação deste como mediador.

Por toda essência literária, chega-se a uma destinação que ultrapassa o critério de faixa etária. Servir à pedagogia afasta o adulto e não acolhe a criança. “Acontece que, sendo arte, a literatura, infantil ou não infantil, se quer justamente no extremo oposto, como cultura e expressão” (YUNES, PONDÉ, 1988, p. 45). A literatura infantil nada mais é que literatura: construção estética e plurissignificativa e, como tal, alcança também o adulto. Hortência das Traças, uma obra que se presta à fruição do leitor adulto, por evocar nele percepções e memórias de sua própria infância, por resgatar a tradição do contar – que é como todos se iniciam na literatura – por explorar metáforas linguísticas e metáforas visuais, como pode ser exemplificado pela capa do livro.

Hortência pede para chamar as crianças, no entanto, adultos também se interessam e participam da contação de histórias. A história em si, a escrita, as ilustrações não excluem o público adulto. A preocupação com a formação do sujeito também não pode ser vista como fator de exclusão, pois apesar de o adulto não estar em processo de desenvolvimento, não se

trata de um ser findo. Inserido em um espaço e tempo, ele acompanha as transformações de ambos e é afetado por elas, o que o coloca em constante evolução. A formação, especialmente, nos vieses abordados aqui como o da humanização, se contrapõe ao conceito de obra didática no sentido dogmático do termo. A relação dogmatismo e experiência estética é o que desvaloriza a obra, “[...] gerando o desprestígio perante o público adulto, já que este não admite o legado doutrinário que lhe transfere” (ZILBERMAN, 1984, p. 14).

A predominância dos valores artísticos da construção literária valoriza o sujeito criança como partícipe dessa construção. Tal fato assinala, conforme Palo e Oliveira (2006), a não vinculação ao destinatário, mas a construções cognitivas, que estabelecem relações por semelhança e são partilhadas por todos os indivíduos.

Acerca dessa democracia de público, Bartolomeu Campos de Queirós afirma: “Cada um lê no texto a sua experiência [...]” (QUEIRÓS, 1997, p. 43). Hortência das Tranças se configura de maneira a incluir o adulto sem deixar de se direcionar à criança. Propõe-se aqui uma literatura não adjetivada, já que esta está sob o risco de excluir possíveis leitores, mas não se propõe ignorar as bases históricas e motivadoras de uma criação que reconhece as particularidades de uma fase da vida, pois isso implicaria em tentar dissolver uma fase na outra, correndo-se o risco de se voltar a uma atitude de desconsideração do ser criança. A literatura infantil acolhe o adulto e enfatiza a criança, por isso é uma “literatura com ênfase na criança”, terminologia que aqui se propõe.

Retoma-se o segundo parágrafo dessa dissertação, o qual apresenta a imagem inicial do livro. Enquadrada na literatura infantojuvenil, Hortência, de dentro do livro, espia para fora e não vê um mundo extraliterário, mas enxerga protagonistas de outras histórias por todos os lados. Ao mesmo tempo em que está a ler-se, está a espreitar o exterior, como duas facetas de si mesma. Vê-se a personagem na borda do livro a segurá-lo. Passeia pelos limiares sem perder sua constituição própria: a de arte. Reconhece-se arte literária e não deixa que isso escape no didatismo ou em enquadramentos que, por ventura, venham a limitá-la e, assim, emancipa-se, propondo suas diversas leituras e oferecendo um espaço livre para que insolitamente todos interajam e sejam sujeitos.

Os valores abordados neste capítulo se referiam aos séculos XIX e XX. A literatura infantojuvenil, no Brasil, desponta-se entre o fim do primeiro século citado e começo do seguinte e se desdobra em um processo evolutivo do qual *Hortência das Tranças* faz parte. No Brasil, Monteiro Lobato marcou uma divisão de perspectivas em relação às obras com ênfase na infância. Anterior a este, as obras infantis atendiam aos paradigmas tradicionais. Inovador, entre tantas novas propostas, Lobato deu voz à criança e propôs uma escrita que

ultrapassasse o teor pedagógico. José Nicolau Gregorin Filho (2011), acerca das inovações do referido escritor, afirma:

Lobato apresenta características até então não exploradas no universo literário para crianças: apelo a teorias evolucionistas para explicar o destino da sociedade; onipresença da realidade brasileira; olhar empresarial e patronal; preocupação com problemas sociais; soluções idealistas e liberais para os problemas sociais; tentativa de despertar no leitor uma flexibilidade face ao modo habitual de ver o mundo; relativismo de valores; questionamento do etnocentrismo e um outro ponto importante: a religião, como resultado da miséria e da ignorância (FILHO, 2011, p. 16).

Após a década de setenta, as mudanças se acentuaram ainda mais no sentido de valorização do caráter artístico do segmento literário, de aspectos como o lúdico e da busca por diálogo com a infância ao invés de imposições. Outros fatores, ainda, influenciaram a escrita para crianças. Filho cita o surgimento da Lei 9.394 de Diretrizes e Bases da Educação Nacional de 20 de dezembro de 1996 que propõe a abordagem dos temas transversais. A elaboração de obras com o intuito de se abordar os temas, levava, muitas vezes, à publicação de livros ditos literários, porém carentes de literariedade, pela forma direta como abordavam os assuntos.

Nota-se que a literatura infantil ainda se encontra em um bojo de discussões sobre a arte e o recurso pedagógico. Fato é que ela apresenta um processo de desenvolvimento influenciado por eventos históricos e valores de uma época.

Por terem sido abordados paradigmas dos séculos anteriores, poderia se pensar em um enfeixamento temporal, porém *Hortêncina das Tranças*, publicada no século XXI, passeia pelos limiares do tempo participando, em certa medida, da “celebração móvel” da identidade contemporânea, abordada por Stuart Hall (2005). O regionalismo abriga o universal e este, por sua vez, se abre ao regional. Mucambo é um cenário que se movimenta e assume outros espaços: a cidade de Praga, o mar de Moby Dicky, o quarto de Grégor Samsa. A protagonista assume a identidade do pirata. Os livros, considerados não infantis, perdem seu rótulo de “adulto” e dividem o mesmo espaço e interesse que os considerados “infantis”, o cânone se apresenta como popular no fácil acesso, na oralidade e na relação com outros textos, seu distanciamento se dilui, surpreendentemente, em uma comunidade de pessoas que não tinham conhecimento sobre livros, enfim, a fantasia se insere dentro do real e se converte nele.

Também, essa movência no espaço, no tempo e nas abordagens permite concluir uma obra emancipatória, maior que o enquadramento, maior que a capa. Observando-se, novamente, a frente do livro: vê-se *Hortêncina das Tranças*, dentre outras coisas, a espreitar seu

nome. Curioso saber que, no processo de criação do livro, os cabelos da personagem, inicialmente, não eram trançados. “Das Tranças”, portanto, não era uma referência ao penteado, era um sobrenome. Anteriormente, abordou-se, nessa dissertação, os sobrenomes como indicador da família à qual um indivíduo pertence e foi feita uma explanação sobre a identidade afro-brasileira de Hortência. Resgata-se o sobrenome dessa mulher indicando, novamente, os laços familiares. Além de pertencer às matrizes africanas, ela pertence à literatura. A obra é literatura.

Sendo assim, essas tranças fazem parte da composição e estruturação da arte da palavra. Esses cabelos entrelaçados explorados até aqui estão a cruzar com outros fios a compor um penteado de forma e significação: fios de tinta, água, cor, palavra e fantasia. Um penteado composto de aquarela, poema e muita fantasia vai tomando sua forma de belezas e significações.

3. A VOZ QUE VEJO EM HORTÊNCIA DAS TRANÇAS

“O todo sem a parte não é todo, / A parte sem o todo não é parte, / Mas se a parte o faz todo, sendo parte, / Não se diga, que é parte, sendo todo” (MATOS, 1992, p. 67). Esse é o primeiro quarteto do soneto “Ao braço do menino Jesus quando apareceu”, do escritor barroco Gregório de Matos. Cultista e conceptista, a forma e o encadeamento lógico das ideias são marcas dessa construção poética. Não há como ignorar, no poema, a articulação de uma estrutura para se chegar a uma valorização da linguagem em si, valorização de recursos estilísticos, a começar pela própria organização em soneto, que exige acuidade na escolha dos vocábulos e na elaboração prosódica. A leitura conceptista, também, não pode ser descartada se quiser se apreender o todo do poema. Neste contexto, desmembrou-se parte do poema, pois ela serve aqui como um todo quando se trata de analogia às Tranças de Hortência. Com a licença de “Boca do Inferno”, desprender-se-á da menção religiosa do texto na analogia que se construirá.

A curiosidade comanda um movimento em direção à descoberta. Nas mãos de uma criança ou de um adulto que se permita brincar muitas coisas se transformam! Os brinquedos podem assumir diversas funções e, ainda, aqueles que não foram idealizados para brincadeiras podem assumir esse novo papel. Os brinquedos apresentam um funcionamento ou, mesmo, pode-se dizer, uma estrutura funcional. O movimento da boneca dependerá da imaginação daquele que a possui, ela pode falar ou não, pode dançar, pode abraçar. O carrinho de corrida pode passear por montanhas de almofadas e, também, pode voar. Há brinquedos que já trazem em sua estrutura uma função de destaque. São exemplos uma boneca que fala, um carrinho de fricção, entre outros. O sujeito, então, começa a reivindicar uma resposta para o funcionamento desses objetos lúdicos, para o todo, e inicia a divisão dos fios, a separação das partes: retira-se o braço da boneca e investiga-se o interior; desfaz-se toda a carapaça do carrinho e observa-se cada peça. De onde vem a voz dessa boneca? Como pode esse carrinho andar?

No segundo capítulo desta dissertação, as histórias, as características do texto em questão e, especialmente, os efeitos de sentido estão trançados. Pela leitura, escutou-se o livro, olhou-se o todo, a obra, e foram apresentadas algumas percepções. Como se chegou a estas? Quem ou o quê fala em *Hortência das Tranças*? Os trançados carregam histórias, tradições, identificações e identidades. Poderiam, ainda, carregar vozes? Almeja-se desfazer o

penteados, soltar os fios, investigar as partes para entender esse todo de significações entrelaçadas.

Segundo Ivete Walty, Maria Fonseca e Maria Cury (2013) o texto e o desenho comungam do traço, além de outros aspectos. Entre os traços de texto e os de tinta, qual deles se pronuncia e significa? Pode-se ouvir a voz de *Hortência das Tranças* pelo olhar?

3.1 PELOS FEIXES SONOROS DE TEXTO

No ato de leitura de uma inscrição, o primeiro sentido aguçado é a visão. Isso pode ser explicado, fisicamente, pela própria diferença de velocidade da luz e do som. Os sinais luminosos são mais velozes que o som, portanto, nos chegam primeiro. O aspecto dado da grafia nos chega antes do encadeamento sonoro, mas não deixa de haver “ruído”, apesar de imagem. “A superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem” (BOSI, 2008, p. 29). Assim, tem-se no poema inscrito uma articulação que pode resultar em um discurso permeado por imagens, sons, significados, entre outros elementos que perfazem cada um destes.

O livro em ênfase se compõe de um poema ilustrado. Portanto, há duas instâncias de comunicação que poderão ser analisadas: as imagens e o discurso verbal. O discurso verbal também possibilita a evocação de imagens, logo se percebe uma linha de comunicação entre essas instâncias. No entanto, optou-se por voltar a atenção, primeiramente, para o poema escrito disposto no livro e, posteriormente, se seguirá à análise da ilustração. Isso se justifica pelo fato de a palavra ser considerada o centro de uma construção literária. Esta palavra que é som, imagem e significação.

Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (2008), disserta sobre o fascínio que a imagem exerce pelo seu imediatismo de informação e pela esperança de substancialidade. O autor pontua que o discurso suscita imagens. No entanto, não se pode negar a natureza verbal deste. A análise do poema pressupõe análise de sua linearidade verbal em primeiro lugar. “Mas não é lícito, epistemologicamente, saltar da imagem (mesmo se elaborada pelo devaneio) ao *texto* sem atravessar o curso das palavras, o seu discurso” (BOSI, 2008, p. 31).

Ao explicar sobre a maneira de se analisar um poema, Bosi esclarece que é comum que se reúnam recorrências em blocos (rimas, metáforas, construções sintáticas), com o intuito de se chegar a um resultado uno, intencional e significativo, de se chegar a uma significação “maior”, mais geral, que foi composta por essas repetições, cuja finalidade pode

estar ligada à ênfase a uma significação. O autor esclarece que essa análise promove certa solidez à interpretação do poema e, sem desconsiderá-la, propõe uma alternativa que concebe como válida e que respeita o discurso e sua maneira de se apresentar.

O poema é uma rede de significações que, aos poucos, vai-se tecendo. Não há por que não seguir esse passo a passo se assim ele se faz. No entanto, esse passo a passo não significa rigidez, visto que, dentro do percurso há movimento de ida e vinda, de repetição, de continuidade. Por exemplo, o presente da palavra pode ser modificado pelo que está por vir na próxima sequência. “A oração não se dá toda, de vez: o morfema segue o morfema; o sintagma, o sintagma. E entre a cadeia das frases e a cadeia dos eventos, vai-se urdindo a teia dos significados, a realidade paciente do conceito” (BOSI, 2008, p.30).

Bosi utiliza a expressão “o tempo da palavra”. Respeitar esse tempo é saber que o que é dado pelo fenômeno verbal não é imediato, no sentido de se deparar com um objeto em si ou a própria experiência de algo, mas é, ainda, construído. Sempre que possível, se obedecerá aqui à linearidade de apresentação da escrita do poema, a começar pelo título.

O projeto gráfico relacionado à linguagem verbal também será abordado em determinadas circunstâncias, pois, conforme Rui de Oliveira,

Atualmente, é impossível conceber um livro, sobretudo para crianças e jovens, sem considerar seus aspectos formais e até mesmo táteis. O programador visual ou o ilustrador devem ter um apurado conhecimento de projeto gráfico para que possam transformar o livro também em um objeto físico e sensorial, de contemplação estética (OLIVEIRA, 2008, p. 45).

O projeto gráfico abarca, segundo Luís Camargo (1998), a ilustração, a diagramação, formato e tamanho das letras, a mancha (que é o posicionamento do conteúdo em relação às margens) e as cores, entre outros elementos ligados à programação de um material impresso.

O nome “Hortência das Tranças”, que intitula o poema/livro, aparece em destaque na frente da segunda página (chamada de frontispício). No lado oposto encontra-se, em branco, o verso do anterrosto. Camargo assim define frontispício: “A página que, no começo do livro, podendo vir precedida apenas pelo anterrosto, traz o título da obra, nome do autor, indicação do impressor, e outros dados complementares. Diz-se, ainda, rosto, ou fachada, portada” (CAMARGO, 1998, p. 18).

Sobre o título, possui letras ondulantes em caixa alta, que se configuram em tamanhos distintos e coloração vermelha. Essa forma de arranjo confere movimento e vivacidade. Além disso, estão muito próximas umas das outras de maneira que parte de algumas se sobrepõem a parte de outras. Composto em três linhas, ele está posicionado ao centro da página e cada

vocábulo apresenta inclinação para a esquerda, ou seja, não estão dispostos em linha reta. No frontispício, há também o nome do autor, centralizado ao topo da página, inclinado para a esquerda, acompanhando o título, com letras em caixa alta, porém, em tamanho bem menor que o título da obra e na cor preta. Na parte inferior da página está centralizado o símbolo da editora acompanhado do nome da mesma, também em tamanho menor. Verifica-se abaixo o exposto:



Figura 29 - Frontispício de Hortência das Tranças
Fonte: LELIS, 2015.

Essa descrição foi necessária para que se observe o grande destaque que é dado ao título. A cor, o tamanho e o posicionamento enfatizam o nome da protagonista, além do verso do anterosto que não possui nenhuma inscrição e é a página oposta ao título, fazendo a atenção ser exclusividade da folha de rosto.

Verificou-se uma escrita que, em parte, não obedece ao estilo de escrita ensinado no processo de alfabetização. O espaço da folha é aproveitado, em certa medida, de maneira mais livre: não se estabelece uma distância padrão entre as letras, uma invade o espaço da outra e as palavras, como um todo, estão inclinadas para a esquerda. Perceber-se-á que algumas letras, se observadas separadamente, ora se mantêm como se estivessem em linha reta, como é o caso da letra “i”, ora pendem para a direita, como é o caso do “a” final de Hortência.

O formato das letras e sua disposição permitem uma comparação com a criança e sua maneira de escrever quando ainda está em processo de alfabetização. Edith Derdyk, ao explicar sobre os percursos que a criança traça no espaço da folha, quando nela imprime desenho ou escrita, afirma que a criança relaciona o espaço da folha e o da inscrição feita ao seu próprio corpo. Não há classificação de lados. “O mundo para as crianças está ao redor e não somente diante, atrás, na frente ou ao lado. Está em todos os lugares simultaneamente” (DERDYK, 2015, p. 81). Assim, os desenhos infantis, em sua fase inicial, não obedecem ao espaço da folha completamente. A criança ocupa o alto, o baixo, a esquerda, a direita, a frente, o verso. Então, por ainda carregar uma noção espacial diferente do adulto e, biologicamente, uma coordenação motora diversa, sua escrita, no começo da alfabetização, tende a não obedecer certos parâmetros: “A forma de ocupação espacial necessária para a escrita naturalmente interfere na atitude da criança: escrever de cima para baixo, da esquerda para a direita, em cima da linha, exige um tremendo controle motor” (DERDYK, 2015, p. 104).

A inclinação das palavras, a elevação e o rebaixamento de algumas letras, a diversidade de tamanhos dessas letras e a desobediência em relação ao distanciamento entre uma e outra garantem uma comparação com a escrita infantil e consente a afirmação de que o livro almeja alcançar esse público, em especial. Antoine Compagnon (1996) afirma que tanto o nome do autor, quanto o título são indicações de uma “tipologia” de leitores. Outros fatores que confirmam o direcionamento de público são a própria indicação de “Literatura infanto-juvenil brasileira” presente no verso da folha de rosto, o formato quadrangular das páginas, as margens largas, com distanciamento de aproximadamente 8cm do texto, deixando assim grandes espaços em branco; inclusive, esse estilo de mancha, com um grande distanciamento do texto em relação às margens, se repete ao longo de todo o livro: de dezessete páginas com texto, apenas sete não se distanciam tanto das margens (ainda assim, por dividir espaço com a ilustração).

Continuando, sobre o título, nota-se que especialmente a letra “T” está em evidência, tanto no nome Hortência quanto em Tranças. Todas as letras estão em caixa alta e apresentam tamanhos distintos. A letra “T” não é a maior, mas é a que aparece mais alta em relação às demais. No primeiro nome, observa-se uma elevação no centro da palavra, o que garante que essa letra se destaque na linha imaginária superior, sendo esta traçada em arco conforme a posição das palavras. No último nome, considerando ainda uma linha imaginária superior, tem-se a possibilidade de enfatizar a letra “S”, a maior. Todavia, a que aparece mais alta é a

letra “T”. Interessante observar que ela aparece próxima ao centro do primeiro nome, chamando atenção para a terceira palavra, que será iniciada por ela.

“Tranças” remete a um significado que abarca a ideia de entrelaçamentos. Esse signo verbal, por sua vez, é capaz de gerar uma imagem: a mais convencional é a do penteado que pode ser de vários tipos. O título fornece, assim, um caminho de interpretação: Hortência está associada a entrelaçamentos. A preposição “das” corrobora a ligação. Trata-se de um nome feminino ao centro. Depreende-se disso que o conteúdo como um todo possivelmente estará relacionado a um sujeito feminino que possui como sobrenome um indicativo de entrecruzamento, que pode ser de fios de cabelo, de personagens, entre tantas possibilidades.

O poema apresenta vinte e um quartetos, sendo um deles dividido em dois dísticos e colocados em páginas separadas. No primeiro verso da primeira estrofe, depara-se novamente com a letra T sendo enfatizada: “**T**erminadas as funções da casa” (LELIS, 2015, p. 7). A letra capitular está em negrito e em tamanho maior em relação às demais maiúsculas presentes na estrofe. Por poder ser ornada, se insere, muitas vezes no estudo da ilustração e, dentro desta, assume a função de pontuação. Luís Camargo (1998) explicita que tal função se apoia na marcação do início e do fim do texto, servindo, além disso, para chamar a atenção para algo que esteja no escrito. A letra “T” marca o início do poema e é repetida em cada verso por todo o primeiro quarteto, caracterizando uma aliteração: “**T**erminadas as funções da casa, / Hortência se veste com recato, / vai à estante do quarto, / escolhe Guimarães, Cervantes e Lobato” (LELIS, 2015, p. 7). Encontra-se a repetição da letra nos seguintes vocábulos, além do já mencionado: Hortência, veste, recato, estante, quarto, Cervantes e Lobato.

A capitular, como visto, não apenas marca o princípio, mas pode enfatizar algum aspecto do que está por vir. A primeira estrofe convida o leitor a repeti-la e a forma da mesma leva a um cruzamento. Mais uma vez a ideia de entrecruzamento aparece. As observações feitas sobre o título, sobre a letra capitular e sobre a aliteração tornam plausível uma leitura com destaque para os trançados.

Acredita-se que esses trançados vão se formando aos poucos na obra e que há passagens que destacam certas mudanças na narrativa a ponto de se tornar possível o estabelecimento de um estado anterior e um estado posterior de determinadas ações. Para se chegar às laudas que sugerem uma divisão, serão abordados alguns aspectos anteriores. Dentre eles, se explanará sobre o tipo de narrador, características da linguagem deste, o tipo de discurso, projeto gráfico e informações sobre a atuação da personagem.

Continuando a análise de alguns elementos da primeira estrofe mencionada, esta inicia-se pela descrição de ações da personagem, confirmando a hipótese, levantada a partir

do título, de que o poema se articula em torno de Hortência das Tranças. No entanto, não se identifica a voz da personagem neste primeiro momento, mas a voz em terceira pessoa de um narrador. Hortência não conta a própria história. É possível classificar este narrador como onisciente diante da seguinte passagem: “No ônibus já ensaiava/ o que faria naquele dia./ Quanta coisa pensava!/ Enquanto pensava, sorria” (LELIS, 2015, p. 9). Ele demonstra saber sobre a quantidade de pensamentos da personagem sem que esta os revele. Em outro excerto, o narrador expressa o próprio pensamento dela: “Mas Hortência pensava diferente:/ riqueza é ter criança” (LELIS, 2015, p. 11). Foi identificado, até aqui, um narrador em terceira pessoa, onisciente, que narra a história de Hortência das Tranças.

Houve uma transmissão das ideias da personagem pelo narrador, ou seja, houve uma transmissão indireta. Após essa descrição onisciente, segue-se uma outra estrofe: “Chegou como quem não quer nada, / chamou o primeiro menino que viu. / **Vai chamar os outros logo!** / Num pulo o menino sumiu” (LELIS, 2015, p. 13, grifo nosso). O verso em destaque reproduz o que foi dito pela personagem, no entanto, sem qualquer marcação que indique a mesma falando. A fala sem travessão se encontra inserida na descrição feita pelo narrador. Os dois elementos – “descrição onisciente” e “narração” – compreendem um discurso classificado, pelos exemplos expostos, como discurso indireto livre, no qual, de acordo com Hudinilson Urbano, “ocorre uma fusão de traços expressivos do narrador e do personagem, que se interpenetram, identificando-se um com outro” (URBANO, 2000, p. 69).

Em uma avaliação tradicional da escrita, veem-se elementos da narrativa oral na linguagem do narrador. Para se chegar a tais elementos elencam-se características próprias da língua falada e se as identificam na língua escrita. A voz, neste caso, é vista, frequentemente, por indicações de coloquialismo, construções sintéticas, entre outras. A separação entre escrita e oralidade, nessa avaliação, é bastante demarcada, ainda que dialoguem, ficando nítido o espaço de cada uma.

Urbano discorre a respeito dos fatores gerais da linguagem oral, baseando-se em Carvalho (1970): a simplicidade de vocabulário e, especialmente, a expressão prática do conteúdo, sem rebuscamentos, com economia de palavras e um uso utilitário da construção gramatical a fim de atender uma necessidade de comunicação imediata. Ele disserta, ainda, sobre os atributos específicos da linguagem falada e alerta para a dificuldade de se reproduzir fielmente na linguagem escrita essas particularidades, em especial na língua literária. O pesquisador esclarece que a língua literária é artificial, ainda que expressiva, diferentemente da língua falada, que abarca a espontaneidade. No entanto, é possível localizar na língua

literária a tentativa de transposição de uma linguagem oral pelo uso de alguns elementos marcadores dessa linguagem.

O autor citado realizou uma divisão quanto aos aspectos fonéticos, morfossintáticos, sintáticos e léxico semânticos. Este trabalho não se prestará a essa divisão, pois o intuito é demonstrar traços da linguagem oral na narração para se chegar a uma presença ainda mais marcante dessa oralidade em outra voz que não a do narrador.

Encontram-se, no poema, alguns exemplos de reduções aferéticas, que consiste na supressão de fonemas iniciais: “**Pro** marido deixou o ensopado” (LELIS, 2015, p. 7, grifo nosso); “[...] coisa estranha **pra** muita gente ali” (LELIS, 2015, p. 15, grifo nosso). A forma analítica é uma construção mais recorrente na língua oral e também se encontra no livro: “Certo mesmo eu **vou dizer**” (LELIS, 2015, p. 19, grifo nosso). A expressão verbal analítica “vou dizer” foi empregada, em vez da forma verbal sintética “darei”. Nessa mesma estrofe, encontra-se o uso de expletivos enfáticos, partículas sem conteúdo significativo que apenas serve-se ao realce: “[...] **é que** todos ficavam pasmos” (LELIS, 2015, p. 19, grifo nosso); esse uso, do mesmo modo, como realce, é empregado no verso “No ônibus **já** ensaiava” (LELIS, 2015, p. 9, grifo nosso).

Em passagens como: “[...] escolhe Guimarães, Cervantes e Lobato” (LELIS, 2015, p. 7) e “Mucambo, todos diziam,/ pobreza, falta de esperança” (LELIS, 2015, p. 11), constatam-se elipses, indicando a economia da linguagem falada. No primeiro exemplo, identifica-se a metonímia, substituição dos nomes das obras pelo nome dos autores e, além dela, a elipse do termo “livros de”, que, caso presente, assim constituiria o verso: “[...] escolhe livros de Guimarães, Cervantes e Lobato”.

No segundo exemplo, houve a supressão de um termo que poderia ser “lugar de”, que, caso presente, assim constituiria o verso: “Mucambo, todos diziam, / lugar de pobreza, falta de esperança”. Em outro excerto, também se verifica uma economia na linguagem pela utilização predominante de substantivos em todos os versos: “Cuca, Curupira e Saci,/ Quixote e os irmãos Grimm;/ cavaleiros, princesas e castelos,/ Zé Bebelo, Riobaldo e Diadorim” (LELIS, 2015, p. 17).

A oração, presente no poema, “Vai chamar os outros logo! ” (LELIS, 2015, p. 13), indica que foi proferida uma ordem. No entanto, em vez de se utilizar o verbo chamar no imperativo, optando, dessa forma por uma estrutura sintética, usou-se a forma analítica formada pelo verbo ir, no presente do indicativo, e o verbo chamar, em sua forma nominal, demonstrando uma desobediência ao tempo e modo verbal da língua escrita. Conforme as explicações de Urbano, na linguagem falada ocorre, algumas vezes, de o pretérito perfeito se

referir a algo próximo do momento presente, como, por exemplo, o verso “Mudou agora a voz dela:” (LELIS, 2015, p.18). Tal excerto indica uma ação recém realizada, pelo emprego do advérbio de tempo “agora”, que, por sua vez, denota o instante presente, logo após o uso do pretérito perfeito, que, enfim, indica situação finalizada.

Todos esses exemplos linguísticos denotam o narrador, onisciente, que se vale de aspectos da linguagem oral no livro. Pelas características de oralidade, ele poderia contar esse “causo” em uma reunião de amigos, para crianças ou adultos. Não é possível vê-lo. Entretanto, vê-se a voz que conta a história de Hortência desde antes de ela sair de sua casa.

Os versos até a página dezessete explicitam ações que aconteceram, predominantemente, no passado, diferentemente da página dezoito. Observa-se novamente a estrofe: “Nossa, que estranho! / Mudou agora a voz dela:/ voz grossa, de moço bravo, / voz fina de moça donzela” (LELIS, 2015, p.18). Vê-se uma exclamação que sugere que o narrador não somente estava atento à voz de Hortência como a ouviu com espanto e com uma distância pequena de tempo (conforme já explanado, a expressão “mudou agora” comunica um passado muito recente).

O verso seguinte, aliado ao quarteto anterior, sugere a presença do narrador no momento da enunciação da protagonista: “Certo mesmo eu vou dizer/ é que todos ficavam pasmos./ Como daquela moça frágil/ saíam tantas vozes, gestos e causos?” (LELIS, 2015, p. 19). Fez-se uso da primeira pessoa, que, conforme Urbano, é uma das marcas do discurso oral e que, entre outros efeitos, concentra a narrativa no narrador-personagem e pontua a interferência deste. A voz da mulher foi ouvida no presente, desse modo, aconteceu um envolvimento do narrador com essa enunciação. Estaria o narrador presente em Mucambo?

Retoma-se o projeto gráfico do livro. Até a lauda dezessete, os quartetos se organizavam à página direita, acompanhados, na página esquerda, por uma ilustração. Algumas ilustrações avançam em direção à lauda direita tomando parte dela, porém, sem ocupar as duas laudas como um todo e sem deixar de ficar o texto o mais próximo possível do centro da página. O poema, claramente, não se encontra sobre nenhuma ilustração e se mantém com distanciamento considerável desta. Diferentemente e pela primeira vez, nas páginas dezoito e dezenove, as estrofes se distribuem entre as duas páginas, igualmente a ilustração. O poema narrativo não se encontra mais centralizado, mas entre elementos da ilustração: na primeira lauda, ele está no canto esquerdo superior; na segunda lauda, ele está no canto esquerdo inferior. A partir dessas páginas, o texto já não mais segue o posicionamento inicial, ora se localiza à esquerda, ora à direita do livro, ora na parte superior, ora na parte inferior, centralizado ou não.

Nas partes citadas, percebem-se mudanças significativas na composição da mancha, na voz do narrador que, pela primeira vez, se manifesta em primeira pessoa e na própria ilustração, que será comentada mais adiante. Ainda, nestes trechos, focaliza-se na voz de Hortência das Tranças, o que não havia sido feito até agora, especialmente, nas características próprias da voz como entidade sonora, o que fica claro pelos empregos dos adjetivos “grossa” e “fina”. Algo que precisa ser pontuado também, respaldando-se no destaque dado à voz nesses versos, é a aproximação da descrição do narrador da emissão da voz da protagonista como se as vozes narrativas se encontrassem nessas páginas.

A oralidade permeia o livro, personagens, atuações, narradores, a linguagem. Novamente, as informações do poema presentes nas laudas dezoito e dezenove indicam novos caminhos: “Como daquela moça frágil/ saíam tantas vozes, gestos e causos?” (LELIS, 2015, p. 19). O excerto valoriza em Hortência a voz, mas também os gestos e os causos. Portanto, isso retoma a afirmação no segundo capítulo de que a atuação dessa mulher é performática.

As passagens citadas são marcantes na obra, por imprimirem ao texto algumas mudanças e novidades. Por tudo que foi explanado em relação a essas laudas, elas serão utilizadas para estabelecer uma inicial divisão de planos a fim de se chegar a respostas sobre Hortência das Tranças. A divisão em partes continua. O primeiro plano corresponde às passagens anteriores às páginas dezoito e dezenove e o segundo plano a partir das mesmas. Cada estrofe será avaliada em relação àquilo que conta, às imagens e aos sons que suscitam e ao seu projeto gráfico. Para isso, será inevitável a repetição de citações durante o percurso deste capítulo.

Revisitaremos todo o poema narrativo. Cada quarteto servirá como um título com o propósito de se organizar melhor as análises. Inicia-se pelo título, novamente:

HORTÊNCIA DAS TRANÇAS

Além do já explanado, acrescenta-se que o título aguça a curiosidade, permite o levantamento de hipóteses e conduz a alguns questionamentos.

A ambivalência do título – ele denota e tem um sentido – corresponde às duas ordens de questões que ele coloca: uma que concerne à técnica de sua reprodução, outra à lógica de sua produção, as duas sendo ligadas, inconcebíveis uma sem a outra, como o sentido e a denotação. (COMPAGNON, 1996, p. 107).

Antoine Compagnon se refere às duas funções do título: de identificar a obra, de designá-la e, ao mesmo tempo, de indicar em resumo sobre o que se fala.

Possivelmente, Hortência das Tranças é um sujeito feminino que pode possuir os cabelos trançados ou, simplesmente, fazer tranças ou, ainda, ter apenas o sobrenome que remeta ao penteado. Ela, pelo nome, pode ser considerada uma flor, se parecer com a flor homônima ou nenhuma dessas hipóteses. Sendo assim, o quê ou quem é Hortência das Tranças? Como pode ser descrita? Pelo físico, pela ocupação, pelas relações interpessoais?

Esses questionamentos exigem uma predicação que, conforme Bosi, é o que permite o andamento do discurso. Dizer algo sobre Hortência, relatar, narrar, considerando influências de fatos vividos, de sonhos, de relações entre seres e objetos é predicar. A predicação obedece, no discurso, uma continuidade, e se perfaz na estrutura frasal. Ainda segundo Bosi, sem predicação, o discurso não apresenta fluência.

Pre(dic)ar é admitir a existência de relações: atribuir o ser à coisa; dizer de suas qualidades reais ou fictícias; de seus movimentos; de seus liames com outras coisas, referir o curso da experiência. Predicar é exercer a possibilidade de ter um ponto de vista (BOSI, 2008, p. 33).

Espera-se uma resposta ao longo do texto sobre *Hortência das Tranças*. Retoma-se a primeira estrofe.

Terminadas as funções da casa
 Hortência se veste com recato.
 Vai à estante do quarto,
 Escolhe Guimarães, Cervantes e Lobato.
 (LELIS, 2015, p. 7)

A forma indica um poema: a disposição em versos, o quarteto, as rimas. Os versos em *Hortência das Tranças* são versos livres, ou seja, não obedecem a uma metrificação e não possuem regularidade de rimas. Nesta primeira estrofe, a título de exemplo, ao escandir notam-se nove sílabas poéticas nos dois primeiros versos, cinco no terceiro e doze no último:

Ter- mi- na- da- sas- fun- ções- da- ca- (sa)
 Hor- tên- cia- se- ves- te- com- re- ca- (to)
 Vai à es- tan- te- do- quar- (to)

Es- co- lhe- Gui- ma- rães- Cer- van- tes- e- Lo- ba- (to)

Verificam-se rimas externas consoantes nos três últimos versos indicadas pelas terminações “to”. Conforme Norma Goldstein, são as rimas consideradas externas pela semelhança de sons no final do verso e consoantes por apresentarem semelhança de consoante e vogal. O primeiro verso não apresenta rima, sendo tal condição chamada de rima órfã. As rimas se dividem, também, quanto à sílaba tônica. Neste caso, têm-se quatro versos finalizados por paroxítonas e, sendo assim, toda a estrofe apresenta rimas graves. Portanto, a organização do verso se deu da seguinte maneira: diferentes números de sílabas poéticas em cada verso, uma rima órfã, três rimas externas e consoantes e predominância da rima grave.

Apesar das irregularidades e assimetrias, o poema apresenta um compasso. Bosi expõe o ritmo como algo que pode ser regular, mas também assimétrico. Por exemplo, pode haver regularidade de alternâncias, porém elas podem não ter a mesma duração. As classificações, segundo ele, abarcam características como forte e fraco e lento e rápido. “Se atentarmos para esse duplo caráter do ritmo, regular e assimétrico a um só tempo, entendemos por que o período ritmado é um universal da linguagem poética, mas o metro uniforme, não” (BOSI, 2008, p. 81).

Os versos do livro em destaque geram um ritmo, embora não haja uniformidade métrica. Todos os versos do poema são curtos. Os maiores apresentam apenas seis vocábulos, considerando preposições, conjunções e artigos. No quarteto mencionado, encontram-se apenas cinco palavras em cada linha. Têm-se sinais de pontuação indicando pausas nas três últimas linhas: ponto final posterior a “recato” e “lobato”, e vírgula posterior a “quarto”. As rimas externas potencializam esse efeito de pausa. Os sinais, ao final dos versos, são recorrentes no decorrer de todo o texto. O tamanho dos versos faz com que cada um seja decodificado rapidamente e assinala-se, do mesmo modo, a simplicidade do vocabulário e a extensão horizontal, linha após linha, do poema como facilitadores da compreensão poética.

O tamanho dos versos, pequenos, faz com que se chegue às pausas com rapidez, isso sugere um ritmo que alterna velocidade e silêncio. Essa característica, aliada à predominância e grande número de paroxítonas em todo o poema, leva a um ritmo que se compõe também de brevidade e longevidade. Se se pensar em termos de respiração há uma alternância constante entre inspirar e expirar. Alfredo Bosi confirma o exposto ao afirmar: “As sílabas acentuadas duram, em geral, mais do que as átonas. A energia expiratória (o *pneuma*: fôlego, espírito) alcança também o reino da duração” (BOSI, 2008, p. 81). A expiração se prolonga nas sílabas

tônicas. Se o verso é curto, comumente inspira-se para iniciar a leitura, expira-se durante esta e encontra-se a pausa até iniciar o processo novamente na leitura da linha seguinte.

Algo muito recorrente são os encadeamentos, também chamados de *enjambement*, definidos por Norma Goldstein como uma “construção sintática especial que liga um verso ao seguinte, para completar o seu sentido” (Goldstein, 2005 p. 63). Esse encadeamento gera uma expectativa em relação ao próximo verso. No quarteto acima, percebe-se o segundo e o quarto versos como complementos do primeiro e do terceiro, respectivamente.

O ritmo do poema se constrói gerando uma tensão e uma revelação na passagem de um verso a outro. Observar-se-á mais à frente que, na passagem de uma estrofe à outra, não se faz uso de conectivos e não há a preocupação em dar continuidade à informação anterior, contida no último verso da estrofe antecedente, gerando a impressão de que cada estrofe compõe pequenos causos, curtas informações. Portanto, há um efeito de pausas maiores entre o fim de uma estrofe e o início de outra. No ritmo do poema, assim, percebem-se alternâncias que compreendem tensão, revelação, pausas curtas, pausas longas, inspiração, expiração e que geram um movimento igualmente alternante: alto, baixo, curto, longo.

Pelos aspectos mencionados, apreende-se o movimento do texto e, além disso, especialmente pelos aspectos de simplicidade vocabular e versos curtos, entende-se que tais propriedades promovam o acesso ao poema não somente por crianças, mas, inclusive, por um público mais diversificado quanto à faixa etária e grau de escolaridade.

Quanto às informações contidas na estrofe, mediante o relato, reconhecem-se um espaço e uma personagem com características e ocupações verossimilhantes, ou seja, um ser que se aproxima de uma rotina própria a seres humanos, porém, não se mencionam as características físicas da personagem, não há uma resposta direta sobre como é a protagonista. Verificar-se-á que não há essa informação em nenhuma estrofe, nada é diretamente exposto sobre o fenótipo dessa mulher.

Comentou-se, no segundo capítulo, sobre a responsabilidade de Hortência com os afazeres da casa, denotando uma obediência aos moldes burgueses de organização familiar. Observa-se que o poema se inicia pela forma nominal participípio “Terminadas”, cuja significação, no entanto, não se coaduna com um universo semântico ligado a princípio, mas à ação finalizada. Ainda assim, o poema inicia informando sobre a conclusão das tarefas da casa. Isso significa que a atuação da personagem se iniciará depois disso e que, provavelmente, sua ação não estará ligada a seu lar. Contrapondo-se ao participípio, os próximos verbos estão conjugados no tempo presente e denotam ação, são eles: vestir, ir e escolher. Isso corrobora a ideia de que as ações se iniciam depois de realizados os afazeres da

moradia. Ao mesmo tempo em que se confirma o desempenho por Hortência de um papel designado à mulher na organização burguesa, levanta-se a hipótese de um outro trabalho, distante do lar.

A expectativa gerada quanto ao primeiro verso é se haverá uma ação da personagem, visto que se iniciou pela finalização de algo. A revelação, a informação seguinte, é a de que ela foi se vestir e especificou-se o modo: comportado. Especificar o tipo de vestimenta denota que não apenas o fato de colocar a roupa era importante, mas o modo de apresentação também. Pressupõe-se que ela será vista por outros, que poderão reparar em suas vestes, e revela um possível traço da personalidade dela: o pudor.

Nota-se uma preparação da personagem pela necessidade de deixar a casa organizada, pela escolha de vestuário e pela escolha de livros relatada no último verso. Neste, a metonímia em que ocorre a substituição de nomes de livros pelo nome de seus autores demonstra que a protagonista seleciona as obras pela autoria, o que faz concluir que ela já leu os livros. Não se expõe um critério para a seleção. Um critério que une os autores, claramente, é o de serem representativos da literatura clássica, tanto nacional, quanto internacional. Repara-se que os autores mencionados ocupam o mesmo verso, ou seja, o mesmo espaço, apesar das diferenças de escrita e de inicial direcionamento de público. Trata-se ainda de uma indicação de envolvimento de diferentes estilos. A noção de entrelaçamento é levemente indicada: ocupação do mesmo espaço por obras de autores de estilos diversos.

No capítulo anterior foi mencionada a definição de palimpsesto por Genette e, dentro desta definição, explanou-se sobre o termo hipertextualidade. Os autores citados no verso, seguindo essas definições, levantam possibilidades quanto aos hipotextos que podem estar sob o hipertexto analisado nesta dissertação. No entanto, as noções apregoadas contribuem para se pensar no texto como algo que estabelece relação com outros, não numa perspectiva pontual, considerando níveis frasais, por exemplo, mas contribuindo para uma abordagem que considere a macroestrutura textual. Diante da análise proposta, de cada estrofe, optou-se pela abordagem de Antoine Compagnon em *O Trabalho da Citação*, que expõe o palimpsesto – não nesse termo –, em um percurso, destacando a atividade da citação.

Diante disso, a citação dos autores, na perspectiva de Compagnon, se insere dentro de um trabalho de construção do texto. Tem-se, por enquanto, a utilização de referentes literários em *Hortência das Tranças*. Esses referentes ganham sentidos, alguns já aqui expostos, dentro de um fenômeno, de uma ação. No caso, já se considera o fenômeno de entrelaçamento na contação de histórias para se atribuir as significações explanadas.

Aliado às citações desses referentes, há o verbo escolher, que sugere mais de uma opção. A menção indireta às obras que a moça possui e a escolha realizada remetem a uma leitora assídua e de variados estilos.

No capítulo anterior, dissertou-se, também, sobre a proximidade do trabalho dessa leitora com o de uma professora. Nesses excertos vemos as etapas de seleção do material e preocupação com a apresentação pessoal.

Após a ação de definir os livros, qual será a próxima ação? O que será feito com as obras?

Biscoito e café coado,
 Flores na mesa da sala.
 Pro marido deixou o ensopado,
 Só faltava pegar a mala.
 (LELIS, 2015, p. 7)

Nesta estrofe são elencadas as tarefas domésticas já finalizadas. Não há a ligação por conectivo entre o último verso do quarteto anterior e o primeiro deste. O uso da forma nominal particípio do verbo “coar”, acompanhado dos substantivos “biscoito” e “café”, gera uma imagem estática, visto que não se requer mais uma ação, as coisas já estão prontas. Não se descreve o que foi feito com os livros após a seleção. A pausa, dita anteriormente, entre as estrofes, se faz aqui de maneira a quebrar expectativas, deixando um espaço maior de suspensão, devido à não continuidade de uma atuação. Igualmente, o segundo verso sem a presença de verbos e com o uso predominante de substantivos engendra apenas imagens. O terceiro informa sobre o estado civil da mulher e a inversão na ordem da oração coloca em evidência o que foi feito: o ensopado. A rima externa entre “coado” e “ensopado” reforça essa evidência, pois destaca ambos os vocábulos. O verbo “deixar” no pretérito perfeito traduz também uma tarefa finalizada.

Os três versos projetam imagens estáticas. “Aparecendo como um todo finito e simultâneo, a imagem parece alinhar-se entre os fenômenos estáticos, já feitos, perfeitos, no sentido etimológico do termo” (BOSI, 2008, p. 24). Neste instante, há uma desconsideração das figuras presentes no livro, mencionando-se, portanto, imagens mentais. De acordo com Bosi, a imagem mental, bem como a pictórica, apresenta uma finitude condizente com a finitude do próprio corpo, do olhar do homem, ligada ao contorno e às limitações geométricas e de composição. Já o caráter de simultaneidade se refere à imitação de algo dado pela

natureza. Na tentativa de se fixar o poema, o imaginário, criam-se imagens: sejam de objetos ou de ações. Isso é comum no processo de apreensão do poema. Essa evocação irá permear o texto como um todo.

Os signos biscoito, café coado e ensopado evocam imagens mentais de artefatos simples, provavelmente extraídos da memória afetiva do autor, e que, na mente de cada indivíduo, irão apresentar suas próprias características e seus próprios contornos. Aliado a esses fatores, o fato de comporem uma cena de tarefas cumpridas enfatiza o caráter estático.

Essas três linhas comunicam a finalização de algumas tarefas, como se cada uma delas fosse conferida pela personagem. Cria-se uma expectativa sobre o último verso, que pode falar sobre algo já concluído ou não. O verbo “faltar” revela não completude. Não se fala em arrumar a mala, mas em pegá-la. Deduz-se que, na preparação, os livros selecionados foram colocados nela, ocupando de novo o mesmo espaço. No entanto, isso não é afirmado pelo poema. Esse substantivo carrega em seu universo semântico a associação com viagem, logo, ele representa a bagagem de Hortência. A bagagem poderia ser interpretada em sentido figurado?

A personagem leva consigo livros que, pela análise feita até aqui, foram escolhidos após ter-se procedido à leitura destes. Esta acarreta uma experiência de vida cultural que se desdobra em novos conhecimentos, em fomento do senso crítico e em revisão de valores, entre tantas outras possibilidades. Desse modo, a bagagem assume o sentido figurado de vivências acumuladas. Ademais, considerando o sentido denotativo, pegar a mala implica viagem, ou seja, sair de casa. A atividade de Hortência será realizada fora do domicílio.

Retoma-se a afirmação do segundo capítulo quanto à estrutura familiar: a segunda estrofe confirma o enlace conjugal e a esposa como a responsável pelas demandas da residência. Convém salientar que Hortência não fará a refeição juntamente com o esposo e a mala indica sua saída de casa, sendo assim, os compromissos com o lar são importantes, mas não a impedem de realizar outras atividades. A obediência aos moldes burgueses se cumpre em partes, novamente ratificando as observações do capítulo antecedente.

Os dois quartetos mencionados até aqui estão centralizados, dividem a mesma lauda (cujo fundo é predominantemente branco) e mostram elementos bastante comuns ao cotidiano das pessoas. A verossimilhança de ações, objetos e locais aproximam o leitor do mundo de Hortência das Tranças. Por exemplo: a ação de se vestir, as flores na mesa, uma casa com sala, quarto, entre outros. Não se pode deixar de considerar que essa verossimilhança não se aplica a detalhes que individualizem e não compõe o plano físico. As imagens evocadas dependem de fatores psicológicos e sociológicos, fazendo com que cada indivíduo as construa

conforme suas experiências afetivas e sociais. Assim, cada sujeito imagina uma mesa diferente – quadrada, redonda, marrom, amarela – imagina flores diferentes – margaridas, rosas, azuis, vermelhas, e assim por diante. Nos termos utilizados por Bosi, o imaginado é, simultaneamente, dado e construído.

Seguindo o curso linear, pergunta-se: será que Hortência pegou a mala? Passa-se à próxima estrofe.

No ônibus já ensaiava
o que faria naquele dia.
Quanta coisa pensava!
Enquanto pensava, sorria.
(LELIS, 2015, p. 9)

A narrativa apresenta um novo espaço em que as ações se desenvolvem: o ônibus. A preparação da moça é evidenciada nesses versos e trata-se de um outro fator, mencionado no segundo capítulo como “planejamento de como desenvolverá seu trabalho”, que aproxima seu ofício do de uma professora.

Novamente, há uma economia de descrições: não é revelado o percurso da protagonista até o ônibus, nem mesmo se ela está em posse da mala. Utiliza-se o recurso de encadeamento do primeiro para o segundo verso e a pontuação marca o fim dos três últimos remetendo às pausas. O jogo de tensões e revelações não satisfazem ao leitor, gerando novas expectativas. O verso inicial pede uma complementação que não vem detalhada. Apenas é citado que ela ensaiava o que se propôs a fazer, sem mencionar especificamente o que é. O terceiro verso, completo, aguça a curiosidade do leitor quanto ao conteúdo dos pensamentos, mas o quarto verso não satisfaz essa curiosidade e cita apenas o sorriso que prenuncia boas coisas.

Interessante notar que a fala de Hortência não apareceu ainda. Entretanto, aparece uma exclamação do narrador em meio à descrição do planejamento da personagem. A sentença demonstra a onisciência dele e a classificação em exclamativa demonstra uma reação à quantidade de pensamentos. A ação de pensar dentro do ônibus remete a uma cena cotidiana e verossimilhante novamente.

Em três quartetos analisados retrataram-se dois ambientes: a casa, incluindo quarto e sala, e o ônibus. O próximo passo será expor o percurso realizado pelo meio de transporte? Para onde a mulher está indo?

Um cerrado sem fim
 Que a seca castigava;
 Mas em mudar tudo aquilo
 Hortência das tranças acreditava.
 (LELIS, 2015, p. 11)

Este quarteto indica um terceiro ambiente descrito como uma região que carrega algumas mazelas. O intuito de Hortência é transformar esse espaço. Espera-se a designação desse local e a próxima estrofe atende à essa expectativa ao nomear a região. Não se descreve o percurso feito pelo ônibus, todavia, a sequência de informações condiz com a ideia de movimentação entre um lugar e outro atribuída ao meio de locomoção.

Mucambo, todos diziam,
 pobreza, falta de esperança.
 Mas Hortência pensava diferente:
 riqueza é ter criança.
 (LELIS, 2015, p. 11)

A região é nomeada, caracterizada e revelada em suas dificuldades. Nessas estrofes, têm-se a exposição do problema a ser enfrentado pela protagonista e um indício de sua resistência frente às tribulações. Aparece pela primeira vez o termo “Mucambo”, que foi associado, no segundo capítulo, aos quilombos. A partir dessa passagem do poema escrito é que se pode dissertar a respeito da resistência do povo negro. Convém enfatizar o fato de o fenótipo da personagem não ter sido revelado pelo poema, mas foi abordado nesta dissertação, o que será retomado posteriormente, e contribuiu também para a leitura desse viés.

Colocando-se as estrofes lado a lado, vê-se um “paralelismo” de informações: os dois primeiros versos de cada quarteto exploram as agruras de Mucambo e revelam um tom pessimista diante delas. São associadas à região vocábulos como seca, castigo, desesperança, pobreza. Já as duas últimas frases de cada estrofe expõem fé, positividade e diferença de perspectiva, associados à personagem. O nome “Mucambo” aparece pela primeira vez já acompanhado das especificações dos problemas que o circundam, todavia, do mesmo modo, acompanhado pela visão otimista de Hortência das Tranças. Condições desfavoráveis e intuito de mudança são combinações que resultam em resistência.

O segundo e último versos são parecidos estruturalmente. No segundo, a palavra pobreza forma uma rima interna com a palavra riqueza do último. São vocábulos exatamente antônimos que ocupam a mesma posição. Nos mesmos segmentos se contrapõem as expressões “falta de esperança” e “é ter criança”. Os verbos faltar e ter também são antônimos. Isso indica que um verso é o oposto do outro, fazendo com que se espere que o mesmo elemento que falta em um, tenha no outro. Portanto, interpreta-se criança e esperança como sinônimos, a rima externa faz com seja associado criança a esperança, reforçando essa interpretação. Ainda, o pronome indefinido “todos” contrasta-se com o substantivo próprio “Hortência”.

Hortência, em relação a Mucambo e às ideias da população, é uma pessoa que se destaca como única, diferente.

Acompanha-se a narração da trajetória dessa mulher que já se sabe atenta ao lar, leitora, casada, que exerce atividades extradomiciliares e esperançosa.

Chegou como quem não quer nada,
 Chamou o primeiro menino que viu.
 Vai chamar os outros logo!
 Num pulo o menino sumiu.
 (LELIS, 2015, p. 13)

Onde ela chegou? Deduz-se que em uma determinada parte da região de Mucambo. A comparação presente no primeiro verso estabelece o modo como ela adentrou o lugar: despreziosamente. Essa assertiva pode mudar a leitura do modo de se vestir da mulher, exposto na primeira estrofe. “Despreziosamente” significa com simplicidade, dentre outras acepções. Do mesmo modo, “recatado” traz em sua acepção o significado de simples. Assim, a maneira de se vestir da personagem pode ser considerada comportada, mas, igualmente, pode ser considerada simples. Bosi (2000) afirma que a frase anterior, complexo de signo verbal, pode ser modificada pelo que será exposto mais adiante no poema.

No verso seguinte, é sugerido que se trata de um trabalho informal: não há o relato de uma instituição física, não há pessoas esperando por Hortência das Tranças. Logo que uma criança é avistada, ela é chamada e recebe a incumbência de convidar outras. Isso confirma o infante como centro do projeto da personagem. A criança aparece nesse excerto como o ser que faz o convite, que anuncia uma chegada, uma novidade, uma esperança, uma boa nova.

Possivelmente, por curiosidade, o menino atendeu à ordem. Sendo o discurso indireto livre, a ordem da personagem aparece entre os relatos do narrador. Essa fala não está sinalizada por travessão, nem mesmo por verbo que indique quem se pronuncia naquele momento.

De lá veio gente,
Mãe, pai, filho e tia.
Todos queriam saber
O que aquela moça queria.
(LELIS, 2015, p. 15)

Sem comentar o porquê de chamar as crianças, Hortência desperta em todas as faixas etárias o interesse pela sua proposta. Salienta-se que o convite do menino também foi aceito por todos. A moça, essa é, inclusive, mais uma informação a respeito dela, trata-se de uma jovem, ela não censura o público e dá prosseguimento ao planejado.

Consoante o exposto até aqui, verifica-se que o leitor compartilha do desconhecimento da atividade dela e, sendo assim, é inserido neste público diverso e curioso. Sujeitos diferentes quanto a gênero, idade e representação familiar ocupam o mesmo lugar de expectantes.

Subiu na velha mala
Debaixo do pé de pequi,
Abriu um livro e outro,
Coisa estranha pra muita gente ali.
(LELIS, 2015, p. 15)

Ao subir na mala, Hortência se coloca em posição de maior destaque por seu corpo estar projetado em um plano acima daquele ocupado pelos habitantes da região. A mala a sustenta. Sua bagagem cultural a eleva e a apoia.

O que a protege é o pequi, uma árvore frondosa, frutífera e peculiar a determinado tipo de vegetação, o cerrado. Apresenta o tronco grosso, tortuoso, de muitas ramificações e um fruto envolto em casca grossa. O pequi tem muitas camadas: a casca grossa verde, o miolo, que é uma espécie de caroço revestido por uma crosta macia e amarelada e que, depois de cozido o fruto, pode-se comer tal crosta. Consumida a parte amarela, o fruto

apresenta novamente uma casca dura composta por muitos espinhos internos. Ao ser partido, no centro circular de bordas de espinhos, encontra-se uma castanha.

Debaixo desse pé são abertos livros. Hortência novamente é destacada como alguém diferente pelo fato de o livro não ser um elemento distante de sua vida como é para muitas pessoas de Mucambo. Os livros, tão íntimos da personagem, são estranhos àquele povo. Estariam as obras também protegidas por muitas camadas? Quem desconhece o fruto tende a mordê-lo e, ao saltar etapas, se depara com os espinhos. Pode ser que insista em uma nova oportunidade ou pode desistir. Quem desconhece os livros está sujeito a fazer o mesmo percurso? Saltar etapas e, quem sabe, desistir?

No capítulo “Sobre o espreitar da flor: trançados de histórias e significações”, as etapas do letramento literário proposto por Rildo Cosson foram citadas. Elas visam, justamente, formar leitores de literatura, considerando uma estratégia e engajamento nesse mundo por partes. Tais etapas foram comparadas com o processo de desenvolvimento do trabalho de Hortência. Ela demonstra saber inserir os habitantes aos poucos no universo literário.

Ainda sobre o ambiente escolhido por ela, a árvore citada é um símbolo regional. Hortência das Tranças pertence a essa região e escolhe a sombra de um dos seus símbolos para se pronunciar. O ambiente é conhecido, íntimo do povo, acolhedor e é nele que o desconhecido se abre. Por ser um local aberto, a contadora de histórias pode ser vista pelos que ali escolheram estar e pelos passantes. O acesso a ela e à literatura oferecida é, desse modo, facilitado. A protagonista está no meio do povo, ao centro e em destaque. Mas quem é a protagonista? Hortência? A literatura?

A abertura dos livros leva a pensar na leitura destes. As obras de Guimarães Rosa, Miguel de Cervantes e Monteiro Lobato serão lidas pela protagonista?

Cuca, Curupira e Saci,
Quixote e os irmãos Grimm;
Cavaleiros, princesas e castelos,
Zé Bebelo, Riobaldo e Diadorim.
(LELIS, 2015, p. 17)

À abertura das obras, segue-se a relação de nomes. Nota-se que há menção a personagens que não pertencem aos livros dos literatos citados na primeira estrofe. Se a

personagem não levou outros livros, isso significa que sua atuação não se resume em ler os textos, mas inclui comentários que se respaldam na memória de conhecedora de literatura.

Todo o quarteto é composto somente por substantivos. Elencam-se personagens, autores e espaços em uma aparente não sequencialidade. Essa classe gramatical nomeia os seres, neste caso, pertencentes ao imaginário. Os personagens citados são signos literários e, nos versos, não estão envolvidos em uma ação. Os nomes apenas elencados designam uma apresentação.

O primeiro e o terceiro versos apresentam figuras populares oriundas de lendas, de narrativas orais sem determinação de um autor único. No entanto, algumas figuras são utilizadas também por autores, como Monteiro Lobato, em suas narrativas. Já o segundo e quarto versos citam, majoritariamente, personagens que apresentam cada qual uma única obra e um único criador. Entre os citados, encontram-se os irmãos Grimm, que são compiladores de contos de autoria pertencente ao coletivo, coletivo como a própria ideia de irmãos, ou seja, mais de um autor. Vê-se que não há um critério de separação.

A natureza das informações é diferente: autores e personagens, figuras pertencentes ao imaginário popular, a um autor, ao folclore, à literatura universal e regional, à oral e escrita. Os elementos aparentam se agrupar de maneira despreziosa.

Alfredo Bosi alerta que “A expressão verbal em si mesma, ainda quando reduzida a blocos nominais, atômicos, é serialidade” (BOSI, 2008, p. 32). O caráter serial do discurso, como já dito, se alia à predicação que o movimenta, fazendo-se em um percurso. Os substantivos citados estão situados no mesmo quarteto e, dentro da perspectiva literária, esses fatores os unem. Além disso, se encontram intercalados. Estruturalmente, não foi feita uma separação de categorias. Novamente, aparecem insinuações de entrelaçamento: a ocupação do mesmo espaço e a mescla de categorias.

Paul Zumthor, em *Introdução à Poesia Oral* (2010), reflete sobre as classificações que estabelecem uma divisão pretensamente bem demarcada de elementos literários. Entre as reflexões abordadas encontram-se os conceitos de folclore, literatura popular e oralidade. Alguns questionamentos norteiam tais reflexões, como: o que caracteriza o folclore? De que é composta a literatura popular e o que realmente esse conceito pretende revelar? Qual o espaço da oralidade?

Esses conceitos, segundo o autor, convergem para a cultura oral e são marcados por ambiguidades e pela distância temporal, espacial e cultural em relação às demais representações não consideradas folclóricas e populares. Zumthor utiliza expressões e termos que transmitem noções de significação que permeiam esses conceitos. São exemplos os

seguintes excertos retirados da obra do autor: “anônima”, “tradicional”, “simples”, “autêntica”, “negam qualquer valor científico”, “recuperação dos regionalismos e de animação turística”, “permanência de traços arcaicos”, “personalidade étnica”, “discurso cultural”, “povo”, “poesia cantada”, “canção”. Tratam-se de noções que evidenciam um julgamento de valor, distanciando oralidade e escrita, como se fossem coisas extremamente distintas ao ponto de haver uma separação nítida dentro de um segmento maior que é a literatura e colocando a oralidade, muitas vezes, como inferior. Acerca disso, Zumthor afirma: “É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura” (ZUMTHOR, 2010, p. 24).

O autor propõe um olhar para os textos, quanto ao tempo, ao espaço, à manifestação, à cultura, um olhar menos separador, o que não significa deixar de conceituar, mas permitir a fluência de diferentes marcações dentro de um mesmo escrito. Nas considerações do pesquisador: “Dito isso, nada mais é estranho ao meu temperamento e à minha prática do que o uso de oposições nitidamente demarcadas” (ZUMTHOR, 2018, p. 15).

Nesse quarteto não há adjetivação do tipo de literatura, menos ainda julgamento de valor, e não há explicações acerca de nenhum elemento especificamente. Assim, *Hortência das Tranças* também não se preocupa em demarcar oposições.

A voz que fala não foi marcada como sendo de Hortência ou do narrador. No entanto, aparece após a protagonista subir na mala e abrir os livros. O narrador pode estar transcrevendo, nesse contexto de discurso indireto livre, a fala da personagem ou como ele ouve suas histórias. Independentemente disso, são especificados personagens e autores que não estão, no quarteto, inseridos em uma narração linear de uma única obra, o que quer dizer que cada um aparece como não pertencente a um enredo específico de um livro. Os elementos citados são de outros contextos, diferentes dos contextos das obras levadas por ela. Essas duas observações afirmam uma atuação que não está presa ao escrito, mas se vale, além do mais, da oralidade.

Até este momento, pensava-se em leitura feita para os habitantes da região, pelo fato de Hortência abrir os livros, mas, diante dos autores levados e do que foi comentado, passou-se a pensar em histórias contadas não apenas com o respaldo do texto escrito. As mesmas observações feitas acima sugerem um outro modo de contar as histórias, dando aos personagens um novo contexto, diferente do livro aos quais cada um pertence.

Novamente, a passagem da estrofe anterior a essa se deu sem conectivos, deixando que o leitor preenchesse esse espaço.

Diante daquele povo
um novo mundo se abria:
todos muito atentos
ao que a moça dizia.
(LELIS, 2015, p. 17)

O que estava diante daquele povo? Em cima de uma mala, estava uma mulher, moradora da região, conhecedora de literatura, com livros abertos nas mãos, contando histórias. Além disso, havia apresentado todos os citados da estrofe anterior. Uma série de coisas novas se mostrava, um mundo de novidades.

A população desconhece o mundo literário. O livro, a atuação de Hortência e os elementos citados eram coisas diferentes para eles. A curiosidade e o estranhamento prenderam a atenção dos habitantes daquela região. Mucambo estava acostumado à seca, à desesperança, a um povo sem conhecimento de leitura e, de repente, chega uma contadora de histórias cheia de esperança, com mala e muitos livros, uma mulher daquela mesma região que sabe ler e que possui livros, inclusive clássicos. Essa mesma coloca em prática seu planejamento e consegue chamar a atenção das pessoas daquele lugar. Hortência das Tranças, com sua bagagem, é um diferencial no dia de Mucambo, na sua paisagem, no seu povo, nas crenças e ideias.

As duas próximas estrofes pertencem às páginas dezoito e dezenove, estabelecidas no início do capítulo como marcadores de uma divisão de planos na obra. Diante disso, aqui se fará uma pausa na apreciação de cada estrofe para que se mencione efeitos de sentido refletidos pelo primeiro plano, alguns dos quais já comentados no segundo capítulo. Retoma-se a afirmação de que o entrelaçamento na obra vai se formando aos poucos. Portanto, trata-se de uma divisão de planos que não pretende rigidez na demarcação.

A separação em planos, proposta aqui, levanta perspectivas diferentes de cada parte da obra. No primeiro plano, é mencionada a estante de livros. Os livros não estão nas mãos de um leitor e estão, possivelmente, fechados. A Literatura está guardada, não se movimenta em direção a ninguém. Paradas, as obras não comunicam, não provocam mudanças, servem, antes, de ornamento de um espaço sem vida que a suporta.

Na estante, os livros se exibem como se estivessem em vitrines, fazendo um convite para que os apreciem, mas também os peguem, os experimentem, os adquiram e os usem até que se desgastem. Eles convidam a todos para gastá-los, como roupas nos manequins, porque delas o que fica é o momento marcante em que foram usadas, é a satisfação ou a frustração

que provocaram, é o estilo que imprimiram que considera o tempo, a personalidade, as ideologias de cada um que as usa. Às vezes servem bem, às vezes mal, o importante é que saiam da vitrine.

As obras depositadas no quarto são como a literatura que ainda não chegou à comunidade, mas que são íntimas de uma leitora. Infere-se que, por meio de uma experiência solitária, as histórias chegaram a Hortência das Tranças e esta foi inspirada pela literatura a realizar mudanças por meio da criança e da contação de histórias.

O primeiro plano apresenta um espaço de leitura individual do texto escrito, de não acessibilidade à literatura por uma coletividade. O livro chega a Mucambo nesse primeiro plano, mas é enfatizado o não acesso da população a ele. Hortência apenas dá início à sua apresentação. Tudo se mostra muito novo ainda.

Os autores e os personagens citados são predominantemente pertencentes à literatura brasileira.

O primeiro plano também é um espaço de elaboração do projeto. A contadora de histórias pensa no passo a passo da sua prática, que servirá como uma maneira de transformar Mucambo. O projeto tem como centro a literatura e a criança como público alvo. A mulher revela crer na literatura como uma agente transformadora e na criança como um fator de esperança.

Apesar de todos ali se interessarem pela prática da mulher, no plano em questão, a ênfase é dada à criança.

Considerando a divisão, neste primeiro momento, encontram-se objetos, ações, espaços e relações verossímeis. Sem a ilustração, a verossimilhança é suposta por analogia a essas ações, às relações e a esses espaços. São comuns ao cotidiano das pessoas: a casa e seus cômodos, as flores, a mesa, biscoito, café coado, ônibus, mala, livros, estante, crianças, adultos, designações da região, constituição familiar, afazeres domésticos, pegar o ônibus, contar histórias, entre outros.

Há ainda a caracterização de Mucambo, que ressalta um caráter regional: identificada como cerrado, região seca e com flora própria, como o pé de pequi.

Por fim, a predominância de visões negativas quanto ao lugar em que se vive marca a primeira parte: todos consideravam Mucambo como lugar representativo de pobreza e falta de esperança.

Diante do exposto, resume-se o primeiro plano como marcado pela literatura escrita, pela leitura solitária, pela literatura brasileira, pela verossimilhança, por aspectos regionais, pela ênfase na criança e pela desesperança.

Como já comentado, encontram-se algumas leves marcações de entrelaçamento, como, por exemplo, abordagem, na prática da protagonista, de dados que condiziam com outros autores que não apenas os citados na primeira estrofe, e não condiziam somente com o texto escrito, alertando sobre a presença de oralidade; a abertura dos livros frente ao povo de Mucambo, indicando uma leitura que vai se voltar, para além do individual, para o coletivo; algumas citações também a obras e autores não brasileiros, como os Irmãos Grimm, Miguel de Cervantes e Dom Quixote de La Mancha e; a aproximação dos adultos, além da das crianças, de Hortência e sua prática.

Os próximos quartetos foram analisados anteriormente com o propósito de se justificar a escolha das suas respectivas laudas como divisa de partes. Ambos serão retomados afim de se lembrar alguns aspectos e acrescentar observações que se julgam aqui pertinentes.

Nossa, que estranho!

Mudou agora a voz dela:

Voz grossa, de moço bravo,

Voz fina, de moça donzela.

(LELIS, 2015, p. 18)

A frase exclamativa foi atribuída ao narrador e, gramaticalmente, pertence a ele, porém pode pertencer, também, a um morador que ali se encontra. Tal observação resulta na hipótese de o narrador ser um habitante de Mucambo. O passado muito recente apontado pela expressão “mudou agora” reforça essa hipótese. Fato é que o primeiro verso representa o espanto de alguém frente a algo que foge aos padrões, incomum (no caso, a mudança na voz da personagem).

As reações gradativamente foram mudando: de curiosidade passou-se a estranhamento.

Pela primeira vez, vê-se a voz de Hortência das Tranças. O substantivo repetiu-se por três vezes, realçando o traço forte de oralidade da prática da contadora de histórias e a presença do som. Paul Zumthor, ao explicar sobre a poeticidade oral, não se distanciou da voz durante todo o livro. Ele explica que a voz é algo particular, uma matéria com características próprias, apesar da exigência da linguagem para se manifestar. No quarto e quinto versos leem-se esses caracteres nos adjetivos “grossa” e “fina”, que remetem ao timbre da voz. Esses adjetivos são associados, por meio de metáfora, respectivamente, à voz de um homem bravo e à voz de uma moça donzela.

A metáfora pode se realizar tanto pela semelhança como pela transferência. Hortência das Tranças não é moço bravo, nem moça donzela. A sua voz transformou-se em grossa e em fina, portanto, não possui nenhuma dessas características. São coisas distintas que foram associadas. Transferiram-se para a voz de Hortência atributos de um homem bravo, como grosseria e modo de falar em tom alto e forte. Transferiram-se, ainda, atributos de uma moça donzela, como delicadeza e modo de falar baixo e pueril. Alfredo Bosi explica que a metáfora pode evocar uma imagem (nesse caso, não se deve confundir imagem com a coisa em si) e pode resultar em discurso com relações sintáticas e semânticas.

A abordagem nestes trechos se faz na perspectiva do som. A vocalização forma imagens, dadas pela metáfora, de homem bravo e moça donzela. Tais imagens são transferidas para a protagonista fazendo com que se deduza que a contadora de histórias está fazendo uma imitação e assumindo esses papéis. A atuação performática da personagem se prenuncia nesses versos e vai se confirmar ainda mais nos seguintes.

Certo mesmo eu vou dizer
 é que todos ficavam pasmos.
 como daquela moça frágil
 saíam tantas vozes, gestos e causos?
 (LELIS, 2015, p. 19)

Como já dito, verifica-se o uso da primeira pessoa pelo narrador pontuando sua interferência. Mais uma vez, aparece a hipótese de ele ser um dos ouvintes das histórias. Também já comentado anteriormente, essa interferência, aliada ao passado recente indicado pela expressão “mudou agora”, faz com que a voz do narrador se aproxime da voz da protagonista.

No segundo verso, é reforçada a surpresa apontada no quarteto anterior. Já no terceiro e quarto versos, a oração interrogativa revela que existe algo de misterioso, não compreensível na atuação da personagem.

As duas passagens denotam mudanças, seja para reforçar algo ou acrescentar. O último verso, por exemplo, reforça o uso da voz, acrescenta os gestos e enfatiza os causos.

Pelos excertos, chega-se ao estado de estranhamento, ao aparecimento da voz, à ênfase ao som, à afirmação de oralidade, ao narrador em primeira pessoa, a algo instigante, à indicação de performance.

Na performance, há um envolvimento de espaço, público, protagonista, voz, gesto, causo, tempo. “Ação (e dupla: emissão-recepção), a performance põe em presença *atores* (emissor, receptor, único ou vários) e, em jogo, meios (voz, gesto, mediação). Quanto às circunstâncias que formam seu contexto, remeto-os aos parâmetros de tempo e de lugar[...]” (ZUMTHOR, 2010, p. 166).

O poema *Hortência das Tranças* atende a esses requisitos. Nessas estrofes, a voz que emana do corpo e coloca a presença de um outro – a imitação de Hortência – se liga às categorias de tempo e espaço no sentido de competência: saber-fazer, saber-dizer e saber-ser. “A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores [...]” (ZUMTHOR, 2010, p. 166).

O sim ao espaço do corpo da personagem e onde este se encontra, ao espaço de Mucambo, ao tempo e espaço das narrativas coloca a voz a serviço de um processo repleto de simbolização. A partir da marcação forte do som propagado pela boca da personagem, esperam-se ainda mais atuações performáticas ao longo do poema, do mesmo modo, modifica o olhar para outras situações anteriores, o que retoma e reafirma a assertiva de Bosi (2000) de que o discurso vai se construindo pacientemente e uma informação posterior pode modificar uma anterior.

Abre-se um espaço aqui para pontuar a analogia feita, no segundo capítulo, da resistência da personagem com a resistência dos afrodescendentes. Nessas passagens há uma valorização da voz, da oralidade e, consoante Zumthor, a África é o “território triunfal da voz”. A analogia permanece sustentada.

A indicação de performance permite acrescentar mais algumas interpretações a situações passadas. A protagonista chama os habitantes para sua apresentação, há uma convocação de público. Zumthor classifica esse tempo como “social normalizado”. Observa-se mais adiante, além do convite, outros aspectos. Estes vão direcionar a classificação para o tempo livre no qual “O laço que ata a performance ao fato vivido se afrouxa facilmente. Resta a maravilha do canto” (ZUMTHOR, 2010, p. 170). Nos próximos quartetos se perceberá a passagem de uma situação a outra com rapidez, o texto apresentará cortes e cederá às vivências de medo, curiosidade e aventura.

O tempo, momento escolhido para a atuação, pode ser uma escolha feita conforme a situação vivida no presente. Por exemplo, a escolha de Hortência quanto ao horário de suas apresentações foi, possivelmente, determinada pelas suas atividades caseiras. Ela sai de casa após deixar tudo organizado, inclusive o ensopado do esposo. Pelas ilustrações, percebe-se

que ela sai pela manhã e volta à noite. Ademais, sua mobilidade depende de um transporte coletivo que apresenta horários de funcionamento demarcados.

A performance, conforme o pesquisador citado, considera, inclusive, o espaço que é intimamente relacionado ao projeto poético. A contadora de histórias tem a esperança de transformar uma região por meio da literatura, contando histórias à população. É evidente que o acesso ao livro em Mucambo era extremamente difícil. Sendo assim, a região escolhida deveria ser exposta à literatura, bem como seus moradores. O projeto poético de Hortência vai ao encontro de Mucambo.

Paul Zumthor remonta à antiguidade e relata a significação que permeia os espaços e a atividade poética. Ele cita a “norma ritual” que se liga ao sagrado, resultando em um “canto litúrgico no templo”, por exemplo.

Todas as culturas possuem ou possuíram seus lugares sagrados, umbilicais, enraizando o homem na terra e testemunhando que ele dali saiu, e penso que nunca li que algum desses lugares não tenha sido ligado a alguma prática encantatória ou poética (ZUMTHOR, 2010, p. 171).

Mucambo é a raiz daquele povo e da própria Hortência. Esta se dedica a uma prática encantatória pela transformação desse lugar pobre, seco e sem esperança. Isso justifica a escolha do local, além da natureza do projeto que é social, gratuito e direcionado aos habitantes da região. O espaço aberto, que serve de passagem aos transeuntes, abarca o projeto escolhido. Zumthor afirma que sociedades pobres, com acesso limitado às mídias visuais, são mais propensas a dar ênfase à poesia oral. A condição de Mucambo, portanto, convida a essa prática.

O pesquisador explica que a natureza do local e as necessidades técnicas para a prática influenciam na dramatização. Nas descrições do local, aparece o pequizeiro. A mulher se encontra debaixo do pé de pequi – há uma estrutura que a protege – e se posiciona em cima de sua mala, que lhe confere uma visibilidade maior. Essa descrição vai ao encontro de um ambiente destinado à representação: o teatro. O palco apresenta estrutura semelhante, com degrau alto, que eleva os atores e cenário. O cenário inicial do projeto da mulher em destaque é a sombra de um pé de pequi, cenário puramente regional.

A marcação de oralidade nas duas últimas estrofes analisadas suscita uma abordagem presente também no capítulo antecedente que se coaduna com outras considerações de Paul Zumthor. Comparou-se o poema narrativo *Hortência das Tranças* ao gênero epopeia. Zumthor aborda este pelo fato de ser um modelo poético oral que ainda perdura nos tempos atuais e por ter sido o mais bem detalhado em diversas pesquisas feitas. Ele explica a

dificuldade de se conceituá-lo, sendo associado, muitas vezes, à poesia oral narrativa de modo geral.

Em uma definição tradicional, o gênero abrange a narrativa com presença marcante de ações, o empenho de uma figura masculina em um grande projeto, a figura de um herói, o tom solene e a extensão. Entretanto, conforme buscam-se na história exemplos práticos, observa-se que alguns desses aspectos são flexíveis e mudam, dependendo da área cultural em que se encontra o texto. Dessa maneira, há epopeias com figuras femininas, de extensões tanto breve como longa e com diferenças no que se refere ao tom (sendo este, às vezes, desconsiderado).

A flexibilidade não significa anulação de características, mas acréscimos e, conseqüentemente, diversidade.

Das características elencadas por Zumthor, emerge do discurso poético em ênfase: a estruturação em versos que compõe um modo recitativo. O modo recitativo é alcançado pela alternância de ritmo da voz. Isso se constrói no poema ao se proporcionar sensações de tensão e alívio, movimentos de prender e soltar o ar, momentos de expectativa e satisfação presentes nas estrofes, conforme já explanado. O modo recitativo também está na ação de apresentar, ou seja, mostrar e convidar a olhar.

Emerge do discurso poético, ainda, um narrador que se vale, predominantemente, de recursos da língua oral e que se dedica muito ao episódio atual e menos ao todo. A quebra de continuidade entre uma estrofe e outra sinaliza essa dedicação.

A narrativa, que expõe o projeto grandioso e revolucionador da heroína, seu posicionamento resistente e admirável e a sua trajetória de muitas ações também aproximam o texto da epopeia.

Todo o exposto sobre esses fragmentos justifica a escolha destes como um marco divisor de planos.

Uma voz de menina,
um relincho de cavalo,
um galo que canta longe
e a porta que dá um estalo.

(LELIS, 2015, p. 21)

A voz continua a ser enfatizada. Relinchar, cantar e estalar tem ligação intrínseca com sonidos. Esses sonidos aparecem sem uma explicação para cada um. Não se detalha em que

contexto eles se inserem. A quebra da lógica é uma das implicações da voz. A transmissão da mensagem – a comunicação – é o centro de sua função, acima da significação.

Percebem-se ruídos que rememoram imagens. “O sopro da voz é criador” (ZUMTHOR, 2010, p. 21). Os substantivos concretos menina, cavalo, galo e porta evocam imagens. Os sons intermedeiam a ligação, como a onomatopeia que liga o som ao signo. Alfredo Bosi, a respeito do discurso poético afirma: “Neste a imagem reponta, resiste e recrudescer, potenciando-se com as armas da *figura*. E como se essas armas não bastassem, é o enunciado mesmo que cede o seu estrato mais sensível: o som. Que o som e todos os seus ecos venham adensar a face concreta do poema” (BOSI, 2000, p. 46).

Esses elementos podem estar dividindo a cena com a personagem, visto que os animais, a criança e as portas pertencem a uma região verossímil como Mucambo e o fato de as apresentações se darem ao ar livre torna mais plausível a divisão do ambiente com eles e seus ruídos. Os ruídos acústicos fazem parte da performance, especialmente ao ar livre. São imprevistos que interferem na atuação, podendo atrapalhar a organização da apresentação, mas podendo, também, ser utilizados pelo sujeito da ação, alterando a mensagem. Há uma recuperação do ruído, conforme Zumthor. Esta recuperação se faz no momento da enunciação.

A recuperação e a divisão do espaço pela contadora de histórias com esses elementos e seus ruídos e com os ouvintes insinuam uma interação no próprio momento da enunciação. “A interação do espaço e do tempo abre, assim, de todas as partes, as perspectivas sensoriais e intelectivas, oferece a cada qual sua chance” (ZUMTHOR, 2010, p. 176). Hortência pode ouvir os sons e utilizá-los ou simplesmente produzi-los. Independentemente de um ou outro, ela interage sensorialmente e intelectivamente e, ainda, ela faz sua apresentação para um público que, de maneira inevitável, irá interagir também com os sons e signos.

Essa estrofe pode se tratar ainda do narrador relatando o que ouviu e o que viu, pois não há marcação da fala da personagem. Se o narrador ouve os ruídos, ele também pode dividir o espaço e o momento da enunciação com a personagem. O próprio discurso indireto livre possibilita o entrelaçamento.

Muito se falou a respeito da evocação de imagens no poema. De acordo com Bosi, cremos fixar o imaginário por meio dela. Elas são maneiras de substanciar conceitos, aparências, ideias e podê-los visitar pela memória. Transmitem a sensação de apreensão, seja a imagem pictórica ou mental. Todavia, há um distanciamento que nunca é satisfeito entre ela e o “objeto” em si. Neste intervalo, há uma rede de substância, de fatores psíquicos e óticos, de experiências pessoais e sociais que interferem na apreensão do objeto em si e na

formação da imagem. Ainda conforme Bosi (2000), que se respalda nas teorias psicanalíticas de Gaston Bachelard, Freud e Ricoeur, a imagem se relaciona com o Id, com desejos profundos, com as pulsões do indivíduo. Tais pulsões, apesar de pertencerem à gênese do processo criador, não se depositam inteiramente nessa criação, mas nos sons, nas cores, nos gestos, entre outros. Nestes se encontram a “energia afetiva” da pulsão. Apesar dessa energia, estes não são imagens.

Bosi esclarece que, pensando dessa forma, seria difícil chegar a uma imagem que flua, que se movimenta, ela se encerraria em suas limitações de pulsão. Chega-se, dessa maneira, à afirmação de que ela não pode ser apenas fruto do desejo, das pulsões, mas da relação com outras imagens o que a faz se mover em direção a negação e criação de outras. Isso caracteriza o devaneio, a fantasia que preenche espaços.

Embora aqui se tenha procurado traçar caminhos de interpretação para a voz da menina, para o relincho do cavalo, para o canto do galo e para o estalo da porta, o devaneio é que dará o curso à criação poética.

Continuando a explanação sobre a imagem, o signo verbal pode conduzir a imagens que funcionem como símbolos nas definições de Charles Peirce.

O quarteto seguinte, dividido em dois dísticos, apresenta, primeiramente:

Um mar azul,
uma baleia branca...
(LELIS, 2015, p. 23)

A simples citação direciona à ideia de presença, à nomeação de coisas percebidas. O mar e a baleia não são próprios da região de Mucambo. Há a introdução de um novo espaço e uma nova personagem. Dentro do contexto de contação de histórias e presença de livros literários, esses signos verbais podem passar a funcionar como símbolos. As reticências sinalizam continuação, omissão ou insinuação. O próximo dístico pode revelar o que elas significam. Fato é que esses signos estão em suspensão, gerando um efeito de expectativa. O quarteto dividido em dois e colocado em laudas separadas potencializa o efeito.

– **Moby Dicky!**

Gritou Hortência das Tranças.

(LELIS, 2015, p. 25)

O mar azul e a baleia branca funcionam como símbolos do livro literário *Moby Dicky*, de Herman Melville. Após o instante de suspense, veio um grito. Este é marcado por travessão e por letras maiores destacadas em negrito. Não há descrição do que pode ter ocorrido, mas a fala enfatizada da personagem representa “a fala em ato”, uma das marcas da poética da oralidade que sobrepõe à descrição, conforme Zumthor. Por analogia, supõe-se o grito como explosão de medo, pois a personagem de Herman Melville provocou essa sensação em outros personagens com os quais entrou em confronto na obra “original”.

Recorre-se a um outro texto para compor a história presente no poema narrativo. Este texto aparece fragmentado, não há uma introdução, tão menos uma conclusão. Houve um recorte e uma colagem, marcados por aspas. O substantivo próprio *Moby Dicky* aparece em negrito, após a descrição dos elementos, indicando a que eles se referiam e indicando também uma outra obra, um outro texto. O nome enfatiza o não pertencimento desses elementos propriamente ao livro *Hortência das Tranças*. “A expansão contemporânea do uso das aspas segue a mesma lógica, quando elas conferem ao que delimitam uma acentuação ou uma atenuação, em todo caso uma valorização da enunciação, que tem poder de distanciamento” (COMPAGNON, 1996, p. 52). “*Moby Dicky*” funciona como aspas e, assim, distancia o direito de autoria.

Este fragmento, pelo reconhecimento que dele se faz, é relido, colocando-o em evidência, como se o separasse do texto. Compagnon explica esse processo como ablação: o fragmento passa a ser um texto em si, sem antes, nem depois.

No entanto, a aparição dessa personagem e o medo que provoca faz parte, agora, da contação de histórias de Hortência, insere-se em outro contexto, preenche um espaço e se realiza dentro dele. Este fragmento compõe o que se operou desde o começo: a contação de histórias, entre elas, de livros. Ele caracteriza Hortência das Tranças como contadora de histórias, conhecedora de obras, leitora assídua.

As apresentações do cenário e da baleia, seguidas pelo grito de Hortência, revelam uma interação entre as personagens. Mucambo abriga agora um cenário literário que trouxe novas experiências (neste caso, uma aventura). Os moradores da região não são citados aqui, mas infere-se a participação deles nessa interação, já que compartilhavam da presença da executante da performance.

Também há interação entre a baleia e o navegante na obra de Melville. O mar nesse romance é visto como um lugar de mistérios, imprevisível quanto às suas criaturas. *Moby Dicky* também adquire, nas descrições dos navegadores, traços humanos, como ódio e perseguição, chegando até mesmo a investir sua força contra o personagem Ahab por diversas

vezes e em dias separados, o que designa um episódio pouco provável. Os encontros da baleia com as embarcações de Ahab são pontos centrais da narrativa.

A referência no poema desse clássico mundial considera situação e elementos que passeiam pelo insólito e que são marcantes e simbólicos.

Sobre esse dístico ser considerado parte de um quarteto, faz-se um esclarecimento: observa-se que o dístico sobre a baleia branca apresentava reticências, significando continuação, e os versos atuais aqui analisados estabelecem forte relação com o anterior. Não há uma separação quanto a continuidade como é recorrente entre uma estrofe e outra.

No que tange ao discurso, o travessão surge pela primeira vez e indica a fala da protagonista. A partir dessa estrofe, haverá essa marcação mais vezes, fazendo com que se distinga a voz do narrador, ou outro personagem, da voz de Hortência das Tranças. Constatase um discurso direto além do indireto livre.

Já se percebem entrelaçamentos de escrita e oralidade, a protagonista conta a história de um livro escrito por meio da oralização, de discursos direto e indireto livre, de espaços, de cenário regional e mundial.

O poema continua.

Uma antiga cidade
apareceu do nada.
seu nome era estranho,
era chamada de Praga.
(LELIS, 2015, p. 26)

Nestes versos, o narrador relata o surgimento da cidade de Praga, que se configurou de maneira inesperada e sem explicações. A expressão “do nada” significa que não havia uma situação antecedente que a fizesse surgir em Mucambo. O fato de uma cidade aparecer em meio a outra é algo extraordinário.

Poderia se considerar uma cidade com nome representante de ferida, de maldição, de ervas daninhas, no entanto, a estrofe anterior e todo o contexto da obra, literário, sinaliza para a cidade natal do escritor, mundialmente conhecido, Franz Kafka.

Praga é a capital da República Tcheca, uma cidade medieval que, consensualmente, é tida como misteriosa. Será que os versos que se seguem continuarão a abordar alguma coisa condizente com ela?

Lá morava um pacato moço
 Que de um dia para o outro
 Virou um inseto,
 Com asas em seu dorso.
 (LELIS, 2015, p. 28)

Praga, Franz Kafka e um homem que se transforma em inseto formam símbolos de um romance da literatura universal, “Metamorfose”. Interessante notar a proximidade semântica do segundo verso da estrofe anterior com o segundo dessa. As expressões “do nada” e “de um dia para o outro” não pressupõem antecedentes, ou seja, aconteceu repentinamente. O insólito envolve a cidade e o homem em questão.

Na obra original, o homem metamorfoseado em inseto, Gregor Samsa, interage com seus familiares. No entanto, isso não é recorrente, pois a situação causa certa estranheza, especialmente, no primeiro instante. Aqui, a interação se limita ao testemunho da aparição da cidade.

Novamente foi realizado o recorte de um clássico priorizando um evento marcante que causa estranhamento. Essa referência a outro texto, assim como Moby Dicky, passa a ser parte da história da protagonista. A citação, conforme Compagnon, é força e deslocamento. Citar o evento de transmutação e a cidade, o próprio ato de citar faz aparecer o texto e seus componentes e desloca a ideia de estranheza para o livro em ênfase neste trabalho.

Uma boneca de pano,
 um sabugo de milho.
 Quanta imaginação
 tem o autor desse livro!
 (LELIS, 2015, p. 31)

“Boneca de pano” e “sabugo de milho” relacionados a “autor” remetem aos personagens Emília e Visconde de Sabugosa, de Monteiro Lobato. A boneca de pano Emília tem vida própria e, do mesmo modo, o sabugo Visconde. Novamente, utiliza-se de elementos mágicos de outro contexto na obra.

São apenas elencados personagens sem complementar com ações. Depois, há uma exclamação quanto à imaginação do autor do livro. Novamente, as aspas aparecem denotando o distanciamento de autoria já comentado. Os últimos versos estão em evidência por

compõem uma oração exclamativa. Essa oração funciona como aspas, pois é ela que denuncia a boneca de pano e o sabugo de milho como os personagens símbolos das obras de Monteiro Lobato.

O pronome demonstrativo “desse” indica que um desses livros foi mencionado ou que se está próximo ao próprio objeto. Hortência das Tranças levou livros para Mucambo e dentre os autores selecionados estava Monteiro Lobato. Tanto a oralidade quanto o texto escrito estão presentes na atuação da personagem.

O quarteto se refere à literatura brasileira infantil, mas essa divisão, até o momento, não se concretizou, apesar da ênfase dada à criança pela personagem. No segundo plano, o que se verifica é um entrelaçamento de obras brasileiras e estrangeiras direcionadas a um público variado. Não há muitas explicações, nem adjetivações. As obras são abordadas por meio de fragmentos chamativos e simples, o que facilita ainda mais o acesso de um público variado à contação de histórias.

Cruzando os Sete Mares
em poderosas fragatas.

– Ho! Ho! Ho!

Os traiçoeiros piratas!

(LELIS, 2015, p. 33)

O verbo “cruzar” está empregado no gerúndio e exprime uma ação que está em processo. Essa ação está seguida por uma fala, marcada por travessão. Logo depois, aparece o verso exclamativo indicando quem estava a cruzar os sete mares e que, certamente, era também quem se expressou por meio de interjeições. No caso, os piratas.

É a segunda vez em que o travessão aparece. Comparando os quartetos, é possível depreender que a voz seja a de Hortência. Nas duas estrofes, o travessão aparece no terceiro verso. Na estrofe sobre Moby Dicky, no quarto verso, o narrador expõe quem fala. Aqui, no último verso também há uma exposição de quem está a cruzar o mar, mas pela localidade na estrofe, logo após a fala presente no terceiro verso, pode-se ler uma indicação de quem se pronunciou também. Sabe-se que a atuação de Hortência das Tranças é performática, por isso infere-se que ela é um dos piratas, interpreta-o.

Essa estrofe, para o pesquisador, não remete a nenhuma obra literária específica em que seja possível precisar o autor, a nacionalidade, entre outros fatores. Não há menção a livros de autores clássicos, nem é possível precisar o direcionamento de público. O fragmento

revela uma cena aventuresca. A história em questão pode fazer parte das vivências culturais da protagonista, dos contos de uma comunidade, da criação da própria personagem ou do anonimato.

De olhos atentos
mulheres largavam as panelas,
moças pensando em príncipes,
moços em doces donzelas.
(LELIS, 2015, p. 35)

O excerto acima pode se referir tanto às histórias contadas como à própria população de Mucambo. “Os olhos atentos” pressupõem que algo tenha sido visto. Como a contadora de histórias se encontra em um ambiente aberto, as pessoas são capazes de visualizá-la até mesmo de uma janela e podem deixar seus afazeres para escutarem as histórias. Príncipes e donzelas são nomeações típicas de contos de fada, o que implica a narração desse tipo de histórias, fazendo com que a plateia fantasie situações a partir delas. O devaneio, conforme já dito, faz parte do literário.

Além disso, o “largar” as funções costumeiras reitera o poder encantatório proporcionado pelas histórias contadas. Durante o poema narrativo, as emoções e vivências das personagens resgatam o aprendizado dos livros e o aprendizado da vida, agrupados no mesmo plano de ideias e sentido. Tal efeito confere ao texto leveza e uma exploração das funções sensoriais, que passam do narrador e das personagens ao leitor, numa evocação compartilhada de memórias e sensações afetivas.

O público, a ouvir a protagonista, desconhece o livro literário, não tem contato com a leitura, nem com atuações performáticas e, portanto, exige um trabalho de adequação para que se aproxime do contador e dos causos.

O encontro, em performance, de uma voz e de uma escuta, exige entre o que se pronuncia e o que se ouve uma coincidência quase perfeita das denotações, das conotações principais, das nuances associativas. A coincidência é fictícia; mas esta ficção constitui o específico da arte poética oral; ela torna possível a troca, dissimulando a incompreensibilidade residual. (ZUMTHOR, 2010, p. 140).

A coincidência exigida por Zumthor se aplica na atuação de Hortência. As narrativas expostas não necessariamente se coadunam, e aparecem em recortes. Apresentam um vocabulário simples e acessível e são instigantes pelos traços de mistério, aventura e romance.

Acrescenta-se o início da atuação da moça, que emprega a voz a imitar sons próximos à realidade dos habitantes. Ainda que se considere as citações de outros textos, questionando-se a capacidade de apreensão dessas citações por um público que não tem intimidade com os livros, a protagonista atende à coincidência proposta. Pois, ela acredita na mudança de Mucambo e decide fazer uso da literatura para isso. Logo, o desconhecimento das narrativas contribui para o caráter inovador do projeto e é um pressuposto para um dos objetivos do trabalho, que é aproximar o público desse universo.

Menciona-se também, como adequação, o relato de passagens curtas pela executante, facilitando a compreensão e permitindo aos ouvintes participarem do processo, fazendo suas próprias inferências e imaginando a complementação.

A escolha por trechos se justifica não somente pela adequação, mas pelo tempo, pois a personagem central depende do transporte coletivo, dispondo de um tempo limitado aos horários deste.

O velho ônibus já no ponto,
Dona Hortência, vamos partir.
– Fica mais moça dos livros.
– Posso não, tenho que ir.
(LELIS, 2015, p. 36)

Novamente, é empregada a primeira pessoa, dessa vez, no plural. Não há marcação por travessão nessa passagem. O verbo “ir”, no plural, denota que alguém partirá juntamente com Hortência. Levanta-se a possibilidade de a fala ser do narrador, de um morador, de personagens das histórias ou do motorista a informá-la sobre a saída do transporte. Ainda, as possibilidades permitem um cruzamento de informações, por exemplo, de o narrador ser o motorista do ônibus ou um morador, entre outras.

No terceiro verso, ela é interpelada por um indivíduo que a pede para continuar ali. Esse pedido revela um sentimento bom em relação à presença da contadora de histórias e revela que ela atendeu a um dos objetivos intrínsecos do projeto, despertar o interesse pelo universo literário.

Nesta mesma passagem, Hortência, pelo seu trabalho, pelo conhecimento que apresenta e pela intimidade com a literatura passa a ser identificada como “moça dos livros”.

Esse penúltimo quarteto retoma um ambiente verossímil: ônibus, diálogo entre as pessoas, não há nada de incomum. Infere-se que, para ir embora, ela arrumou sua mala, a

fechou e não mais contará histórias. O poema poderia finalizar neste trecho. Entretanto, há mais uma estrofe.

Riobaldo escapole
 amoitado no pé de angico;
 de lá, num grito, negaceia:
 –Nhá Hortência, eu fico!
 (LELIS, 2015, p. 36)

Riobaldo é uma personagem da obra *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, também contador de histórias. Ele escapuliu de qual lugar? Do livro levado por ela? Da mala? Essa passagem não atende a um aspecto verossimilhante, mas a um evento insólito.

Nas narrações da mulher se identificaram elementos extraordinários que poderiam ser interpretados como uma mostra do que ela contava e resultado de imitações. Porém, a personagem Riobaldo, a conversar diretamente com a protagonista, sanciona esses momentos anteriores como mágicos.

Ele é citado fora do instante da contação de histórias e, destaca-se, também por isso. O diálogo entre ele e a protagonista amalgama o inverossímil ao verossímil. Além disso, uma contadora de histórias indo embora e, no mesmo momento, um contador de histórias decidindo ficar trazem a significação de continuidade. As histórias continuam, a magia continua. O livro e a leitura permanecem em Mucambo.

Riobaldo assume o vazio deixado por Hortência, como se percebe na contraposição das assertivas “– Posso não, tenho que ir” e “– Nhá Hortência, eu fico!”.

Lê-se a referência a Riobaldo como se lê o palimpsesto: raspou-se o pergaminho. A pele raspada resulta em marcas de um evento. A marca Riobaldo é um símbolo da obra de Guimarães Rosa. Tatuase sobre este símbolo a história de Hortência, escrita pelo Lelis, e a pintura ganha relevo na cicatriz e a cicatriz, do mesmo modo, emerge na pintura.

Finaliza-se a análise do segundo plano. Depara-se, nele, com o livro aberto, que permite uma movimentação da literatura. O livro fora da estante é um livro que vive pela interação com o leitor. Também, há a narração de histórias pela oralidade, pela performance e pela leitura. O livro aberto e a contação de histórias indicam a presença da literatura em Mucambo. Depara-se também com moradores de todas as faixas etárias com a atenção mantida nas histórias contadas, como a literatura que interessa a adultos e crianças. Ainda, há a presença de eventos insólitos aliados a aspectos verossimilhanes. Há a presença de cenários

clássicos como a cidade de Praga e da literatura universal, além da regional. Mucambo passa a ser um espaço de interação e movimentação: os moradores ocupam a rua, a performance agita a cidade.

O segundo plano é marcado pela oralidade, pela performance, pela leitura coletiva, pelos eventos e elementos insólitos, por literatura universal, por modificações em Mucambo, pelo público diversificado, pela proximidade com a literatura. Essas marcações se aliam a algumas do primeiro plano, havendo entrelaçamentos.

A voz do poema revelou aos olhos do pesquisador uma divisão de planos na obra. A voz de *Hortências das Tranças* soou confirmando transformações e indicando um dos caminhos de funcionamento do brinquedo. Porém, ao se separar as partes do objeto lúdico, se apreende realmente o que foi pronunciado? “Mas o risco maior é juntar pseudoconceitos em um sistema que, pela sua parcialidade, acabará sendo um pseudo-sistema” (BOSI, 2000, p. 10). Quando uma criança ou adulto desfaz parte de um objeto para entendê-lo, este para de funcionar. É comum que se tente encaixar as peças novamente e não se consiga. Quando se mantém a unificação e procura-se desvendar o mistério, se maneja o todo por longo tempo e o utiliza de diversos modos. Vivem-se novas experiências nessa busca, com a ilusão de achar uma resposta, que, na verdade, sempre se fará nova. O brinquedo não é jogado fora porque mantém o seu funcionamento e instiga cada vez mais a novos usos.

Hortências das Tranças é, também, ilustração. Será que sua voz, nela, será vista de outra maneira?

3.2 PELOS FEIXES SONOROS DE TINTA

As linhas que ocupam o papel retumbam. As linhas das letras ecoam.

“Pensando na sonoridade que as palavras provocam, o mesmo ocorre com a ilustração, que, apesar de seu aspecto figurativo concreto, também possui um som, um gênero de ressonância visual” (OLIVEIRA, 2008, p. 41).

Rui de Oliveira propõe auscultar o som das imagens. Certamente, elas têm algo a dizer.

As vozes que se pronunciam em *Hortências das Tranças* comungam de um traço, resultado de gestos das mãos. A mão maneja os fios de texto, tinta, lápis, pincéis e faz como a cabeleireira a trançar suas raízes, suas ideias, sua identidade, seu trabalho, sua beleza, sua experiência. Divide as mechas e escolhe alternar as passadas, consciente de que ora parte de uma aparecerá, escondendo parte de outra, sem deixar de formar o penteado. Atam-se as

pontas com uma fita, a formar um laço ou nó, ou atam-se as pontas com um prendedor, enfim, qualquer instrumento que abrace os fios. Muitas vezes, opta-se também por deixar as mechas com as pontas soltas, permitindo que se desenlacem conforme o manejo e conforme as interferências naturais.

O antes do envolvimento é sempre norteado pela separação. No sertão, a terra seca é uma constante. As águas lhe são pontuais, mas trazem uma movimentação grande aos que pertencem à terra. Vai-se em busca de cachoeiras tão escondidas, vai-se em busca do rio – ainda que sejam cidades ribeirinhas –, vai-se buscar água no poço, na lagoa, na nascente. Essa água precisa se misturar à terra para até mesmo ela se formar. Pois, no fundo dela, apesar da separação aparente, na verdade, o que há, senão terra?

As ilustrações de *Hortência das Tranças* foram realizadas em aquarela. Consoante Scheinberger (2016), o pigmento que deu origem a essa técnica se originou no Sudão, uma zona semidesértica do continente africano. Essa técnica também compreende a busca por água.

O primeiro capítulo apresenta o escritor Lelis como alguém que traz em seu trabalho a marca da terra. Sertanejo norte-mineiro, ele vai em busca da água, essa que não se deixa dominar completamente, que é capaz de fazer transparente outros elementos, que permite a fluidez. A água se caracteriza muito pelo que não tem, pelo que não é: sem gosto, sem cor, sem cheiro. Tais aspectos, porém, são os que a permitem ser em cada situação e em cada um, do mesmo modo que as palavras.

No livro em destaque, a aquarela, essa mistura de pigmento, aglutinante e água, desliza-se e flui a formá-lo e, nesse deslize, se encontra com as palavras, que também são capazes de fluírem, a formar uma obra literária.

Aqui, será seguido o curso do discurso, será deixado que as águas corram e, nas passagens, acrescentem a ela o que por ali estiver e quiser seguir na correnteza. O texto escrito compõe, naturalmente, esse curso.

As referências feitas à ilustração enfatizarão o gênero narrativo que, como o próprio nome explicita, narra através de imagens. Há mais dois gêneros expostos por Rui de Oliveira: o informativo e o persuasivo. O informativo é associado, pelo ilustrador, ao conhecimento das ciências e o persuasivo ao convencimento que a publicidade implica.

O gênero narrativo pressupõe o acompanhamento do poema. Oliveira (2008) expõe a ilustração como uma leitura. No entanto, ler não significa se tornar um reflexo. Isso seria reduzir as potencialidades artísticas de cada código. “A leitura narrativa é sempre uma compreensão dos significados antecedentes e consequentes da imagem. Com relação ao texto,

é sempre um prisma, jamais um espelho. São muitos os olhares que podemos ter diante de uma ilustração” (OLIVEIRA, 2008, p. 32).

A ilustração como leitura reafirma a designação dada por Lelis a ele mesmo, de escritor de textos e imagens. Assim, permite-se pensar em uma sintaxe da ilustração. No entanto, ainda de acordo com o pesquisador Oliveira, não há uma sintaxe, em termos rígidos, da imagem. Mas há alguns aspectos próprios desta que possibilitam observá-la de modo mais técnico. A investigação da ilustração envolve um processo intuitivo e sensível, mas também prático e organizado.

A técnica empregada no poema ilustrativo é a aquarela, ou seja, abriga o espaço da pintura. Ilustração e pintura, embora pertençam ao âmbito das artes visuais, não são sinônimos. Convergem quanto ao produto, a imagem, mas se distanciam em outros aspectos: a ilustração conta uma história, a pintura pode ou não fazer isso. A ilustração se atém às figuras pelo seu caráter representativo, a pintura caminha livremente entre a abstração e a figuração. A ilustração é elaborada considerando a reprodução, diferentemente da pintura que, muitas vezes, passa por esse processo ao ser reproduzida em sites, panfletos publicitários e outros, convidando, porém, a um contato direto com sua unicidade.

A análise se fundamentará em aspectos ilustrativos e, quando possível, se enveredará por particularidades da pintura em aquarela. A ilustração, como o texto literário, obedece a uma sequencialidade.

Assim, a apreciação correta de uma ilustração se realiza plenamente no contexto livro, ou seja, no passar sequencial das páginas, no espaço físico que ocupam e, acima de tudo, em sua adequação ao estilo e à proposta literária (OLIVEIRA, 2008, p. 46)

Como no primeiro momento deste capítulo, a explanação seguirá, na medida do possível, a ordem de apresentação das ilustrações, sendo que cada uma delas servirá como um subtítulo a fim de se melhor organizar a análise. Serão investigadas em correlação com o texto escrito e o que foi explanado a respeito deste anteriormente, inclusive e, especialmente, considerando a divisão em planos.

Inicia-se pela capa. Ela já foi comentada, em partes, no segundo capítulo. Serão acrescentadas novas interpretações.

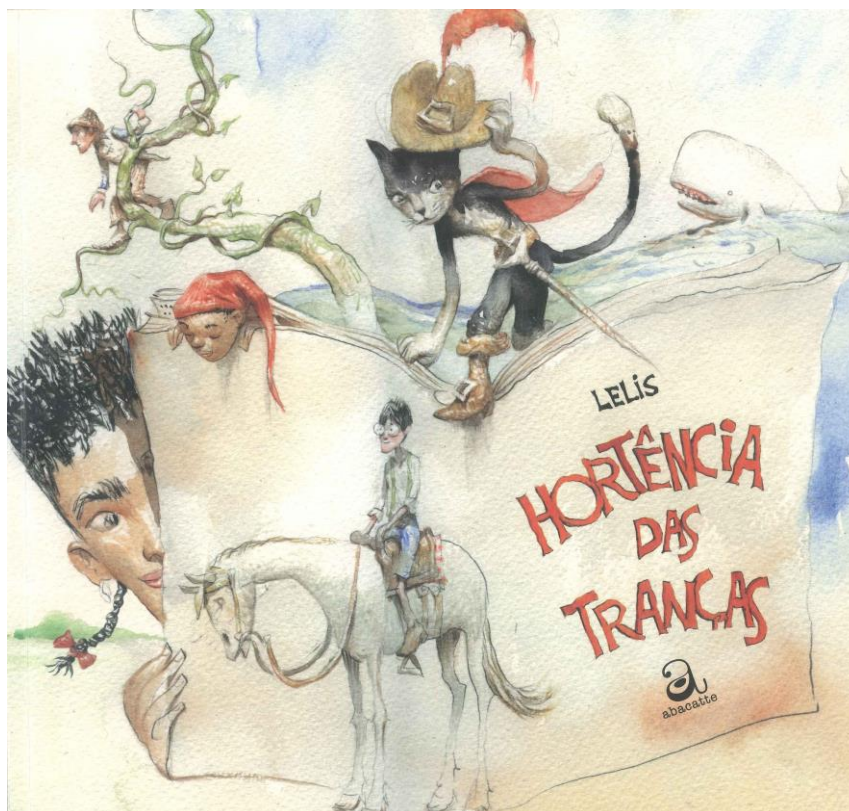


Figura 30 - Capa de Hortência das Tranças / Análise
Fonte: LELIS, 2015.

A capa é o primeiro contato que se tem com um livro. Na capa acima, o título, nome do autor e editora compõem a imagem de um livro aberto. Assim, as palavras se inserem no contexto da imagem. A grafia do título está configurada do mesmo modo que o presente no frontispício, sendo assim, não muda a análise quanto ao direcionamento de público, letra em destaque e outras observações já realizadas. No entanto, o frontispício apresenta um nome sem inseri-lo em uma imagem. Já na capa, a informação, em uma metalinguagem, situa a personagem no mundo literário, ou seja, trata-se de um ser ficcional.

Hortência das Tranças é logo identificada por haver a imagem única de um sujeito feminino e com uma referência que a liga ao signo verbal tranças: o penteado. Ela está em destaque: é maior que os demais elementos, ainda que seja possível visualizar somente parte de sua cabeça e de uma de suas mãos. Além disso, a luz incide sobre seu rosto e se estende, predominantemente, pelo centro e partes inferiores do livro representado, incidindo, inclusive, mais luz sobre a palavra “Tranças” do que sobre a palavra “Hortência”. Felix Sheinberger, em seu livro teórico-prático sobre aquarela, expõe que “O branco do papel, especialmente no caso da aquarela, assume a função das áreas iluminadas” (SHEINBERGER, 2016, p.38).

Os contrastes de luz e sombra podem enfatizar ou tornar menos atraente qualidades da imagem. Além disso, esses efeitos, aliados às cores, permitem a identificação do tempo na

narrativa e outras leituras. Na aquarela, a cor, aliada à luz, pode servir à criação da chamada “cor real”, que auxilia na retratação “fiel” de figuras, ou seja, conforme estas são vistas. Oliveira considera esses contrastes como tonalidades que podem se ligar ao uso da cor, mas isso não é uma exigência. A tonalidade não é a cor em si, mas a oposição, o claro, o escuro, o iluminado, o apagado.

A personagem está a segurar a borda de si e a olhar para si mesma como livro que é, portanto, literatura e ser de ficção. A obra está aberta e verificam-se personagens saindo do livro, estes de conhecidas histórias, sejam de lendas, de contos infantis, ou ainda, de clássicos. É possível reconhecer o Gato de Botas, o Saci Pererê e João Pé de Feijão. A luminosidade alcança estes, iluminando as feições do gato e do saci, envolvendo a baleia, o homem nas árvores e o cavaleiro. A descrição das três personagens mencionadas e a ilustração deles em outras obras e veículos de comunicação condizem com as características reveladas nesta capa, permitindo que sejam identificados.

O contexto é o de um universo literário, fazendo com que se identifique outros aspectos relacionados a este. A baleia branca retratada, por exemplo, é identificada como Moby Dicky por esta ser um símbolo dentro da literatura. Chama a atenção o menino de óculos a andar a cavalo. Uma descrição na literatura que se aproxime dessa imagem é a do personagem Miguilim, de Guimarães Rosa. Porém, a obra de Guimarães não é ilustrada, tratando-se, portanto, de uma interpretação do próprio ilustrador Lelis acerca das descrições feitas por Rosa. O conceito de intermedialidade abordado por Clauss Clüver (2007) abarca essa representação e outras, como a de Gregor Samsa e a da velha na lambreta, que verificar-se-ão mais adiante.

“Como conceito, ‘intermedialidade’ implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias” (CLÜVER, 2007, p. 9). Inserido neste conceito, há o de referência intermediária, que ocorre quando um trabalho em determinada mídia ementa outro trabalho feito, originalmente, em outra.

Outro aspecto a ser pontuado na representação do menino a cavalo são as semelhanças físicas com o autor da obra, Lelis. Na penúltima página do livro, há uma foto do autor acompanhada de uma sucinta biografia. Compagnon afirma que a imagem do escritor marca a autoria do livro, expõe o caráter de propriedade.

Por que associar e colocar um diante do outro, uma imagem do autor e o texto, senão para sublinhar sua relação, não mais de congruência ideal, como entre Montaigne e os *Essais*, mas de dependência e sujeição? O homem em

carne e osso, ou melhor em filigrana, sustenta o livro, suporta-o e a ele se submete: “Isto sou eu, isto é meu” [...] (COMPAGNON, 1996, p. 118).

Acredita-se não somente em propriedade, mas em projeção na obra, neste caso.

O primeiro capítulo revelou que a trajetória desse escritor e ilustrador permeia a vivência no campo. Revelou que o entendimento que ele tem de si mesmo, além do reconhecimento de outros, é o de um contador de histórias. Ainda, que o poema *Hortência das Tranças* surgiu em resposta à uma pergunta sobre seu ofício de contador de causos.

Diante disso, é possível interpretar a figura do cavaleiro como um detalhe que evoca o escritor. Na foto mencionada, o aquarelista pode ser descrito como magro, com o queixo levemente alongado e com cabelo liso a invadir a testa. Ele usa óculos e traça uma camisa de manga longa, enrolada de modo a cobrir somente o antebraço, com linhas horizontais e verticais cuja cor predominante é vermelha. Com exceção das listras e da cor da camisa, essa descrição atende ao perfil do menino retratado na capa.

A capa insinua o que poderá ser encontrado no interior da obra, por exemplo, os personagens representados. Também, convida à abertura do livro e sugere que a própria Hortência das Tranças poderá invadir o espaço exterior, visto que ela se encontra fora da obra aberta.

Ao se abrir o livro e se observar a capa e contracapa, depara-se com a formação de uma imagem completa conforme a figura abaixo:



Figura 31 - Capa e contracapa de Hortência das Tranças
Fonte: LELIS, 2015.

A contracapa traz a imagem de Mucambo, com um ônibus a atravessá-lo e à frente do ônibus, situado na lateral da estrada, como se fizesse parte da região, há um moinho de vento. O moinho faz referência à obra *Dom Quixote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes. Nota-se que a estrutura já está instalada em Mucambo, diferentemente da capa, onde as personagens ainda estão se movimentando para fora do livro. A capa corresponde ao início de tudo. A contracapa, ao fim. Infere-se que se instalarão componentes literários em Mucambo ao final. Ainda assim, é possível que não haja propriamente um fim, condizente com a reflexão feita, a partir da permanência de Riobaldo, sobre continuidade, reflexão esta que integra a análise do poema escrito.

Ademais, a própria ilustração não apresenta demarcações que indiquem um limite, não há margens e as ilustrações tendem a ocupar as bordas do livro sem que haja conclusão de todos os contornos da imagem. Como exemplo, cita-se a calda da baleia, que não aparece em sua completude e é apenas sugerida, e, do mesmo modo, o pé de feijão, o corpo de Hortência, entre outros. Por fim, o ônibus está indo em direção à borda do livro, como se dele pudesse sair.

Interpreta-se que a contação de histórias, a magia, enfim, a literatura deve ultrapassar barreiras, deve ir ao encontro de outros, e que a própria tem como característica possibilitar o trânsito de ideias, de experiências, de causos.

Todos os sujeitos representados estão ligados à protagonista e à obra em questão. Um detalhe, além da representação do livro, sugere essa ligação: a cor vermelha. Observa-se o uso predominante de tons claros e de cores frias que, em geral, são as que se contrapõem ao vermelho, laranja e amarelo, consideradas cores quentes. Em meio a esses usos, encontra-se a cor quente primária vermelha. A cor se encontra no laço preso à trança de Hortência, no título, no capelo do moinho, no gorro do Saci Pererê, nos traços da calça de João Pé de Feijão, no chapéu e na capa do Gato de Botas, na boca da baleia e no manto sob a cela daquele que aqui será identificado como Miguilim. A propósito, a cor vermelha também está presente na camisa do escritor.

Quanto a algumas informações dadas pelo texto escrito, uma, em especial, não aparece no decorrer de todo o poema: o fenótipo da protagonista. Essa informação está contida, em partes, na capa. Hortência é uma jovem mulher, com cabelos pretos trançados, sobrancelhas grossas, olhos grandes e tez negra. Isso reafirma que a ilustração, mesmo a narrativa, não é um espelho do texto. Ela oferece novas informações e possibilidades, porque também é um espaço aberto a diversas interpretações.

Abre-se o livro e, na segunda capa, ou seja, antes de se iniciar o poema, há uma ilustração em preto e branco. Essa figura aparece deslocada em relação à configuração de todas as outras do livro, que trazem mais tonalidades de cores e têm pouca presença da cor preta. Por se encontrar antes do início da leitura, na segunda capa, onde é pouco comum haver ilustração, e por apresentar grande diferença de coloração em relação às outras imagens do livro, interpreta-se a mesma como a história da protagonista antes daquilo que o texto propõe.

Consoante Rui de Oliveira, as cores não trazem em si mesmas uma significação exata e imutável, da mesma maneira que as palavras. Elas dependem de um contexto e de suas relações com outros elementos e outras cores. O texto em questão não expõe a relação de Hortência com os livros estabelecida anteriormente à execução do projeto dela. O hábito de leitura da personagem é posto como uma inferência. No entanto, a referida imagem, em contraposição a outras, traduz a ideia de um passado da contadora de histórias:



Figura 32 - Segunda Capa de Hortência das Tranças
Fonte: LELIS, 2015.

As cores preta e branca, relacionadas à posição da imagem no projeto gráfico do livro e às cores das outras imagens, situam a personagem no passado, a ler um livro em Mucambo. As árvores tortuosas, a casa simples e as ruas sem asfaltamento condizem com outras imagens que retratam a região. Essa ilustração vai ao encontro das explicações de que Hortência das Tranças já havia lido os livros que leva na bagagem e que se trata de uma leitora assídua. É possível que se refira a uma leitura pouco antes da realização do projeto, já que as feições da moça não se apresentam muito diferentes em relação às outras figuras.

De maneira similar à relação da capa com a contracapa, a terceira capa indica ser uma complementação da segunda.



Figura 33 - Terceira Capa de Hortência das Tranças
Fonte: LELIS, 2015.

O espaço apresenta as mesmas características da segunda capa, a imagem avança em direção à página anterior, do mesmo modo que a ilustração da segunda capa avança em direção à página posterior. A primeira imagem finaliza com os traçados de uma cerca de madeira, a segunda, quando colocada ao lado da primeira, inicia pela cerca de madeira. O posicionamento oposto dos personagens faz com que, ao se colocar as imagens lado a lado, o homem montado no burro aparenta olhar para Hortência das Tranças, contemplando-a, conforme a montagem abaixo:



Figura 34 - Segunda e Terceira Capa
Fonte: Lelis, 2015.

O projeto gráfico, na análise do poema, demonstra que até a página dezessete as estrofes se posicionam no lado direito do livro e, do lado esquerdo, as ilustrações que

envolvem a protagonista. Interpreta-se o senhor a cavalo como um observador da trajetória de Hortência e que decide contar a história da moça. Ele está posicionado no mesmo lado em que a escrita, que está transmitindo a voz de um narrador onisciente, se encontra e, ainda, ele direciona o olhar para a personagem. A partir da página dezoito, uma das selecionadas como marca de uma divisão de planos, as estrofes já não mais apresentam essa divisão. Há, ainda, outras mudanças quanto à lauda mencionada.

Até o momento, não haviam sido consideradas as modificações na ilustração. Mantêm-se as mesmas páginas como bases da divisão. Seguindo o percurso do tópico “Pelos feixes sonoros do texto”, observa-se:

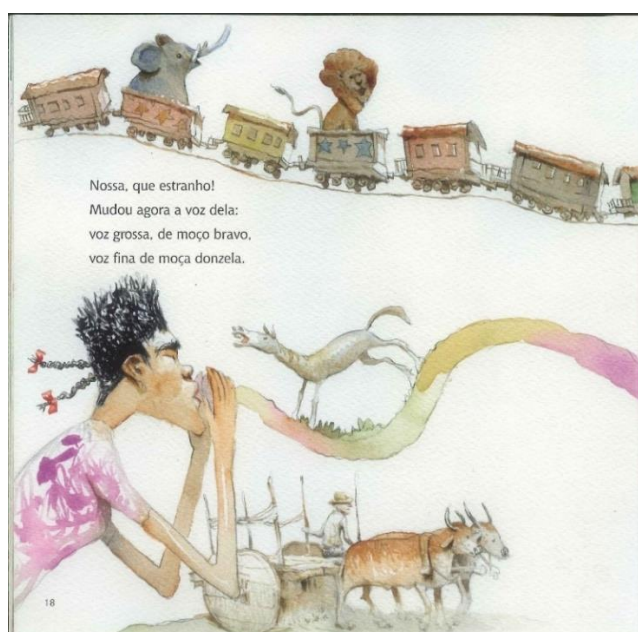


Figura 35 - Marca da Divisão de Planos 1
Fonte: LELIS, 2015.

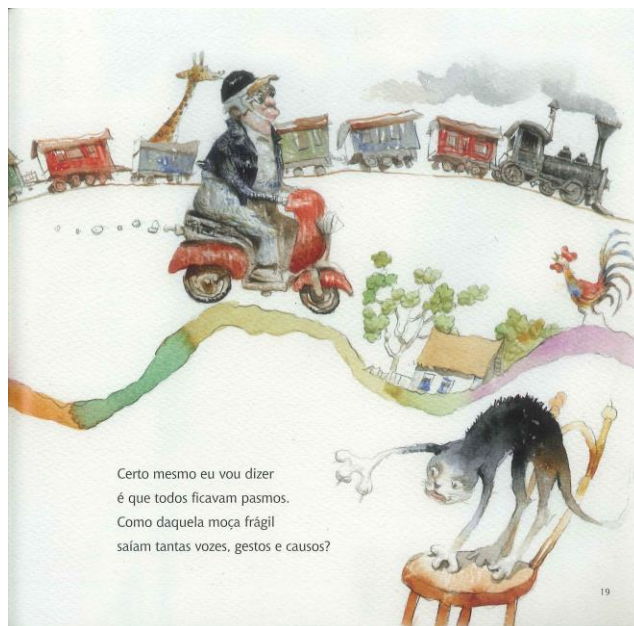


Figura 36 - Marca da Divisão de Planos 2
Fonte: LELIS, 2015.

Optou-se por colocar as imagens, primeiramente, separadas, para que melhor se observe o detalhe de cada uma. No entanto, elas formam uma única ilustração e serão analisadas dessa perspectiva. Seguem as páginas dispostas lado a lado:



Figura 37 - Marcas da Divisão de Planos 1 e 2
Fonte: LELIS, 2015.

Consoante a análise do poema, as estrofes estão entre as ilustrações, não mais centralizadas e na lauda direita. Pela primeira vez, apareceu menção à voz da personagem e o narrador em primeira pessoa marcou sua interferência no discurso. A localização das estrofes

sugere, a partir desse instante, que o narrador e a moça dividem o mesmo espaço e momento. Vê-se Hortência a emitir uma espécie de sopro. Acima da protagonista, encontra-se o verso que relata a transformação na voz da personagem em grossa e fina, ou seja, relata as propriedades da voz. Também, expõe-se um estranhamento diante dessa transformação.

Sobre as características gerais, as mudanças envolvem: a utilização anterior, predominante, de cores em tons terrosos e pasteis que aproveitavam o fundo branco da página em pontos específicos, concentrando os efeitos de luz sobre determinados componentes apenas. Além disso, cores que fugiam aos tons terrosos e acinzentados se encontravam em somente alguns detalhes da ilustração. Tudo isso, agora, dá lugar a um colorido com fundo totalmente branco. Os componentes da imagem estão aparentemente soltos nela, não havendo um cenário único que os reúna, como havia nas laudas precedentes – o ônibus, a casa, a rua. O fundo branco ilumina toda a extensão da ilustração e realça cada item. A mancha se limitava a uma lauda, com leves invasões da lauda seguinte, verifica-se que a ilustração, pela primeira vez, ocupa o espaço, completamente, de duas páginas.

A leitura anterior concentrava-se, em sua maioria, no centro da ilustração em direção às bordas. Nesta passagem, a leitura parte do canto inferior esquerdo, onde se encontra a contadora de histórias, em tamanho maior, com o corpo curvado da esquerda para a direita e emitindo um sopro na mesma direção. Além disso, a maior parte dos itens, com exceção do galo e do burro, se direcionam do lado esquerdo para o direito, reafirmando a direção da leitura. O traçar das linhas dos desenhos indicam uma direção. A linha é um recurso, de acordo com Oliveira, que contribui para o tracejar da “trilha visual”, do percurso do olhar. Por isso e por outros fatores ela é tão importante na arte de ilustrar.

As figuras que aparecem são muito curiosas em relação ao que já havia sido ilustrado anteriormente. Muitas não se adequam ao ambiente doméstico, à região de Mucambo e à rotina exposta: um trem, um leão, uma girafa, um elefante, um gato, uma senhora de lambreta, uma casa, um burro, um carro de boi. Há referências literárias, como ao conto *A velha Contrabandista*, do escritor Stanislaw Ponte Preta, no entanto, reunindo-se os elementos dispostos na figura, o posicionamento deles e de Hortência, a ação da protagonista e a narrativa do poema, interpretam-se as laudas como uma ênfase ao som, à oralidade. Vê-se a voz de *Hortência das Tranças*.

No poema, antes das páginas dezoito e dezenove, já havia algumas indicações de entrelaçamentos. Portanto, aos poucos, certas situações foram sinalizadas no texto escrito. Do mesmo modo, ocorre com a ilustração. À medida em que se analisa cada página, verificar-se-

á, por exemplo, nuances de oralidade, porém as laudas escolhidas como destaque são as que marcam mais a presença desta.

O sopro de Hortência das Tranças é um sopro criador: acompanhando as ondulações do som, as novas figuras aparecem e se organizam na cena. De alguma forma, todos se ligam aos sons. A lambreta barulhenta, assim como o trem, ambos em movimento, emitem ruídos peculiares. Abre-se um espaço para comentar a representatividade do trem para Minas Gerais e o fato de o autor ter nascido em Montes Claros, no norte de Minas, região que pertence ao cerrado, terra seca e simples. As experiências do ilustrador estão projetadas na obra. O trem é uma representação regional. Nos vagões, os animais de grande porte – elefante, girafa e leão – estão com as bocas abertas, como se emitissem sons. Esses seres também caracterizam um local: o continente africano, abordado nesta dissertação para se falar sobre as raízes africanas da personagem. A oralidade, segundo Zumthor, é extremamente valorizada neste continente, sendo os griot um exemplo disso. Mais uma vez, a identificação de Hortência como afrodescendente é corroborada. Ainda, sobre a emissão de sons, o galo, o burro, e o gato (este, por sinal, está caindo de uma cadeira), também estão com as bocas abertas, fazendo seus barulhos característicos.

Nestas laudas, encontra-se a representação da voz como uma matéria com propriedades peculiares. A linha é um dos aspectos que permitirá a leitura da voz.

O desenho e a linha são as estruturas fundamentais do projeto do ilustrador. Em especial esta última, que é uma expressão peculiar do artista. Ela não apenas contorna, como informa, desperta emoções, indica caminhos a serem seguidos e direciona o olhar. “O silêncio da narrativa visual tem no recurso da linha seu instrumento expressivo fundamental” (OLIVEIRA, 2008, p. 126).

A linha, na imagem, está projetada, predominantemente, na horizontal e apresenta muitas ondulações que vão ao encontro da representação de ondas sonoras. Estas agem a produzir os sons que ouvimos. O sopro que sai da boca de Hortência apresenta várias cores intercaladas e formato ondulante, com espessuras diferentes em cada ponto da onda. De formas variadas, todos acompanham a ondulação: por exemplo, o gato está inclinado e seu lombo está curvado, a lambreta segue o percurso do sopro e, do mesmo modo, o trem que está projetado sobre uma linha ondulante. Estas figuras possibilitam pensar no som, não somente nos ruídos que cada item produz, mas nas palavras como sequência fônica que nomeiam os seres presentes, ou seja, em linguagem. A linguagem e a voz estão intimamente ligadas. O acompanhamento da ondulação não significa que os sons evoquem a linguagem, pois “A

voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita, sem deixar traço” (ZUMTHOR, 2010, p. 11).

Uma outra figura que é bastante representativa dos sonidos é o carro de boi. O documentário *Carro de Bois*, do diretor Humberto Mauro, detalha a estrutura do carro, sua forma, representatividade e canto. É uma peça com marcação regional, feita de madeira de lei e couro, que consegue se enveredar por estradas de difícil acesso. Em movimento, canta com sua “boca”, esta escondida embaixo da mesa, no centro do eixo. O eixo permite a movimentação ondulante do carro, acompanhando o caminhar do boi e os desafios da terra. O próprio carro de boi traz seus ouvidos: são as ocas da roda, dois buracos que caracterizam a peça.

Os ruídos fortes dessas páginas, sem bordas ou limites nas ilustrações, o apito de partida ou chegada do trem; o canto do galo, no fim da madrugada, anunciando um novo dia; o barulho da lambreta que transporta o homem; o sopro de Hortência, todos têm grande alcance, como se convocassem toda a comunidade a participar da performance da protagonista. Não há uma lógica que seja percebida imediatamente nos componentes da página, coadunando com a forma como Zumthor se refere à voz como ruptura das lógicas.

Romper a lógica causa estranheza. Os versos da página dezenove refletem o estado dos habitantes da região frente à atuação de Hortência: “pasmos”.

Essas laudas marcam significativas mudanças quanto ao percurso da narrativa até aqui. O que há antes e depois dessas laudas?

Retoma-se o início do texto:



Figura 38 - Casa de Hortência das Tranças
Fonte: LELIS, 2015.

Tem-se um espaço físico. Esse tipo de espaço possibilita a participação do leitor, conforme Oliveira. Cenário e perspectiva fazem parte da imagem. “Esses dois elementos tão importantes na narrativa são concomitantes na criação do ilustrador” (OLIVEIRA, 2008, p. 54).

A figura inicial, posicionada à esquerda do livro, mostra a casa de Hortência por um ângulo que insere o leitor dentro da moradia da mesma. Não se tem a visão dos elementos que circundam a moradia, nem de outros cômodos, como o quarto da protagonista. As linhas verticais e horizontais que formam as paredes da casa estão concentradas ao fundo da cena, deixando o espaço do fundo da cozinha, o mais próximo do leitor, sem delimitação, ou seja, livre para o posicionamento deste. Também, o olhar do leitor se depara com uma porta a abrir-se para dentro, que tanto pode indicar alguém entrando, como saindo.

O tom cinza azulado é marcante nas paredes e no chão da casa. O vermelho, tão evidente na capa do livro, associado à protagonista, se destaca na cena, colorindo o fogão a lenha, o filtro, as flores e partes das paredes e do chão, marcando a presença da moça ali. Há a representação do ensopado pelas panelas no fogão e um único prato sobre a mesa, com a parte côncava virada para baixo, acompanhado de um único talher, indicando que esses utensílios ainda não foram utilizados e aguardam a chegada de alguém: o esposo para quem foi deixado o alimento. As flores enfeitam a mesa da sala. Não se verifica o café, apenas o bule no fogão. A porta está entreaberta e há a visão de uma mala suspensa como se alguém estivesse saindo

pela porta com a bagagem: no caso, Hortência das Tranças. Porém, essas informações sobre de quem se trata e se esse alguém realmente sai são dadas pelo poema.

Os tons de vermelho estão concentrados na lateral esquerda da imagem e há efeitos de luz que se direcionam do canto superior direito em direção ao inferior esquerdo, realçando ainda mais essa lateral. O que se encontra na passagem de um canto a outro, no centro da imagem, é a porta da casa. Contrária às linhas diagonais de luz encontra-se a linha vertical de luz, advinda da fresta da porta, chamando a atenção para o centro da imagem, em que se deduz a presença da protagonista a sair com sua mala.

A imagem não esclarece tudo, mas faz muitas sugestões. Sua localização preferida é entre o visto e o não visto, conforme Oliveira. Ela complementa o texto e, mais que isso, possibilita novos olhares para o texto narrativo. A ilustração é uma narração dentro de outra.

Pode-se confirmar isso pela capa, que, conforme anteriormente abordado, expõe outros elementos e o próprio fenótipo da contadora de histórias, não mencionados pelo poema, além de outras informações que os códigos, ambos, acrescentam um ao outro.

Também não aparece na imagem a estante com livros, o esposo, o quarto, os biscoitos. Na análise do poema, foi observado que havia pausas entre uma estrofe e outra, durante as quais podiam se fazer inferências sobre a continuação da narração, mas não havia expressamente o relato dos fatos. Finalizou-se a análise do primeiro quarteto com a pergunta: “será que Hortência pegou a mala?”. A suspensão da primeira estrofe abre espaço para a visualização da imagem, que expõe a personagem a sair de casa com a bagagem. Enfatiza-se que nem um código nem outro se presta a detalhar tudo. O leitor contribui com suas inferências e interpretações e participa da construção do texto. O ângulo em que a imagem coloca o leitor ratifica essa afirmação.

A segunda estrofe apresenta uma lista de tarefas que leva o observador da figura a realizar a ação de Hortência de conferir as atividades prontas, porém na imagem.

A ilustração acrescenta, entre outras coisas, a noção de tempo. Pelos efeitos de luz e sombra e pela presença de um pássaro na janela, conclui-se que a moça sai de casa pela manhã. O pássaro na janela e a claridade indicam que a mesma está aberta. A luz advinda desta perpassa a porta, o fogão a lenha e o armarinho localizado aos pés do fogão. Nota-se, pelo uso do branco do papel, uma luz a entrar pela porta da casa também, como anteriormente mencionado.

Os componentes da cena se assemelham a objetos reais como ícones: formato, cores e composição que não causam estranhamento ao olhar. São objetos simples, que indicam a situação socioeconômica de quem ali vive. O fogão a lenha, o filtro, a mesa com apenas uma

cadeira, o chão sem revestimento cerâmico, todos esses elementos revelam que não se faz uso de tecnologia e que não se usufrui de energia elétrica no uso dos produtos domésticos. Tudo isso remete a uma classe desfavorecida economicamente e confirma o caráter verossímilante do primeiro plano. Outras ilustrações do primeiro plano poderão ser observadas quanto a esses aspectos à medida que serão apresentadas.

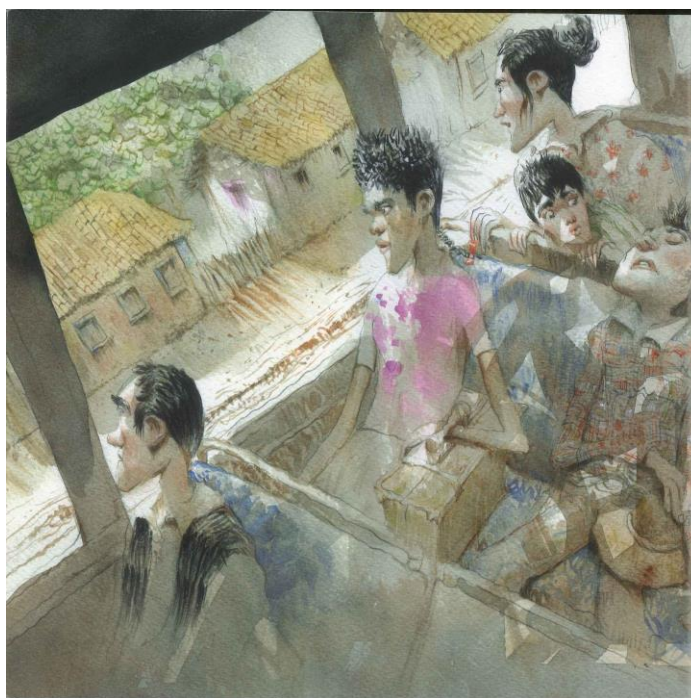


Figura 39 - Hortência das Tranças no ônibus
Fonte: LELIS, 2015.

Nesta imagem, novamente o leitor é projetado para dentro do espaço em que está Hortência. A composição da ilustração, aliada à leitura de suas linhas, evidencia isso. Ambos formam o arcabouço da ilustração. “[...] a imagem figurativa, ou não, possui um arcabouço, uma sustentação compositiva sem a qual nada sobreviveria. Seria uma pele sem ossos e músculos em seu interior. Algo inerte e sem expressão” (OLIVEIRA, 2008, p. 62).

O primeiro plano mostra o interior do ônibus parcialmente (apenas uma de suas laterais). Visualizam-se os passageiros pela diagonal, a olharem para fora do transporte. O posicionamento deles acompanha uma linha iluminada, também diagonal, traçada do canto superior direito em direção ao canto inferior esquerdo. Essa perspectiva coloca o leitor dentro do ônibus, como se se posicionasse em pé, no corredor.

Quanto às cores, a cor ocre clara e nuances de amarelo são predominantes: estão no chapéu, nas casas, nos contornos da janela e dos bancos do ônibus, nas feições, nas blusas e camisas dos passageiros, com exceção de Hortência das Tranças.

Destaca-se a cor rosa da blusa da contadora de histórias. Hortência está no centro da imagem, em ênfase. Ao se olhar para fora do ônibus, verificam-se três casas com predominância de cores ocres bem clarinhas e apenas a casa ao centro apresenta uma janela rosa, no mesmo tom da roupa da protagonista. É possível traçar uma linha diagonal da janela até Hortência, expondo que ambas estão na mesma direção. No entanto, o ônibus está em movimento, o que permite a leitura de que a personagem, ao passar pelos lugares, deixa um indício de sua presença.

Como na figura anterior, o branco do papel é utilizado em alguns pontos, a evidenciar a presença de luz. A luminosidade se concentra no centro diagonal da imagem, na rua e nos rostos dos passageiros próximos às janelas, fazendo com que o sombreamento ocupe a maior parte da imagem: o ônibus, as árvores, os bancos do transporte e as casas. Há contraste de luz e sombra no que se refere à rua e às casas que estão em volta, ao rosto dos personagens iluminados pela claridade que entra pelas janelas e às sombras projetadas nos bancos.

As estruturações de todas as unidades da figura confirmam o caráter de verossimilhança já explorado. As feições sérias dos passageiros, os corpos magros e os rostos com bochechas fundas, as vestimentas com cores sombreadas e frias, os chapéus com bordas cambaleantes e o fato de alguém estar dormindo no ônibus adiantam a informação de pobreza de Mucambo, pois refletem uma classe pobre, de trabalhadores cansados e com mantimentos essenciais regradados.

Essa ilustração dialoga com a anterior, na medida em que confirma a saída da personagem com a mala.

Por fim, a retratação da moça dos livros em uma única cena, com olhar fixo e boca entreaberta, sem nada pronunciar, vão ao encontro dos versos na página direita, que explicam que ela está envolvida em pensamentos.

A investigação do terceiro quarteto finalizou com a seguinte pergunta: para onde a mulher está indo?



Figura 40 - Ônibus em direção a Mucambo
Fonte: LELIS, 2015.

O ônibus continua em movimento, descendo uma ladeira. Tal movimentação é indicada pelas linhas diagonais do canto superior esquerdo em direção ao direito. Ele se encaminha a uma ponte, com linhas tortuosas que indicam a improvisação do recurso de trânsito. Esta se localiza sobre um rio raso e dá acesso a um lugar com chão seco, vegetação árida, casas simples envoltas em cerca de madeira e árvores com troncos tortos. A imagem, novamente, não apresenta uma finalização, sugerindo continuidade pela incompletude de alguns elementos, o que se coaduna com a afirmação dos versos de que se trata de um cerrado sem fim.

Apesar da presença da ponte, o solo antes e depois dela não se diferencia muito, ou seja, o transporte coletivo trafega pela mesma região. Isso leva à assertiva de que Hortêncina é moradora da região de Mucambo.

Observa-se um céu colorido, com a cor rosa bastante evidente. A segunda janela do ônibus, também, apresenta um levíssimo tom de rosa. Essa coloração marca a presença de Hortêncina. As diferenças em relação a um lado e outro da cena também marcam a chegada da protagonista esperançosa.

A ponte se situa no centro da imagem. Evoca-se uma linha vertical traçada no centro, dividindo a cena em dois lados. Do lado esquerdo há menos elementos – somente o ônibus –, predomina a cor branca no meio de transporte e no solo, e cores azul, rosa e laranja em tonalidades claras no céu. Em contraposição, do lado direito, destino da personagem, observa-

se um uso maior de elementos e de cores com tonalidades mais fortes. Há duas árvores, uma com copa verde e menor e outra com a copa grande e florida, com cores em vermelho e amarelo, e pássaros a sobrevoando. As cores rosa, azul e laranja do céu estão mais escuras. Há uma pequena parte do solo tomada pelo verde.

Chama-se a atenção para a ponte, cuja significação inerente é de passagem, sugerindo ainda mais a mudança de estado das coisas.

A região seca, pobre e desesperançosa já apresenta pequenas mudanças com a presença da moça dos livros. O poema não explica essas mudanças, sendo essa uma interpretação permitida pela imagem.

O ônibus está se movimentando. Os dois quartetos que acompanham a imagem dele traduzem a ideia de continuidade entre um e outro, pois, neste caso, não há suspensão entre as estrofes.

Em seguida, Hortência chega em Mucambo.

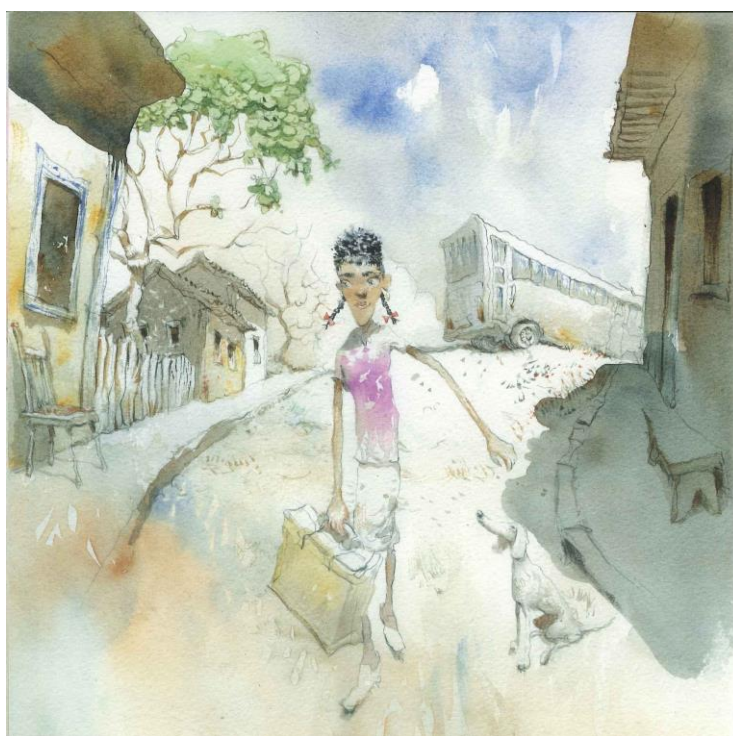


Figura 41 - Hortência chega em Mucambo
Fonte: LELIS, 2015.

Mucambo está vazia. Não há muitas pessoas na rua, não se visualizam carros ou outros meios de locomoção. Caracteriza-se a região como simples e pacata.

Repara-se que a protagonista ocupa o centro da imagem novamente e, dessa vez, se apresenta como um todo. Além de outros aspectos já citados, acrescenta-se que ela tem o corpo esguio, a roupa é simples e comportada – saia branca cumprida a tampar os joelhos, camisa rosa com manga curta e decote discreto, nenhuma das peças apresenta enfeites – além dos olhos grandes, possui lábios carnudos, nariz largo, queixo proeminente e duas tranças, atadas, cada qual, com um laço vermelho. O fenótipo de Hortência vai ao encontro de características de grande parte da população negra. Foi enfatizado que corpo e pele designam o afrodescendente, porém, aliados a lugar, tempo, raízes, práticas. Todas as explicações feitas a respeito da protagonista como afrodescendente se referiram a um conjunto de fatores e destacou-se que, na obra, ela não ocupa lugar de enfeite, como comentado na citação de Silviano Santiago, mas de conhecedora de si, consciente dos seus e de suas lutas e resistente.

O centro da imagem é o ponto de maior luminosidade, destacando a protagonista e sua mala. Hortência caminha em frente carregando sua bagagem, esta posicionada à frente das pernas dela. Seu olhar está direcionado para o lado, como se estivesse a procurar alguém.

O ângulo da imagem não permite mostrar o que está diante da protagonista. Duas linhas curvas paralelas formam as laterais da rua de terra, se apresentando mais estreitas e bem demarcadas no espaço entre o ônibus e Hortência, no segundo plano da imagem. Conforme se aproximam da personagem, tais linhas se afastam uma da outra – deixando a rua mais larga – e, não mais tão demarcadas, fazem com que a continuação da rua seja apenas sugerida pela pintura. A perspectiva do cenário posiciona o leitor diante da mulher. O poema narra que ela chamou o primeiro menino que avistou. Poderia ser esse menino a figura do leitor. A obra faz um convite.

O leitor pode convidar outros leitores ou, simplesmente, outras pessoas não necessariamente alfabetizadas para ouvir a moça dos livros.



Figura 42 - Hortência das Tranças embaixo do pé de pequi.

Fonte: LELIS, 2015.

Todos ao redor de Hortência, uns sentados outros em pé. Diversas gerações a formar uma plateia com olhos dedicados à moça. Os olhares fixos dos moradores confirmam a curiosidade deles, retratada no poema. As janelas das casas se apresentam, agora, todas coloridas. Na mesma direção da executante da performance, há uma moradia com portas e janelas na cor rosa, concentrando as atenções na protagonista de blusa de mesma cor.

Dividem o centro da ilustração os habitantes de Mucambo e as imagens, em linhas verticais, de Hortência e do pé de pequi, frondoso e com folhagem verde chamativa. Os dois últimos estão mais elevados na cena em comparação aos outros componentes.

Segundo Oliveira, é comum o uso de letras como sustentação da imagem. As letras concentram elementos da ilustração e leituras.

As cores, as nuances, as texturas, a luz e a sombra, as cores quentes e frias, a escolha do lugar, a disposição dos personagens, do cenário, dos adereços, enfim, toda a dramatização da cena representada está em função dessa estrutura, dessa letra invisível. (OLIVEIRA, 2008, p. 62)

A protagonista e o pé de pequi, na vertical, em altura maior, formam os dois traços verticais da letra “H”. O corte horizontal, que perpassa os dois elementos, é formado pelas casas em linha reta, dispostas uma ao lado da outra, no fundo da imagem. Os moradores estão cobertos por uma sombra, enquanto a luz se concentra na árvore, na mulher e nas casas. As atenções estão concentradas no improvisado palco e na intérprete.

Em cima da mala, a mulher está segurando um chapéu sobre a cabeça, idêntico ao usado pelo Gato de Botas na capa do livro. Na outra mão, segura um livro aberto. O chapéu ainda não posicionado completamente na cabeça, um dos pés para fora da superfície da mala e

os braços soltos e distantes do corpo indicam que seu corpo está em movimento. Além disso, a análise dos segmentos horizontais, percebidos na composição da imagem, mostram a linha do horizonte bastante baixa, o que permite classificar a imagem acima dela como mais leve e intangível. Os movimentos da personagem, portanto, são vistos como soltos, com leveza e disponíveis ao olhar de um público.

Conforme Oliveira, a linha do horizonte gera percepções diferentes quanto ao que está abaixo e acima desta. Geralmente, a parte inferior é mais carregada visualmente e considerada atingível.

Corpo, gestos e oralidade se juntam a formar a performance, conforme Zumthor. Na explanação sobre o poema, abordou-se tal performance, ciente de que a ilustração permitiria considerar o corpo da protagonista em sua ação. Somente o texto escrito não permitiria tal abordagem.

Conforme Zumthor, a posição em pé proporciona o movimento de todo o corpo. No entanto, consideram-se na performance, também, os movimentos isolados dos olhos, da cabeça, dos braços.

Hortência permanece em pé durante, praticamente, toda a sua atuação, não apenas nessa passagem. Seu corpo auxilia na contação de histórias, ora assumindo uma outra identidade, como no caso da figura do pirata comentada mais adiante, ora se movimentando concomitantemente à sua enunciação, como quando grita Moby Dicky. O corpo e seus movimentos convidam outros a olharem e a manterem contato.

A expressão corporal corrente encadeia séries contínuas de gestos de todas as espécies. Um movimento do corpo inteiro se faz acompanhar, em geral, de uma gesticulação dos braços e da cabeça, além de uma mímica e de um olhar particular. A performance poética pode suspender intencionalmente este encadeamento, e admitir como pertinente apenas o gesto do rosto, ou do braço, ou alguma dança não expressiva (ZUMTHOR, 2010, p. 222)

Além do uso do corpo, o uso do chapéu do Gato de Botas é um forte indício de interpretação, visto que o mesmo funciona como uma fantasia. Onde estava esse acessório? A mala de Hortência revela surpresas.



Figura 43 - Dom Quixote e Sancho Pança
Fonte: LELIS, 2015.

Diante da população de Mucambo surge a figura de Dom Quixote de La Mancha e Sancho Pança, figuras pertencentes ao universo literário. As estrofes que os acompanham citam nomes de personagens e autores da literatura e relatam que um novo mundo estava se abrindo diante das pessoas da região.

A primeira estrofe é composta somente por substantivos, que nomeiam os seres. As palavras evocam imagens. Dom Quixote é citado na estrofe e aparece passeando por Mucambo juntamente com seu companheiro Sancho Pança. O romance de Miguel de Cervantes não é ilustrado, mas, em palavras, descreve o fidalgo, com sua armadura:

Num lugar de La Mancha, de cujo nome não quero lembrar-me, vivia não há muito, um fidalgo, dos de lança em cabido, adarga antiga, rocim fraco, e galgo corredor. [...] Orçava na idade o nosso fidalgo pelos cinquenta anos. Era rijo de compleição, seco de carnes, enxuto de rosto, madrugador e amigo de caça (CERVANTES, 2010, p. 29).

A descrição também resultou em muitas representações do personagem por Pablo Picasso, Gustave Doré, entre outros. A obra de Cervantes, nas figuras do fidalgo e de seu amigo, entrelaça realidade e fantasia.

Essa ilustração é um indicativo de entrelaçamento entre o verossímil e o inverossímil. Dom Quixote e Sancho Pança não pertencem ao mundo verossímil de Mucambo. Todos os habitantes observam, à distância, os personagens adentrarem a região. Não há interação entre

eles, mas é fato que ocupam o mesmo espaço. Além disso, os cavalos, a cavalgarem, levantam poeira do chão, e esta provoca um esfumaçado na imagem que esconde parte da linha de contorno das patas dos animais e das pernas e pés dos personagens, dando um ar de magia à aparição inusitada: “Tudo que empresta magia a uma paisagem, a névoa que se desprende da terra, as nuvens no céu, um véu de fumaça, uma neblina, enfim... tudo aquilo que descrevemos como a atmosfera ou o clima de uma imagem é, na verdade, ar” (SCHEINBERGER, 2016, p. 122).

Até o momento, predominaram os aspectos verossimilhantes, a retratação dos espaços da casa da protagonista e da região pacata e seca de Mucambo; o planejamento do projeto de Hortência; as cores ocres e os tons pastel. A retratação do cenário de Mucambo, com suas árvores tortuosas, casas simples, poucos habitantes e as cores ocres aludem a comunidades simples, à vida não agitada típica de cidades interioranas, assim, ao chamado aspecto regional.

Alguns detalhes indicam entrelaçamentos e mudanças, como a mala de Hortência servindo de “palco”, a utilização de acessórios, como o chapéu, insinuando atuação performática da mulher, a abertura do livro como início da contação de histórias e primeira apresentação desse objeto estranho para os habitantes da região, e a aparição de Dom Quixote e Sancho Pança em Mucambo.

As figuras analisadas até a página dezessete mostram a ilustração invadindo a lauda lateral aos poucos, às vezes mais, às vezes menos, como também os entrelaçamentos que vão se perfazendo. As imagens abaixo são exemplos do avanço da ilustração:

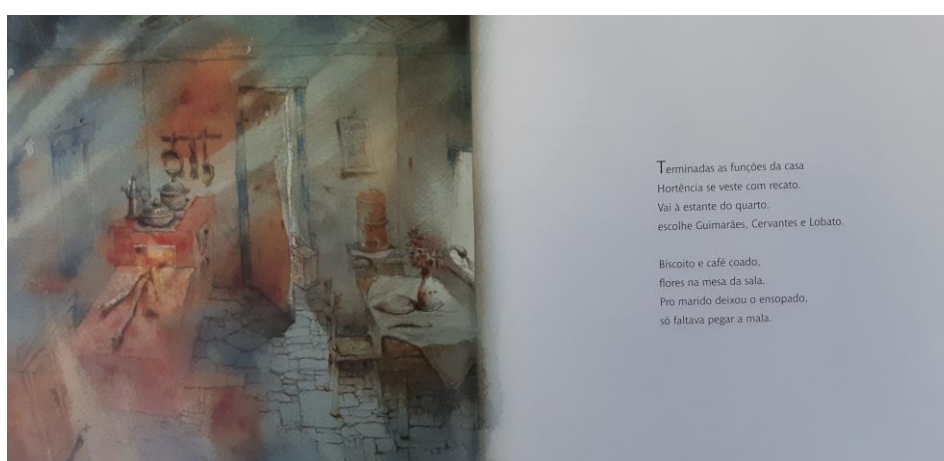


Figura 44 - Casa de Hortência 1
Fonte: LELIS, 2015.

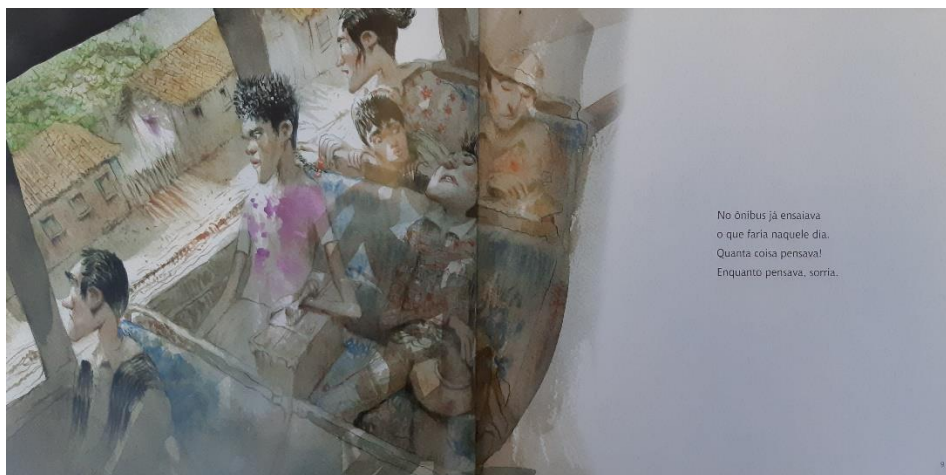


Figura 45 - Hortência no ônibus 2
 Fonte: LELIS, 2015.

A próxima ilustração, que se distribui pelas páginas dezoito e dezenove, já foi abordada como uma marcação de divisão de planos no início deste tópico. Relembrando: diferentemente de antes, a ilustração ocupa as duas laudas, as estrofes se posicionam entre as figuras, a voz de Hortência é citada e representada, os componentes da imagem estão sob um fundo branco e não estão em sua maioria relacionados com os componentes anteriores das outras imagens, há uma explosão de cores, não apenas ocre, além da forte presença do som.

Segue-se para a página vinte:

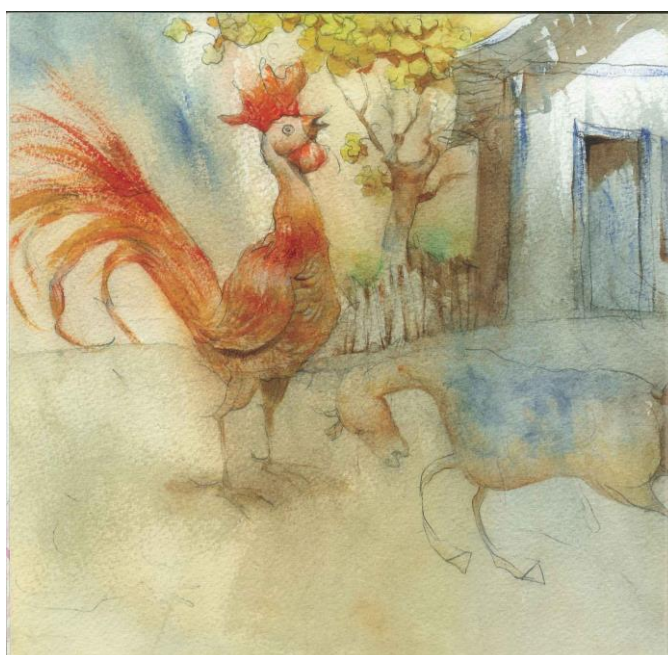


Figura 46 - Galo, Cavallo e Porta
 Fonte: LELIS, 2015.

Nesta imagem, há a representação do cavalo, do galo e da porta, de acordo com os elementos citados na estrofe. O cavalo é o mais distante de uma figura realista, os traços não o contornam com precisão e ele está posicionado como se fizesse parte do solo, não havendo relevo que o coloque em pé na cena. Mediante as explanações de Oliveira, deduz-se que o tipo de ilustração que se mostra mais atraente aos leitores, especialmente, aos infanto-juvenis, é a ilustração que não se reduz ao conhecido, nem completamente ao desconhecido, mas a que sabe, originalmente, trabalhar os dois aspectos. O cavalo em questão atende a esse tipo:

[...] um dos objetivos do ilustrador é tornar incomum o comum, transformar o real em fantástico, sugerir e representar o que o leitor supõe ver. O espaço imaginário entre o visto e o não visto é a área preferencial de atuação do ilustrador ante a sua inexorável referência a um texto literário. (OLIVEIRA, 2008, p. 37)

Os versos do poema citam, ainda, a voz de uma menina. Essa, no entanto, não é representada aqui, confirmando que a imagem, ainda que narrativa, não é espelho do texto.

Reúnem-se a figura e o som. O poema expõe a menina, o cavalo e o galo, atrelados aos sons que produzem, enquanto a ilustração traz a imagem dos que provocaram esses sons, como se materializasse o canto de cada um. Ao se olhar o galo, a porta e o cavalo e ler as estrofes, o leitor associa os sons com a imagem, como a onomatopeia mencionada na análise do poema.



Figura 47 - Moby Dicky
Fonte: LELIS, 2015.

Essa ilustração é acompanhada por um dístico, que cita a baleia e o mar. O mar designa amplidão e a imagem em duas laudas transfere esse efeito. Os personagens são retratados em miniatura, dentro de um barco, fazendo com que a baleia pareça ser ainda maior. O posicionamento do mamífero em direção ao barco reflete a descrição de Moby Dicky a atacar os navegantes. É transposto para a imagem parte da narração de Herman Melville.

Ouvindo o ímpeto tremendo do bote singrando o mar, a baleia deu uma volta mostrando a sua fronte branca para defender-se; mas, nessa evolução, vendo o casco negro do navio que se aproximava; aparentemente percebendo nele a origem de todas as suas perseguições; concluindo – talvez – que se tratava de um maior e mais nobre inimigo; de súbito se lançou contra a proa que avançava, arrumando as mandíbulas em meio ao furioso dilúvio de espuma. (MELVILLE, 2019, p. 571)

O cenário, na obra, passa a ser o mar, que abriga os habitantes de Mucambo.

A linha do horizonte se encontra mais elevada na primeira parte e, na segunda, mais baixa. Conforme Oliveira, as intenções narrativas e dramáticas perfazem essa linha. A linha alta evidencia o perigo, a situação de mar agitado, uma baleia a atacar um barco. Também, o tom de azul mais forte realça essa atmosfera de medo. Já na segunda parte, a cor azul está mais branda e acompanhada apenas da descrição dos dísticos que citam os elementos.

Ao fim do segundo verso do dístico há reticências, que foram lidas com o se houvesse continuação – a partir dos elementos citados – e houve. O grito, pronunciado por Hortência, nomeou a baleia, mas também pressupôs medo e, por sua vez, interação.



Figura 48 - Foco na cena de Moby Dicky
Fonte: LELIS, 2015.

A figura acima é um foco na embarcação presente na figura anterior. Essa aproximação visual remete à linguagem cinematográfica, que trabalha com edições. A alternância entre uma cena mais pesada visualmente e outra leve, entre uma mais expandida e outra em *close*, compõe o ritmo da ilustração. “[...] o ritmo é um gênero de montagem que nos aproxima muito da montagem ou edições cinematográficas” (OLIVEIRA, 2008, p. 58).

A imagem apresentada esclarece e destaca a anterior. A sensação de medo é realçada nesta figura pela linha alta do horizonte, enfatizando-se a sensação de opressão. O mar revolto, com cor forte, aumenta a densidade do momento.

O poema não afirma a interação entre a protagonista e o cachalote, tão pouco cita a presença dos habitantes. Entretanto, a ilustração põe em destaque essa interação. O enfoque dado à embarcação permite observar Hortência em pé, com os braços abertos e os moradores de Mucambo no canto do barco, com os olhos arregalados, segurando uns nos outros ou na borda do barco, demonstrando estarem aflitos.

Considerando a imagem anterior e esta, Hortência está posicionada entre os habitantes de Mucambo e o ser literário, como se fosse ela quem intermediasse a interação. Seu corpo aparece em movimento, confirmando uma ação performática.



Figura 49 - Cidade de Praga 1ª parte
Fonte: LELIS, 2015.

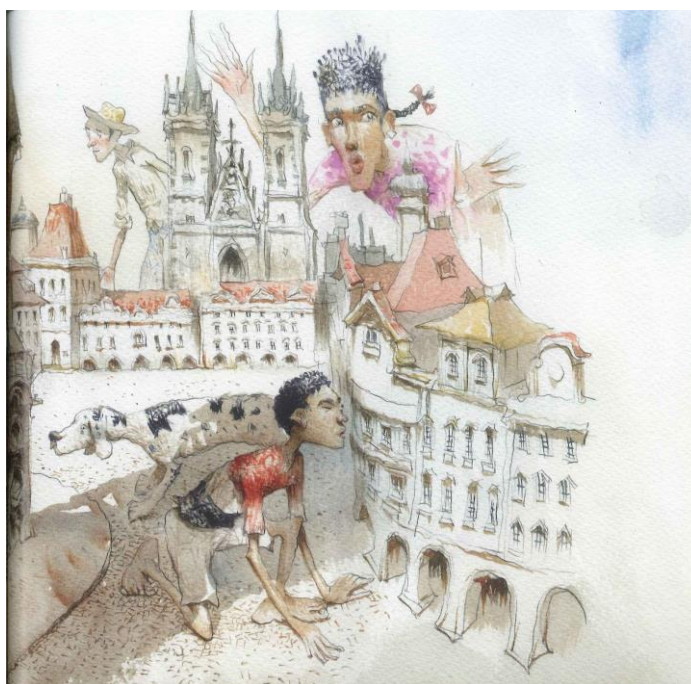


Figura 50 - Cidade de Praga 2ª parte
Fonte: LELIS, 2015.

Da visão do mar passa-se, sem precedentes, “do nada”, à imagem também dividida em duas laudas da cidade de Praga. A figura é uma leitura da arquitetura local, que passeia pelo barroco e pelo gótico.



Figura 51 - Cidade de Praga Partes 1 e 2
Fonte: LELIS, 2015.

Hortência está com os braços abertos e com os lábios projetados para frente, como se estivesse soprando. Os moradores de Mucambo passeiam pela metrópole de Praga. Eles são representados em tamanho maior que a arquitetura da cidade, o que permite inferir que Praga esteja dentro de Mucambo.

A iluminação está projetada para a protagonista, que aparece no canto superior direito com braços abertos e a soprar, sinalizando para uma ação que fez com que o novo cenário aparecesse. Se se fizer uma analogia com o sopro da moça nas páginas marcos de divisão, se verá que o sopro dela é criador e pode ter recriado a cidade de Praga ali.

Há uma criança, no canto inferior e medial da lauda direita, espiando dentro de uma janelinha, como se quisesse saber o que há lá dentro.

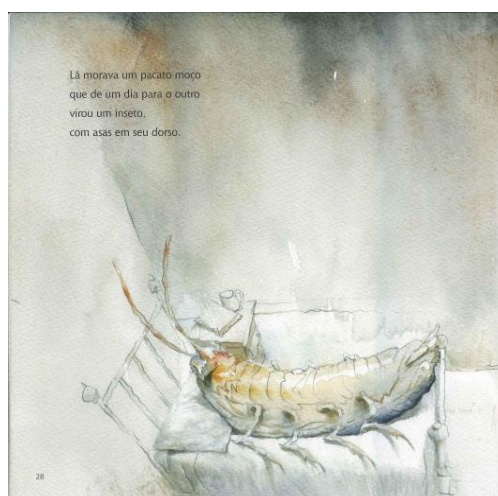


Figura 52 - Metamorfose 1
Fonte: LELIS, 2015.



Figura 53 - Metamorfose 2
Fonte: LELIS, 2015

Amplia-se o lado interno da janela e novamente o leitor é colocado dentro do cenário que, dessa vez, é o quarto de Gregor Samsa. Sob uma perspectiva aérea do quarto, é possível ver a cama com o inseto sobre ela e o olho do menino na janela, observando o caso curioso e insólito detalhado pelo poema.



Figura 54 - Metamorfose 1 e 2
Fonte: LELIS, 2015.

Interessante notar que há distância do leitor e do espectador em relação ao inseto estranho, como na obra original. Os familiares de Gregor Samsa evitam proximidade pela passagem absurda de um modo de ser a outro. No entanto, aqui, já se conhece o inseto e sua história, não se conheceu o homem. O estranhamento se dá pela narração dos acontecimentos, por que o ser em si causa, na verdade, curiosidade.

Até o momento, o segundo plano já apresentou dois espaços, personagens e situações bem distantes da realidade de Mucambo, no entanto, com completa interação com os habitantes da região.

O próximo cenário é a própria Mucambo, mas com mais visitantes no lugar:

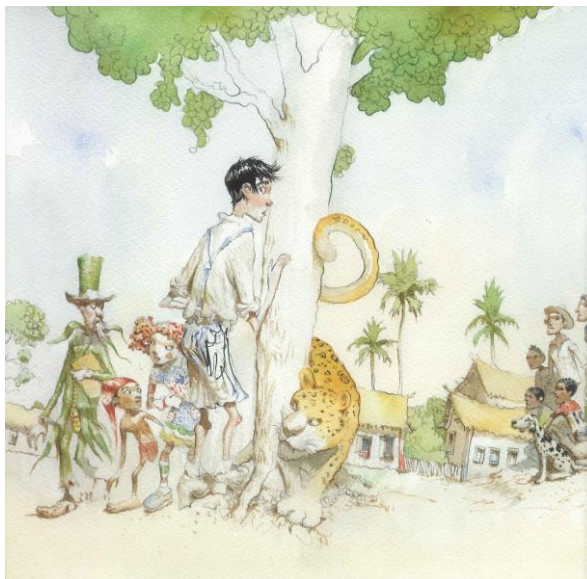


Figura 55 - Personagens de Monteiro Lobato
Fonte: LELIS, 2015.

Os personagens de Monteiro Lobato estão sendo observados com admiração. Além do sabugo de milho e da boneca de pano, aparecem na imagem o Saci Pererê, a onça pintada e o Pedrinho. Os olhares desses personagens, voltados para diferentes direções, e o fato de se apoiarem atrás da árvore e no corpo um do outro, como Emília no corpo de Pedrinho, indicam que ainda não conhecem muito a região e que estão a investigá-la antes de se permitirem ficar à vontade. É como se vivessem uma nova história, uma nova aventura.



Figura 56 - Piratas 1
Fonte: LELIS, 2015.

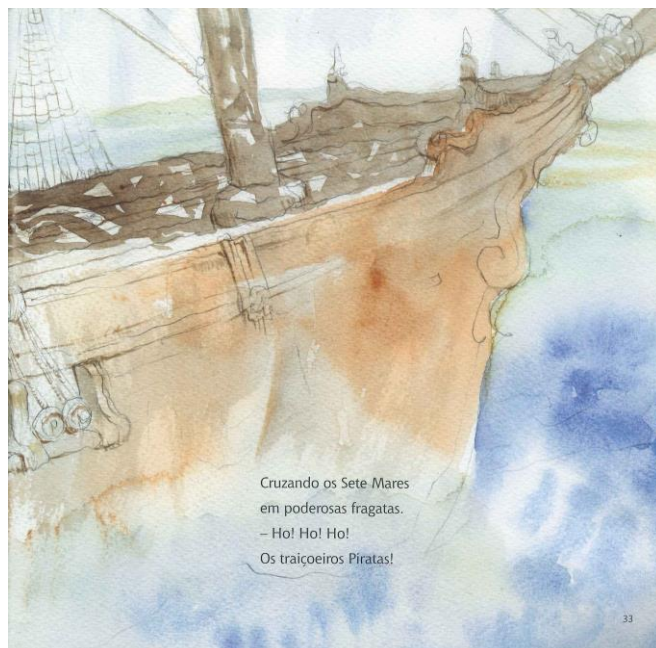


Figura 57 - Piratas 2
Fonte: LELIS, 2015.

As figuras anteriores formam uma única imagem:

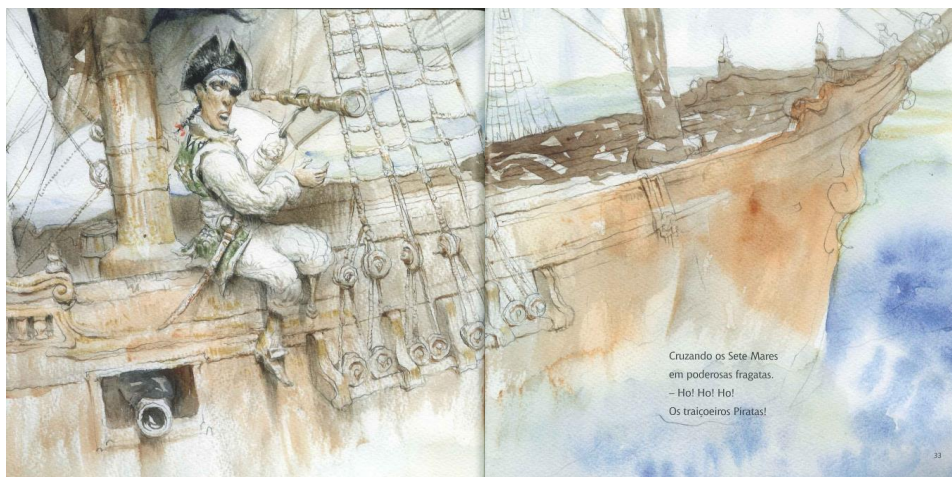


Figura 58 - Piratas 1 e 2
Fonte: LELIS, 2015.

O pirata retratado possui uma trança com um laço vermelho na ponta e, além disso, os traços de seu rosto se assemelham aos de Hortência das Tranças: identifica-se a própria personagem, fantasiada de pirata, em uma fragata de tão grandes proporções que, mesmo ocupando as duas laudas, ainda não foi mostrada completamente.

De onde surgiram a roupa de pirata, a fragata, o chapéu do gato de botas usado anteriormente? Poderiam caber na mala da contadora de histórias?

Causos da literatura universal, histórias anônimas e vozes regionais permeiam Mucambo. Medo, aventura e surpresas estão a fazer parte de sua rotina.

A ilustração acima preenche todo o espaço visual e a cor predominante é marrom, fazendo com que a visão fique mais sobrecarregada.

A seguinte imagem abranda o olhar e se coaduna com o tipo de narrativa, pois é mais suave quanto às cores e luminosidade.

Há espaço para romances também.

A referência aos contos de fada se dá numa imagem sertaneja:



Figura 59 - Contos de Fadas
Fonte: LELIS, 2015.

No primeiro plano, uma moça de cabelos longos, com coroa de flores na cabeça, com pés despidos e vestido branco anda com leveza, como se estivesse realizando passos de dança na terra árida do sertão. A imagem romântica é observada por um homem, com botas e de chapéu, em um cavalo, predominantemente, branco. O cenário se divide em áspero e delicado. No primeiro plano, onde a moça se encontra, há uma árvore frondosa com flores amarelas e, no segundo plano, onde o cavaleiro se encontra, uma árvore seca com galhos desfolhados. Os planos marcam nitidamente a diferença entre homens e mulheres, colocando cada um em analogia com coisas distintas, como nos tradicionais contos de fadas, em que o príncipe enfrentava muitos desafios até ficar com a moça pura, sensível e delicada.

Apesar dessas marcações nos elementos que compõem a cena, a linha do horizonte muito baixa e com poucos elementos inferiores transmite a sensação de leveza da cena como um todo e, também, de delicadeza. Os contos de fadas são, tradicionalmente, lidos para crianças, que são interpretadas como seres frágeis que necessitam de proteção. Entretanto, pontua-se que fragilidade e necessidade de proteção não se devem confundir com fraqueza e impotência diante de tudo.

Chega-se às últimas laudas do livro que, apesar de formarem uma única imagem, apresentam coisas distintas a se organizarem neste espaço:

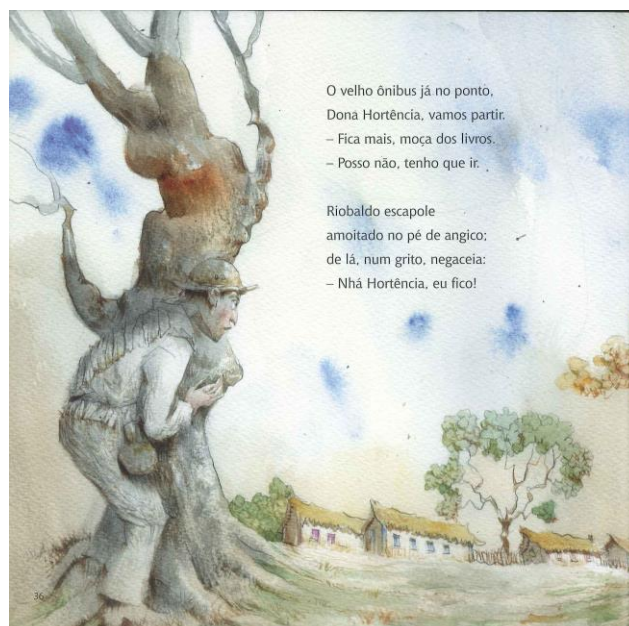


Figura 60 - Riobaldo 1
Fonte: LELIS, 2015.

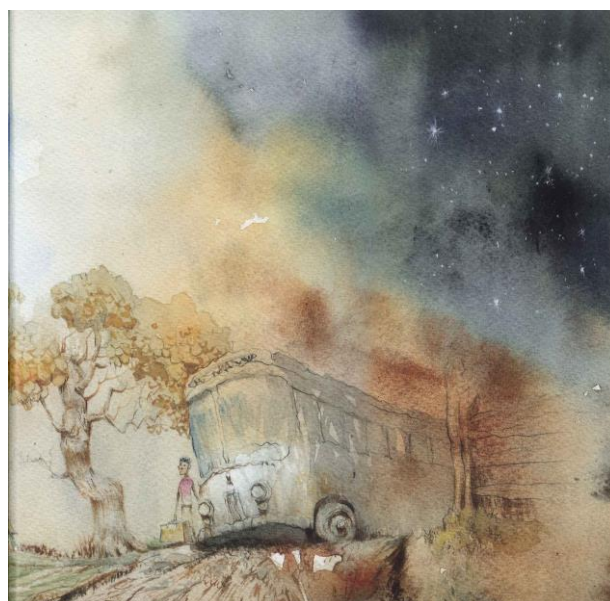


Figura 61 - Riobaldo 2
Fonte: LELIS, 2015.

A primeira ideia de divisão refletida é quanto ao tempo: o dia e a noite. A primeira lauda apresenta céu iluminado pelo branco, com entremeios em tom azul. A segunda, se dividida por uma linha vertical, apresenta uma luminosidade diferente à esquerda daquela vista à direita, com o céu escuro com estrelas invadindo o lado oposto, o que permite interpretar a chegada da noite.

Na primeira figura, encontra-se Riobaldo atrás de uma árvore, sendo que tanto o nome da árvore, quanto da personagem foram informados pelo poema. Ambos, sob o efeito da cor branca, estão bastante iluminados e em tamanho maior na cena do que a representação de Hortência na outra figura. Hortência aparece em proporção menor, indicando grande distância de Riobaldo, o que justifica o fato de ele ter gritado ao conversar com ela.

Já próxima do ônibus, com a mala fechada, a moça dos livros vai partir como a noite, a indicar o dia que termina para que outro nasça. Riobaldo, na claridade, parece estar iniciando sua trajetória. Ele fica para contar as suas histórias. Riobaldo está destacado pelo tamanho e luminosidade assumindo uma posição de protagonista.

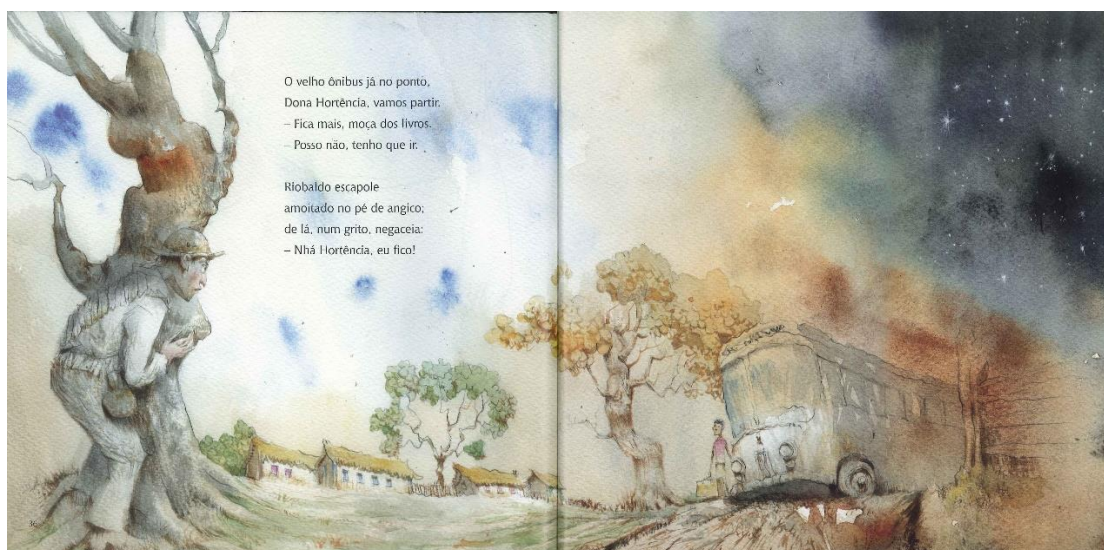


Figura 62 - Riobaldo 1 e 2
Fonte: LELIS, 2015.

Na ilustração e no poema, há uma comunhão de verossímil com inverossímil, de magia com realidade, de tempo, de espaço, de proposta e concretização. Hortência levou livros para Mucambo, incitou a leitura, provocou a curiosidade, ofereceu um novo mundo, um mundo elucidativo como o dia, luminoso. Os ouvintes desejaram mais. Riobaldo ficou. Ficou como literatura, como personagem contador de histórias, como leitura, como mudança definitiva.

No segundo plano, depara-se com os moradores reunidos atentos a ouvir as histórias; com personagens de obras clássicas e de obras desconhecidas passeando por Mucambo e interagindo com os habitantes; com cenários agitados pelas próprias condições destes, como o mar, por exemplo, e pela presença de personagens que causam estranhamento, medo e curiosidade, como a Baleia Moby Dick, o inseto em que se transformou Gregor Samsa e a boneca Emília; com a presença dos habitantes, adultos e crianças, em cenários novos

regionais e universais, como o cenário do príncipe e da donzela e a cidade de Praga; com representações da literatura brasileira e estrangeira; com mais cores, especialmente as da passagem em que se enfatiza a oralidade de Hortência.

A ilustração e o poema uniram suas vozes, feitas de fios e traços muito peculiares, para contar a história de Hortência das Tranças.

Conforme Walty, Fonseca e Cury (2013), palavra e imagem são indissociáveis. Os ideogramas, por exemplo, são uma linguagem em traços, que resultam em uma imagem com suas significações. As letras são também traços que permitem visualizar uma imagem, porém, o olhar pouco se apega a elas; são como linhas transparentes que se coadunam formando uma palavra em que a significação é exaltada. No entanto, isso depende do uso dessa letra, dessa palavra. Em determinados contextos, serão como uma figura a ilustrar.

“Figura a ilustrar” não prescinde de uma leitura. Imagem e palavra se oferecem à decifração e são, em si, visões: do mundo, de comportamentos, do nada e do tudo que cercam seus executores.

Há leitura, há código, há interação e há diálogo nos dois recursos. A palavra deseja a imagem como forma de solidificar o imaginário, de possuí-lo. Bosi declarou a necessidade humana de apreensão do imaginário por meio das imagens pictóricas e mentais e, nessa necessidade, se produzem cada vez mais imagens e mais códigos.

A palavra e a imagem, criadas pelo desejo, querem se instaurar no espaço, ocupar um lugar e tornar tangível até mesmo os devaneios. Entretanto, a apreensão dos objetos, das ideias, das pessoas, do mundo, da literatura se estabelece com um distanciamento jamais preenchido.

Vera Casa Nova explica que esses códigos se aproximam pelo olhar. No entanto, o caráter de ambiguidade da palavra a torna menos tangível. Entre semelhanças e diferenças, o fato é que o livro ilustrado propõe uma relação mais direta: “O poema e a imagem se roçam” (NOVA, 2008, p. 57).

Os avanços tecnológicos, de acordo com Nova, possibilitam pensar nessas artes com um olhar ainda menos delimitador e mais abrangente, fazendo com que as relações fiquem ainda mais próximas, como, por exemplo, os vídeos poemas que, na verdade, são assistidos.

No caso da ilustração – uma das maneiras de lidar com a imagem – ela necessita do texto porque é uma leitura deste, tem como fonte a literatura. Oliveira afirma que, já a literatura, muitas vezes, não necessita da imagem-visual, constrói seus espaços de significação com independência.

O que se percebe no livro em ênfase é uma comunhão que cria uma identidade. O poema escrito, somente, poderia ser *Hortências das Tranças* e contaria com muitas inferências, muitas leituras em diferentes rumos, conforme o direcionamento das palavras e seus devaneios particulares. As imagens, somente, também poderiam ser *Hortências das Tranças* e contaria com muitas inferências, muitas leituras em diferentes rumos, conforme o direcionamento de suas particularidades e seus devaneios. No entanto, a palavra desejou a ilustração e a imagem desejou ser uma ilustração baseada nessas palavras. *Hortências das Tranças* é um poema ilustrado, essa é a sua identidade.

Palavra e imagem compreendem que fazem parte de um único corpo e se complementam, sem deixar de, em suas peculiaridades, transcenderem a ligação de uma com a outra, fazendo ainda mais rico o corpo literário. O corpo escolhido é a magia desse envolvimento. A literatura requer um diálogo, mas não de iguais, pois ela se enriquece na participação de singularidades.

Em diversas passagens, a ilustração preencheu espaços não ditos, fazendo o mesmo o poema, quando relacionado àquela. Na fresta entre o devaneio e o fato, na fresta entre o objeto em si e o olhar é que cada código se instalou, dialogando entre si e expressando a ilusão de um entendimento completo.

Essa união se deu no campo da pintura em aquarela, do livro, da literatura, do traço, da letra, da cor, da tinta, do lápis, de todo um projeto gráfico, enfim de tudo que compõe a obra. Essa composição, conforme Oliveira, contribuiu para um ritmo que só pode ser considerado, no caso do poema ilustrado, na soma e na ação de todos os aspectos relacionados. Por isso, optou-se por comentá-lo após as duas análises.

A técnica da aquarela permeia todo o livro e acompanha, com suas significações, os dois códigos presentes. Em sua dissertação de mestrado “A Poética da Aquarela” (1995), Vera Regina Vilela Bonnemasou faz uma analogia da técnica aquarela com a pintura oriental *sumi-e*. Esta, por apresentar conceitos e processos bem definidos e por se aproximar daquela em algumas particularidades, é utilizada como base para o delineamento das propriedades que regem a aquarela. Bonnemasou define o *modus* da técnica ocidental a partir de uma comparação com as características de uma pintura oriental. Ela considera a história da pintura chinesa e japonesa, a filosofia de vida dos povos orientais e as ligações com o budismo e com o taoísmo. Notam-se diferenças de valores entre o ocidente e o oriente que irão influir nas técnicas, no entanto, Bonnemasou destaca as afinidades entre as duas técnicas, a fim de se alcançar a poética da aquarela.

A água é o elemento de grande relevo nas explicações da pesquisadora. No percurso da dissertação, a água é comparada ao Tao, que significa “o caminho”. Bonnemasou esclarece que o preceito principal do Taoísmo é o envolvimento do homem com a natureza. Aquele deve deixar-se seguir pelos percursos desta. Um dos conceitos básicos do taoísmo é o *Wu-wei*, que se refere justamente a um deixar fluir sem embates, significa “ação sem restringir”. Essa definição do *Wu-wei*, conforme Bonnemasou, vai ao encontro do comportamento da água, que estabelece um mundo curvilíneo, contornando os elementos de grande força. Os movimentos da água e o comportamento deste elemento são de suma importância para o taoísta e é este o elemento que mais participa das significações da aquarela.

Dos aspectos do elemento água, enfatizam-se a transparência, a fluidez e a espontaneidade como contribuições ao sentido desta pintura.

Ainda, a investigadora em questão traça um paralelo entre as características bases da pintura *sumi-e*, advindas do Zen-Budismo, o simples, a natureza e o simbólico, e as categorias do signo elaboradas por Charles Peirce, até chegar às qualidades da aquarela nos quesitos de análise morfológica, do significado e da significação.

Abaixo, apresenta-se um quadro no qual se reúnem os três tipos de elementos mencionados pela autora quanto à morfologia.

Elementos morfológicos da aquarela

MATERIAIS	FORMAIS	COMPOSICIONAIS
Tinta aquarela a cores.	Execução do claro para o escuro.	Espaço realista (quadro).
Pigmentos em sua maior parte artificiais.	As linhas são pouco usadas.	O observador olha o quadro como se estivesse numa janela.
Papel para aquarela de fibra de algodão ou similar.	Uso de luz e sombra.	Perspectiva linear e aérea.

Pincel de pelos de marta. As manchas constituem a Tendência ao preenchimento predominância e se total do espaço. caracterizam pela utilização da cor e da transparência.

Pincéis principalmente de formato redondo e quadrado. Aguadas fluidas. Predominância da geometria.

Para exibição, é mais comum o uso do papel com vidro. As pinceladas são livres.

Admitem-se sobreposições.

Uma tonalidade por vez.

Predominância no uso da tinta (cor).

Cores usadas livremente.

Fonte: adaptado de Bonnemasou (1995).

Sobre o significado, a aquarela volta-se para uma definição de arte considerada romântica, em que a beleza tem relevo. Sendo assim, ela está direcionada predominantemente para a sensibilidade, ao invés da racionalidade.

A significação da aquarela é tida como “indicial” pela pesquisadora, ou seja, que sugere mais que afirma, tornando a comunicação mais subjetiva.

Aqui, considerar-se-ão todas as características que foram diretamente relacionadas à aquarela, no que diz respeito ao seu elemento essencial, a água, e, em certa medida, às análises citadas. Não se considerarão todos os aspectos abordados por Bonnemasou, pois estes privilegiam a pintura independente do texto, ou seja, a pintura que não ilustra.

Segundo Bonnemasou, a pintura em aquarela é vista pelo espectador como se este estivesse em uma janela e apreciase a visão fora dela. Isso pode ser associado à visão de um quadro em sua moldura.

A transparência da técnica faz transparecer “as letras” ou “leituras” que estão nos quadros propostos. Nestes quadros, vemos a técnica que admite sobreposições, que é norteadada pelo claro, propõe o escuro e enaltece relevos, tudo em pinceladas livres e fluídas como a água. Vemos a terra, a sua dureza e sequidão pelas cores utilizadas nos tons mais primitivos, a nos lembrar os tons das pinturas rupestres, que em muito se valia das cores ocre. Vemos, ainda, a terra, pela essência do representado nos quadros (por exemplo, a figura inicial que contém o fogão à lenha, esta que já foi árvore, o chão sem revestimento, cascudo, com relevos e poeira).

Pela qualidade de limpidez da água se lê a terra que está nas imagens, o ser da terra, o homem da terra, a mulher da terra. Utilizando como exemplo, ainda, a figura mencionada, a mala retratada, em vez de fuga, irá revelar mais adiante um ser que se conecta ainda mais com o chão que pisa.

A água, apesar de sua delicadeza, faz ceder o forte. Ela dilui o pigmento, torna a terra, a história de terra de Lelis, algo também fluido, que seja capaz de perpassar toda a sua obra, nos dois códigos de informação. A família, composta por mãe e avó professoras, a infância em região árida, o fogão à lenha de Hortência, o fogão à lenha de D. Mary, o pequizeiro. O texto flui em rimas, versos curtos que não pontuam, mas se curvam ao próximo verso num complementar de sentido. O texto flui como água a contornar os obstáculos, curvilínea, e contorna a ilustração sem se fundir a ela, mas sem polarizar também, em harmonia, a harmonia da aquarela que pressupõe um encontro da natureza com o homem. A ilustração flui a contornar palavras, flui pela completude que o espectador dá a ela como um apreciador de arte em um museu, flui pelas palavras que lhe permitem seguir o percurso.

Intimamente relacionada à ideia de espontaneidade, esta qualidade da água é percebida no livro na ação narrada da personagem, esta que se vale de um planejamento apenas dentro do ônibus, na recepção dos moradores da região, na atuação performática de Hortência. Ademais, é percebida nas linhas – uso presente na tendência contemporânea da aquarela –, nas linhas soltas das ilustrações, nos imprevistos deixados pelo autor como marcas em suas criações, no aparecimento de cada personagem das obras apresentadas por Hortência.

A aquarela está entre o forte e o delicado, entre a transparência e as cores, entre o movimento e o estático, como *Hortência das Tranças*.

A pintura, diferentemente da ilustração, não tem compromisso com a narrativa, com um processo figurativo. A pintura não se liga por exigência a uma fonte literária, segundo Oliveira. Mas a ilustração de *Hortências das Tranças* é também pintura, portanto, seu ritmo e expressão não excluem que assim se a defina. Essa pintura, por sua vez, é também desenho. Os desenhos são traços, com muitas linhas que também formam palavras. Todos se unem no olhar e em um ritmo, como letra e melodia.

Em tudo há movimento, da capa a contracapa. Um movimento que ora se expande, ora se retrai, como as tensões do verso e suas revelações, como as pausas entre uma estrofe e outra, como o olhar que se direciona para as imagens e se fixa no aparente estático, como as imagens que vão em direcionamento ao texto e retornam e, às vezes, vão e lá persistem, se expandindo por outras laudas, como o poema que apresenta e esconde, que explica e propõe mistérios.

O ritmo em *Hortências das Tranças* se assemelha a uma criança declamando poemas. Ou a um adulto apresentando, empolgado, uma atração: ele usa de um discurso que inicia explicando de quem se trata, até se explodir em emoção no momento em que convida o intérprete a se apresentar ao palco.

Em movimentos de idas e vindas perfaz-se um caminho musical. O lápis desliza, desenhando as palavras que ora aparecem completas, ora apenas sugerem para o leitor a complementação, como os traços dessa aquarela, imprevisíveis e sugestivas. As linhas leves, finas e não marcadas, mas também tortuosas e incompletas do desenho dão a este um aspecto de leveza, mas também de força expressiva. O poema traz essa mesma leveza e força. Narram-se mazelas, eventos que, em outro contexto, são vistos como muito trágicos, como, por exemplo, o ataque da baleia Moby Dicky, porém, a linha do poema se faz de maneira leve, a enfatizar a emoção, a luta, a transformação do instante.

Levemente, a transparência da água vai ganhando sombras, luzes, cores e extensões. As tintas se esparramam e se encontram, também, levemente e concomitantemente, a história pacata vai caminhando, ganhando tramas e extensões. Outras histórias e muitas ações se encontram e tudo se eclode em um auge de movimentação. Há no livro um caminho direcionado a formar um ciclo e não um fim. Conforme dito, o poema ilustrado se presta a curvas, como a água.

Percebe-se que, também no ritmo de *Hortências das Tranças*, a aquarela e o poema se entrelaçaram. Os feixes trançaram-se em uma rede estética de significação. Cada mecha, pacientemente, foi se envolvendo uma na outra e, em uma atitude de entrega e humildade, uma se escondia para revelar a outra.

Desfez-se o brinquedo na esperança de que a parte revelasse o todo. Todavia, Gregório de Matos já havia alertado para o mistério que circunda a completude. Dividir as partes fez com que uma evocasse a outra em um grito não de dependência, mas de desejo de não perder a identidade. *Hortência das Tranças* é entrelaços de fios, de vozes, de palavra e imagem. *Hortência das Tranças* é texto e tinta.

3.3 LAÇOS PROVOCADORES

Há alguma magia que conserta o mundo? Criança ou adulto podem sobre isso *confabular*.

Texto e tinta narraram, com as peculiaridades de seus timbres, uma história de envolvimento e transformações. O trançado de ilustração e poema conduziram a narrativa, de maneira que foi possível estabelecer uma divisão de planos na obra, que produziu, enfatizou e entrelaçou efeitos de sentido.

O primeiro plano expôs Mucambo como uma região pobre, seca, sem esperança de mudança, pacata, como um espaço sem muitas cores, sem conhecimento, sem recursos. Nela habitavam pessoas que não tinham acesso ao livro, às possibilidades de mudança; pessoas acostumadas a uma rotina de ideias e ações. Também habitava Hortência, uma mulher jovem e simples, que se dedicava aos afazeres domésticos, ao marido, mas que trazia em si uma diferença quanto aos demais moradores da região: tinha esperança de transformar. Além disso, conhecia e possuía muitos livros, realizava suas leituras solitárias e planejava agir em prol de mudanças na região.

A partir da ação dessa mulher de carregar sua bagagem pela região de Mucambo, subir em sua mala embaixo de um símbolo regional, o pé de pequi, abrir os livros e contar histórias para aquele povo, a configuração no estado de coisas começa a mudar.

No segundo plano, a região de Mucambo se agita, pessoas de todas as idades ocupam as ruas, se unem a ouvir as histórias, conhecem os livros, presenciam a performance de Hortência, se veem envolvidas em episódios aventurecos, estranhos, diferentes. Mucambo abriga espaços nunca antes imaginados ali: o mar invade a região com suas águas infinitas e uma baleia gigante, uma cidade repleta de castelos aparece em meio às casas simples, barcos e navios transitam por onde só se via um ônibus. Habitantes inesperados interagem com a população que não esperava (não tinha esperança de) ver tantas novidades: uma boneca de pano e um sabugo de milho que falam, um homem que se transformou em inseto, entre outras. Muitas experiências foram proporcionadas: de medo, de curiosidade, de aventura.

O povo de Mucambo percebeu que tudo estava diferente e gostou. Pediu para que a moça dos livros não fosse embora. Ela não pôde, mas Riobaldo ficou.

Como pode essa região ter se transformado tanto? O que pode ter provocado toda essa movimentação?

Alguns elementos se mostraram intrigantes durante a narrativa.

A protagonista Hortênciá é um desses elementos que parece possuir uma magia. Em um universo de pobreza e desânimo, ela aparece como leitora, possuidora de muitos livros, esperançosa e decidida. É um ser único, diferente e que agiu para que as coisas acontecessem. A partir da sua presença, as coisas começaram a se transformar. Qual o poder de Hortênciá? A fé na mudança é uma possibilidade, bem como suas leituras, suas histórias, sua resistência frente às dificuldades, suas ações que tudo tiram do lugar, fazem movimentar.

A contadora de histórias levava consigo uma mala. A partir do instante em que subiu na mala, renunciaram-se mudanças. A mala seria um objeto mágico? Havia tantos livros, tantas fantasias e acessórios e, pelo que se percebeu, a bagagem conseguiu carregar tudo. A bagagem cultural pode ser dividida e pode ser usada como um palanque que sustenta a propagação de novas ideias, novos assuntos, novos olhares.

Dentro dessa mala, havia livros que foram abertos pela moça. Os livros seriam seres fantásticos? Há tantas experiências neles que, quando abertos, só querem compartilhar. Nesse compartilhamento desprezioso muitas coisas podem acontecer, imprevisíveis por sinal. A literatura é uma força insólita.

Os livros foram utilizados ao chegarem em Mucambo. Haveria nessa terra algum encantamento? Ela acolheu Hortênciá, a mala, os livros, cedeu seu espaço a outros lugares, a outros personagens. Serviu de lar. Resistiu o quanto pôde até tudo se transformar.

Sabe-se que esses elementos se uniram, se envolveram a laçar mechas que entrelaçaram oralidade, performance, texto escrito, aspectos regionais e universais, literatura canônica e popular, realidade e fantasia, palavra e imagem.

Seriam esses laços insólitos? O insólito é o extraordinário não pertencente àquela realidade?

De repente, nas linhas de Hortênciá, se descobre que é possível alcançar, em qualquer mundo, um ser transformador, uma bagagem transformadora, uma história, um lugar. Todos extraordinários.

Hortênciá tem suas tranças presas com laços vermelhos que unem, provocam alianças e enfeitam. Fazem parte do trançado ao mesmo tempo em que dele se destacam. Não são essenciais para designar o penteado. Entretanto, no momento em que se fazem presentes,

modificam, acrescentam, atam, tornando as mechas mais unidas, dando cor, beleza e firmeza ao fim.

4. CONCLUSÃO

A pesquisadora em questão, assim como Hortência, já demonstrou gostar de histórias. Essa dissertação iniciou-se com uma e não poderia finalizar sem mais.

Tudo começou com um desejo, como em *O Mágico de OZ*, em que Dorothy desejava seu lar, o homem de lata um coração, o espantalho um cérebro e o leão desejava a coragem.

O caminho de tijolos amarelos foi percorrido.

O primeiro capítulo investigou o artista Lelis e sua trajetória profissional. Faz-se importante esclarecer que não foi possível mencionar todos os trabalhos do artista, especialmente as inúmeras ilustrações que fez para livros de outros autores e para revistas. Não se encontrou em nenhum outro espaço um compilado satisfatório das suas produções, o que auxiliaria muito a quem intenta pesquisá-lo. Diante disso, considerou-se necessário reunir as muitas informações sobre a obra dele, distribuídas em diversos *sites* nos formatos de vídeo, entrevistas e reportagens, além de acrescentar as que foram produzidas por este trabalho. Acredita-se e espera-se que esse compilado possa ajudar outros pesquisadores que desejarem investigar as produções de Marcelo Lelis. Buscou-se traçar um panorama de suas histórias, suas produções, suas peculiaridades, com o propósito de apresentá-lo ao universo acadêmico e aos demais que se interessarem pela arte do escritor e aquarelista. Seu estilo se define dentro de um conceito aqui proposto: o de “aquaterra”.

Por meio de pinceladas de água com pigmento, o escritor de texto e imagens, Lelis, deixa fluir histórias. O pincel encharcado inicia um processo de busca por uma linha ondulante, espontânea, pouco marcada, porém, marcante, pela singularidade dos seus percursos. A água foge do pincel em uma liberdade criadora e leve, se coadunando com as peculiaridades da linha. As palavras logo encontram passagem e se identificam com a fluidez da aquarela, mas não somente com esta técnica, se identificam também com a terra que envolve o artista. As palavras pronunciadas aqui fluem, como a água que percorre a técnica do escritor, e caminham pela terra que o envolve. A terra natal Montes Claros, o campinho de futebol montes-clarense, a terra das fazendas brasilminenses, a terra que não foi tirada de seus pés. Vê-se um chão forte, dando sabor, cheiro e cor à água. Portanto, vê-se “aquaterra”. As vivências do escritor permeiam as suas criações, conferindo a elas originalidade e riqueza quanto ao trânsito de experiências e exploração estética.

Pôde-se conhecer, desde a criação da obra, um pouco mais sobre um dos códigos investigados nesta dissertação e que compõe *Hortências das Tranças*: a ilustração em aquarela.

O segundo capítulo se dedicou a uma apresentação da obra com olhar destinado à leitura do poema e da ilustração, concomitantemente. Observou-se que ambos proporcionaram a visitação a aspectos históricos, sociais e estéticos da literatura. Além disso, provocaram uma rede de efeitos de sentido que se entrelaçaram em diversas reflexões, entre elas, sobre oralidade, performance, texto escrito, clássico e popular, regional e universal.

O terceiro capítulo realizou a leitura do poema e da aquarela a fim de se encontrar uma resposta em cada um para os efeitos de sentido provocados. Havia-se levantado a hipótese de que os códigos se inter-relacionavam de maneira a provocar uma marcação de planos no livro. Este capítulo demonstrou que poema e imagem, em diálogo, construíram a obra, marcando estados diferentes no decorrer de todo o texto e possibilitaram, por meio de mudanças de cores, de perspectiva narrativa, de elementos do projeto gráfico, de eventos da própria história, uma ênfase maior nas passagens que compreendiam as laudas dezoito e dezenove do livro.

As passagens citadas, por sua vez, levaram a caracterização de um plano antes e de um plano depois delas. Nesta caracterização, percebeu-se um início de história marcada, predominantemente, pela falta de esperança, pelo não acesso ao livro, pela leitura solitária, pelo texto escrito, pela literatura canônica, pela literatura brasileira, pela ênfase na criança. Aos poucos, caminha-se para o segundo plano, no qual se nota a marcação da leitura coletiva, do acesso ao livro, da literatura universal e regional, da performance, do texto oral e escrito.

Finalizou-se o capítulo fazendo uma provocação aos leitores. Elencaram-se elementos que desencadearam as transformações na história apresentada e sugeriu-se o caráter mágico de cada um. Porém, tais elementos são perfeitamente alcançáveis na nossa realidade, o que leva a reflexão de que qualquer indivíduo pode proporcionar transformações significativas em seu meio.

Desejou-se encontrar as tranças de Hortências. Separaram-se os fios de texto e tinta. Desfez-se o brinquedo à procura de uma resposta. Ela esteve sempre ali, como o coração do homem de lata, a coragem do leão, o cérebro do espantalho, o lar de Dorothy, as tranças de Hortências. Todavia, foi preciso caminhar pelos fios para se entender que não é possível traçar o percurso em linha reta, mas em tranças.

Em *Hortências das Tranças*, texto e tinta se entrelaçaram na condução narrativa, se estruturaram de maneira a provocar muitos efeitos de sentido e evidenciaram algo de modo particular: o poder transformador da literatura.

Esta dissertação convida a todos a pensarem na importância, no âmbito literário, do envolvimento do texto com o desenho e este como um recurso que não apenas ilustra uma narração, mas contribui para os efeitos de sentido. Também, a refletirem sobre o poder transformador da literatura e o que tem sido e o que pode ser feito para que ela se torne mais acessível a todos. Ainda, e igualmente importante, a considerarem a inserção na historiografia literária de uma história considerada infantil, porém que apresenta reflexões importantes a qualquer faixa etária, reafirmando, desse modo, o não distanciamento entre literatura infantil e literatura geral. A literatura infantil ultrapassa os limites impostos pelo didatismo e ocupa um espaço que lhe é próprio e que ela mesma demarcou: o do uso criativo e libertador da linguagem. A literatura infantil é, em si, literatura.

A literatura é uma força que age de maneiras distintas em cada um. Imprevisível, porém não apática. Não há como entrar em contato com ela e permanecer do mesmo jeito. A literatura transforma porque abala, movimenta, liberta. Até mesmo sua ausência age. Ela é um mistério. “Assim, a literatura, ao mesmo tempo sintoma e solução do mal-estar na civilização, dota o homem moderno de uma visão que o leva para além das restrições da vida cotidiana” (COMPAGNON, 2009, p. 36).

A vida cotidiana restringe o homem ao trabalho que o sustenta, a um lazer limitado, muitas vezes, à condição financeira, a relações superficiais e permeadas de interesses momentâneos, a um local, que pode ser sua própria terra, em que por ela, muitas vezes, apenas se passa, sem conhecer e sem reconhecer como sua. A vida cotidiana, frequentemente, restringe o homem a um encontro com ele mesmo, porém, não no sentido de realização por se conhecer e se enxergar, mas a um encontro com a solidão e o vazio do ser, em que apenas o trabalho, o dinheiro e as relações momentâneas o preenchem e o definem, tristemente. A vida cotidiana, pelas limitações que impõe ao sonho, pelo sufocamento da fabulação, apaga a esperança, não permite a loucura, o devaneio, a insensatez e, contrariamente, caminha em direção a estes.

A vida cotidiana deixa o livro na estante, guarda-o ou simplesmente o usa de enfeite. Ela não ousa, não desobedece.

A literatura transgride, enfrenta, sai do lugar, não censura. Ela se entrega à loucura e à sanidade, à consciência e à insensatez. Já afirmou Candido: “ela faz viver!”.

Muitos são os depoimentos que se ouvem sobre o poder desta, sobre o quanto é conquistadora, o quanto realizou na vida de alguém. Apesar de depoimentos válidos, não se trata de experiências transferíveis. A literatura em si que o é. Portanto, é preciso que se tome atitudes como a de Hortência das Tranças, para que tudo se transforme.

Tzvetan Todorov, em *A Literatura em Perigo* (2010), adverte que o livro literário é o real centro da literatura. Todorov expõe e critica o lugar que a obra literária tem ocupado, especialmente, no ensino: o de ilustração de uma crítica. Com isso, tem se perdido a oportunidade proporcionada pela literatura de realização pessoal, de organização e compreensão do mundo e do homem e de contato com o belo.

No artigo “A Literatura está em Mucambo” (2018), Andréia Rocha analisa a atuação da protagonista Hortência sob o aspecto das considerações feitas por Todorov e verifica que o livro literário é o cerne do projeto da personagem. Ele se destaca dividindo com ela o posto de protagonista.

Esta dissertação se compõe de uma análise científica de *Hortência das Tranças*, o livro literário permitiu muitas reflexões sobre a literatura e, ainda, sobre podiversos aspectos da vida humana. Dentre tais reflexões, destaca-se aqui, neste âmbito científico, algo que precisa ser pensado pelos estudantes de literatura, professores, pesquisadores, críticos literários:

[...] o que se tem feito para que a literatura chegue a lugares como Mucambo? Como a literatura tem sido apresentada? A literatura humanizou seus adeptos a ponto de se dedicarem ao outro como fez Hortência? A literatura continuará em perigo se seu lugar se reduzir à estante do quarto, à justificativa de um título de pesquisador, às páginas de um livro fechado ou às páginas de um livro aberto para o conhecimento somente desse livro em si, às paredes de uma sala de aula. Hortência das Tranças não apresenta títulos, não possui uma turma, não tem sala de aula. Seus livros estão em sua boca que leva a literatura a todos os cantos, seus livros estão no compartilhamento das suas experiências, estão em sua prática solidária, humanitária. A literatura, em *Hortência das Tranças*, não está em perigo, porque ela foi dos livros para Mucambo. A literatura está em perigo em nossa sociedade, porque ela ainda precisa ir de Hortência em direção ao mundo, da personagem em direção ao homem (ROCHA, 2018, p. 96)

Esta pesquisa inspirou um projeto literário, que será realizado em Mucambo Firme, distrito da cidade de Montes Claros, Minas Gerais. Foram adquiridos cinquenta exemplares do livro *Hortência das Tranças*, a fim de se apresentar a obra para os habitantes desta região. Outros livros foram arrecadados, por meio de doações, e serão igualmente apresentados. A parceria é feita com o grupo Trilha da Leitura, da cidade de Montes Claros, que realiza um trabalho como o da “moça dos livros” em diversas escolas da região, com os colaboradores da instituição selecionada para realização do projeto, a Escola Estadual Domingos Barbosa Braer, localizada na região de Miralta. Essa escola encontra-se a apenas seis quilômetros do distrito de Mucambo Firme, atendendo aos estudantes deste também. São 91 alunos entre o

primeiro ano de ensino fundamental e o terceiro ano do ensino médio. O incentivo à leitura se dará no período de retorno às aulas presenciais e contará com uma ação performática, apresentando a personagem Hortência das Tranças. Esta, por sua vez, explanará sobre os outros livros que a obra cita. Serão sorteados exemplares para os pais dos alunos e os demais livros comporão a biblioteca da escola. Por fim, se incentivará a leitura de *Hortência das Tranças* no seio familiar: propondo aos estudantes que leiam a obra para seus pais e vice-versa.

A escolha da região se deve ao fato desta coincidir com o nome e as peculiaridades do espaço exposto no livro e por ser fonte de inspiração para o ilustrador Lelis. Acredita-se que estes fatores possam contribuir para que os habitantes da região se projetem no poema/livro, se identifiquem com aquelas vivências e, assim, se aproximem mais do universo literário.

A literatura deseja uma mala, um indivíduo que a leve, uma comunidade, uma mudança, uma atitude.

Qual a Mucambo de quem está a ler este texto? Almejam-se mudanças?

Há uma música, bastante inspiradora, do compositor e cantor Djavan, que se chama Solitude. Trata-se de um convite. Por meio dela, esta dissertação convida.

Amor em queda

Mesmo tal moeda perde cotação

Um mundo louco, evolui aos poucos

Pela contramão

O erro invade tudo o que é cidade

Cai na imensidão

Guerra vende armas

Mantém cargos, destrói sonhos

Tudo de uma vez

Sensatez não tem vez

Vidas, fardos, meros dados

Incontáveis casos de desamor

Quanta dor, muita dor

Parece tarde falar de amizade
Ver com o coração
E desse jeito, reparar defeito
Estendendo a mão

Quem é que sabe o quanto lhe cabe
Dessa solitude?
Por isso a hora de fazer é agora
Tome uma atitude

Tome uma atitude. A literatura transcenderá em revoluções a partir desta.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Nelson. Conheça o capitão. GLOBO RURAL. 03 jun. 2018. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/agronegocios/globo-rural/noticia/2018/06/conheca-o-capitao-bolinho-saiu-da-caatinga-para-virar-petisco-em-festas.html>>. Acesso em: 03 jun. 2019.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ASSIS, Eduardo de. *Literatura e Afrodescendência*. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/150-eduardo-de-assis-duarte-literatura-e-afrodescendencia>>. Acesso em: 25 ago. 2019.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Ilustrações: Alexandre Camanho. 2ª ed. São Paulo: FTD, 2015.
- BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Adaptação: Wander Antunes; Lelis. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. Disponível em: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/09/13/o-narrador-consideracoes-sobre-a-obra-de-nikolai-leskov-walter-benjamin/comment-page-1/>>. Acesso em: 11 jun. 2019.
- BONNEMASOU, Vera Regina Vilela. *A poética da aquarela*. 1995. 70 f. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284763/1/Bonnemasou_VeraReginaVilela_M.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2020.
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAGNIN, Antônio Luiz. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.
- CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. In: *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora Lê, 1998.
- CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés do chão”. In: *Para gostar de ler: crônicas*. Vol. 5. São Paulo: Ática, 2003. Disponível em:

<<https://grad.letras.ufmg.br/arquivos/monitoria/Antonio%20Candido%20A%20VIDA%20A%20R%C3%89S%20DO%20CH%C3%83O.pdf>>. Acesso em: 06 jun. 2019.

CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. *In: Vários escritos*. CANDIDO, Antonio. 4ª ed. São Paulo: Duas cidades, 2004.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Livro Primeiro. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. Porto Alegre: L&PM, 2010.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 1ª ed. São Paulo: Editora Moderna, 2000.

CONHEÇAM os premiados. HQMIX TROFÉU. 18 jun. 2012. Disponível em: <<http://trofeu-hqmix.blogspot.com/2012/>>. Acesso em 03 jun. 2019.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução: Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

DALCASTAGNÉ, Regina. A personagem negra na literatura brasileira contemporânea. *In: Literatura e Afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução de Sonia Coutinho. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DERDYK, E. *Formas de pensar o desenho*. 5.ed. Porto Alegre: ZOUK, 2015.

EDIÇÕES Anteriores. LEGENDA QUADRINHOS. Disponível em: <<https://legendaniquemg.wordpress.com/ateriores/>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

FILHO, José Nicolau Gregorin; PINA, Patrícia Kátia da Costa; MICHELLI, Regina Silva (Orgs.). *A Literatura infantil e juvenil hoje: múltiplos olhares, diversas leituras*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/a_literatura_infantil_e_juvenil_hoje.pdf> Acesso em: 09 jul. 2020.

FUNDAÇÃO Biblioteca Nacional. Vencedor: Marcelo Lelis, com a obra "Hortência das tranças" publicada pela Editora Abacate. Diário Oficial da União. Portaria nº - 39, 3 nov. 2015. Disponível em: <http://www.grafica.ufes.br/sites/grafica.ufes.br/files/publicacao_diaria/do1_2015_11_04.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2019

FUNDAÇÃO de Cultura divulga obras e escritores vencedores do Prêmio Guavira. 2016. Disponível em: <<http://www.entrevistanews.com.br/noticias/1451-Fundacao-de-Cultura-divulga-obras-e-escritores-vencedores-do-Premio-Guavira.html>>. Acesso em: 06 jun. 2019.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? *Terra roxa e outras terras*: Revista de Estudos Literários, v. 26, dez. 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol26/TR26b.pdf>. Acesso em: 27 set. 2019.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. 2. ed. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. 13ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

GUSMAN, Sidney. A premiada revista independente Ragú virou álbum de luxo. UNIVERSO HQ. 21 jan. 2003. Disponível em: <<http://www.universohq.com/materias/a-premiada-revista-independente-ragu-virou-album-de-luxo/>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUDINILSON, Urbano. *Oralidade na Literatura (O caso Rubem Fonseca)*. São Paulo: Cortez, 2000.

INFOS festival 2019. BD MIAM. Disponível em: <http://bdmiam.fr/?fbclid=IwAR1MD_DV2T4pVjO4vhuFgoN7HOkKaQoMZUocQxZ1ilswHf15kYVvfmi0Prw>. Acesso em 03 jun. 2019.

JORNAL DO NORTE. Montes Claros, 17 e 18 mar 1990a.

_____. Montes Claros, 31 mar e 1 abr 1990b.

_____. Montes Claros, 8 maio 1990c.

_____. Montes Claros, 10 maio 1990d.

_____. Montes Claros, 11 maio 1990e.

_____. Montes Claros, 18 maio 1990f.

JOYCE, James. *O gato e o diabo*. Adaptação: Lygia Bojunga; Lelis. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1999.

LEITE, Osmar. Saíno a Percurá – Ôtra Vez, de Lelis: livro do mineiro Lelis, foi lançado mês passado pela Zarabatana. 2011. Disponível em: <<http://blogmaniadegibi.com/2011/08/saino-a-percura-otra-vez-de-lelis/>>. Acesso em: 06 nov. 2017.

LELIS. *Anuí*. São Paulo: Sesi-SP, 2018.

LELIS. *Anuí*. Disponível em: <https://www.catarse.me/reparos_lelis?ref=project_link>. Acesso em: 03 jun. 2019.

LELIS. *Cidades do Ouro*. Rio de Janeiro: Casa 21, 2005.

LELIS - #7. Entrevista com Marcelo Eduardo Lélis de Oliveira. Produção de Samanta Coan e André Coelho. Um Triz, 2015. 14'25''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T2Ot_MeX8Mk>. Acesso em: 08 out. 2018.

LELIS. *Hortência das Tranças*. 1. ed. Belo Horizonte: Abacatte, 2015.

LELIS. “Hortência das tranças”. In: *Contaço de Histórias: tradição, poéticas e interfaces*. MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauén. (Org). São Paulo: Edições Sesc, 2015.

LELIS. Last Bullets. Chegou! Aqualelis. 16 jun. 2009. Disponível em: <<https://aqualelis.blogspot.com/search?q=Last+Bullets>>. Acesso em 03 jun. 2019.

LELIS. *Saino a percurá: ôtra vez*. 2. ed. Campinas: Zarabatana Books, 2011.

LELIS. *SketchBook*. Independente, 2016.

LELIS. Stripolis. Aqualelis. 24 abril 2019. Disponível em: <<https://legendaniquemg.wordpress.com/ateriores/>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

LODY, Raul Giovanni da Mota. *Cabelos de axé: identidade e resistência*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004. Inclui bibliografia.

LOVETRO, José Alberto. *Lista dos vencedores do 31º troféu HQMIX*. 09 set. 2019. Disponível em: <https://blog.hqmix.com.br/noticias/vencedores-31-trofeu-hqmix/> Acesso em: 25 set. 2019.

MANZINI, José Eduardo. *Considerações sobre a transcrição de entrevistas*. Disponível em: <http://www.oneesp.ufscar.br/texto_orientacao_transcricao_entrevista>. Acesso em: 12 jun. 2019

MARCHEZAN, Renata Coelho. A noção de autor na obra de M. Bakhtin e a partir dela. *Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso*, São Paulo, v. 10, n. 3, p. 186-204, dez. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-45732015000300186&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 22 set. 2019.

MARCONDES, Ciro. Retrospectiva ZIP: os 10 melhores quadrinhos nacionais de 2018. *Metrópoles*. 10 jan. 2019. Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas-blogs/zip/retrospectiva-zip-os-10-melhores-quadrinhos-nacionais-de-2018?fbclid=IwAR3UP0B4zoUt4x7Cr_5rh_4Ly-L2NACzutvp-2Bt0seDjQcFN-w0-c62RL8>. Acesso em: 03 jun. 2019

MATOS, Gregório de. *Obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. 2v.

MATTOS, Regiane Augusto de. *História e cultura afro-brasileira*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (Orgs.). *Contações de histórias: tradição, poética e interfaces*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Editora 34, 2019.

NOVA, Vera Casa. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

OLIVEIRA, Rui de. *Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

OZANAM, Antoine; LELIS. *Goela Negra*. Tradução de Érico Assis e Maria Clara Carneiro. São Paulo – SP: Mino, 2015.

OZANAM, Antoine; LELIS. *Gueule Noire*. França: Editora Casterman, 2015.

OZANAM, Antoine; LELIS. *POPEYE: Um homme à la mer*. 1. ed. França: Editora Michel Lafon, 2019.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. *Literatura infantil: voz de criança*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

PERRONI, Vanessa. Peça “O Urro” explora recursos audiovisuais para desvendar a sociedade. *HOJE EM DIA*. 20 fev. 2015. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/pe%C3%A7a-o-urro-explora-recursos-audiovisuais-para-desvendar-a-sociedade-1.295933>>. Acesso em: 06 jun. 2019.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Círculo do Livro, 1997.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. Menino temporão. In: *O jogo do livro infantil: textos selecionados para formação de professores*. PAULINO, Graça (Org.). Belo Horizonte: Dimensão, 1997; pp. 42-43.

RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (Orgs). *Quadrinhos e Literatura: Diálogos Possíveis*. 1. ed. São Paulo: Criativo, 2014.

RASLAN, Eliane Meire Soares; COSTA, Lucas Marques Lomasso. *O uso da aquarela nas HQ's de Marcelo Lelis*. Anagrama, v. 6, n. 2, 23 nov. 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/48175>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

REIS, Bia. Os finalistas do Prêmio Jabuti nas categorias infantis e juvenis. *Estadão*, São Paulo, 21 out. 2016. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/estante-de-letrinhas/conheca-os-finalistas-do-jabuti-nas-categorias-infantis-e-juvenis/>>. Acesso em: 06 jun. 2019.

ROCHA, Andréia Glaicielly Dieger. A literatura está em Mucambo. In: *Vozes-mulheres: escrita feminina, memória, espaços e outros ensaios*. COSTA, Amanda Stéphanie Rodrigues. CASTRO, Mably Lopes (Orgs). Montes Claros: Caminhos Iluminados, 2018.

24º SALÃO de Humor de Piracicaba – 1997. 2010. Disponível em: <<http://salaointernacionaldehumor.com.br/sem-categoria/24o-salao-de-humor-de-piracicaba-1997>>. Acesso em: 06 jun. 2019.

SANTIAGO, Carlos Henrique. Desenhista da Folha é premiado. *Folha de São Paulo Ilustrada*, São Paulo, 24 out. 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/24/ilustrada/35.html>>. Acesso em: 06 jun. 2019.

SANTIAGO, Silviano. In: *A cor da pele*. VENTURA, Adão. 3. ed. Belo Horizonte: Edição do Autor, 1984.

SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio; ROCHA, Andréia Glaicielly Dieger. Estético, lúdico e pedagógico na produção cultural para crianças: entrevista com Lelis. *Literartes*, v. 1, n. 8, 7 nov. 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/147977>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

SCHEINBERGER, Felix. *Aquarela para urban sketchers: como desenhar, pintar e contar histórias coloridas*. Tradução: Denis Fracalossi. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

SILVA, Paulo Henrique. Aos 90 anos, Popeye ganha traços mineiros em HQ francesa. *HOJE EM DIA*. 17 jan. 2019. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/aos-90-anos-popeye-ganha-tra%C3%A7os-mineiros-em-hq-francesa-1.686629>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

SOUZA, Juliana Osse de. *Diagnóstico da produção de Hortênsia (Hydrangea Macrophylla Serv.) na Propriedade de Hortênsia e Cia de Brasília*. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/1866/6/2011_JulianaOssedeSouza.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2019.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. Tradução: Caio Meira. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos (Orgs). *A Linguagem Dos Quadrinhos: Estudos de Estética, Linguística e Semiótica*. 1. ed. São Paulo: Criativo, 2015.

VTS 01 1. Entrevista com Marcelo Lelis. Produção de Agenda da TV Rede Minas. Marcelo Lelis, 2015. “4:22”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xi1COSN9fgA>>. Acesso em: 04 jun. 2019.

WALTY, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. 3ª ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

YUNES, Eliana; PONDÉ, Glória. *Leitura e leituras da literatura infantil*. São Paulo: FTD, 1988.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

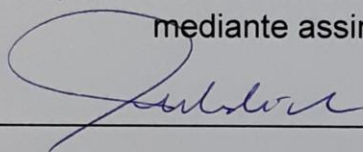
APÊNDICE A

**TERMO DE CESSÃO INTEGRAL DE DIREITOS AUTORAIS C/C
AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM**

Eu, FELIPE ANTONIO GUIMARÃES GABRICH,
sob o(s) documento(s) de identificação
RG - 18.897

declaro plena ciência e concordância com o uso da minha imagem e de todo o conteúdo exposto a Andréia Glaicielly Dieger Rocha para a finalidade do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES –, e dos demais atos decorrentes, de forma consensual, integral e irrevogável, a título gratuito e sem qualquer ônus, autorizando, como rol exemplificativo, a sua utilização, exibição, divulgação e reprodução, seja por meio físico ou eletrônico, presencial ou virtual, em sítio eletrônico da referida instituição de ensino superior, da própria mestranda ou por qualquer meio de comunicação públicos e/ou privados, pela titular do projeto de mestrado supracitado – ou via pessoa por ela previamente autorizada – das atividades, ideias, imagens e conteúdos nesta data captados.

Por ser verdade, subscrevo e firmo o presente termo, consolidado
mediante assinatura:



Montes Claros, 22 de abril de 2019.

APÊNDICE A

TERMO DE CESSÃO INTEGRAL DE DIREITOS AUTORAIS C/C
AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, MARCELO EDUARDO LEIS DE OLIVEIRA,
sob o(s) documento(s) de identificação
CPF 822927526-20

declaro plena ciência e concordância com o uso da minha imagem e de todo o conteúdo exposto a Andréia Glaicielly Dieger Rocha para a finalidade do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES –, e dos demais atos decorrentes, de forma consensual, integral e irrevogável, a título gratuito e sem qualquer ônus, autorizando, como rol exemplificativo, a sua utilização, exibição, divulgação e reprodução, seja por meio físico ou eletrônico, presencial ou virtual, em sítio eletrônico da referida instituição de ensino superior, da própria mestrandia ou por qualquer meio de comunicação públicos e/ou privados, pela titular do projeto de mestrado supracitado – ou via pessoa por ela previamente autorizada – das atividades, ideias, imagens e conteúdos nesta data captados.

Por ser verdade, subscrevo e firmo o presente termo, consolidado mediante assinatura:



Montes Claros, 04 de MAIO de 2019.

APÊNDICE A

**TERMO DE CESSÃO INTEGRAL DE DIREITOS AUTORAIS C/C
AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM**

Eu, Mary Silveira Leles,
sob o(s) documento(s) de identificação
MG-5.129.763

declaro plena ciência e concordância com o uso da minha imagem e de todo o conteúdo exposto a Andréia Glaicielly Dieger Rocha para a finalidade do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES –, e dos demais atos decorrentes, de forma consensual, integral e irrevogável, a título gratuito e sem qualquer ônus, autorizando, como rol exemplificativo, a sua utilização, exibição, divulgação e reprodução, seja por meio físico ou eletrônico, presencial ou virtual, em sítio eletrônico da referida instituição de ensino superior, da própria mestranda ou por qualquer meio de comunicação públicos e/ou privados, pela titular do projeto de mestrado supracitado – ou via pessoa por ela previamente autorizada – das atividades, ideias, imagens e conteúdos nesta data captados.

Por ser verdade, subscrevo e firmo o presente termo, consolidado mediante assinatura:

Mary Silveira Leles

Montes Claros, 25 de agosto de 2019.

APÊNDICE B

Tabela de Prêmios e participações em eventos

PRÊMIOS / EVENTOS	ANO	CATEGORIA	PARTICIPAÇÃO/ PRODUÇÃO
Salão de Humor de Piracicaba – SP	1988	Quadrinhos	História <i>Capitão Jabá</i>
24º Salão de Humor de Piracicaba – SP 1º lugar	1997	Quadrinhos/Prêmio Gabriel Bastos Jr/Melhor HQ	<i>Domínio Legal</i>
Concurso Nacional da 3ª Bienal de Quadrinhos / Belo Horizonte – Minas Gerais 1º lugar	1997	—	<i>Neoliberal 2 – A missão</i>
10º troféu HQMIX	1998	Melhor desenhista de 98	Todo o trabalho desenvolvido durante o citado ano
Festival de Quadrinhos de Angoulême	2002	Convidado. Exposição Traits Contemporains	...
24º troféu HQMIX	2012	Desenhista Nacional	Todo o trabalho desenvolvido durante o citado ano
24º troféu HQMIX	2012	Adaptação para os quadrinhos.	<i>Clara dos Anjos</i>

24º troféu HQMIX	2012	Desenhista Nacional	<i>Saino a Percurá – ôtra vez.</i>
Feira do livro de Frankfurt na Alemanha	2013	Convidado de honra e palestrante	Tema: Quadrinho Brasileiro
8º FIQ	2013	Exposição em homenagem ao Marcelo Lelis	Aquarelas, esboços e desenhos
Indicação ao prêmio Jabuti	2014	Ilustração	<i>Histórias de bichos</i> , reunião de contos infantis de Liev Tolstói, editora SM, tradução de Vadim Nikitim
Biblioteca Nacional, BN 2015	2015	Literatura Infantil	<i>Hortência das Tranças</i>
Finalista da 58ª edição do Prêmio Jabuti	2016	Infantil	<i>Hortência das Tranças</i>
Vencedor do Prêmio Guavira de Literatura de Mato Grosso do Sul	2016	Literatura Infantil	<i>Hortência das Tranças</i>
10º FIQ	2018	Convidado Sessão de auditório: quadrinho e prosa literária	Tema: adaptação literária

Festival de la Bande Dessinée et du Goût – BD MIAM / 6ª edição	2019	Convidado	Ilustrou o rótulo de um dos vinhos servido no festival. Prática comum do evento
Librairie La Boussole Parceira da BD MIAM	2019	Exposição de ilustrações/originais. Encontro com leitores e autógrafos	Diversas ilustrações

Fonte: elaborada pela autora, 2020

ANEXO A
Quadro auxiliar de transcrição de entrevistas

Categorias	Sinais	Descrição das categorias	Exemplos
1. Falas simultâneas	[[Usam-se colchetes para dois falantes iniciam ao mesmo tempo um turno.	... B: mas eu não tive num remorso né' A: [mas o que foi que houve" J: [meu irmão também fez uma dessas' B: depois ele voltou e tudo bem,
2. Sobreposição de vozes	[Dois falantes iniciam ao mesmo tempo um turno.	... E: o desequilíbrio ecológico pode a qualquer momento: acabar com a civilização [natural J: [mas não pode ser/ o mundo tá se preocupando com isso E./ (+) o mundo ta evitando/.../
3. Sobreposições localizadas	[]	Ocorre num dado ponto do turno e não forma novo turno. Usa-se um colchete abrindo e outro fechando.	... M: A. é o segu [inte' eu queria era:: A: [im] M: eh: dizer que ficou pronta [a cópia A: [ah sim] M: ela fez essa noite (+)/.../
4. Pausas e silêncios	(+) ou (2.5)	Para pausas pequenas sugere-se um sinal + para cada 0.5 segundo. Pausas em mais de 1.5 segundo, cronometradas, indica-se o tempo .	Ver exemplos no item 5.
5. Dúvidas ou sobreposições	()	Quando não se entender parte da fala, marca-se o local com parênteses e usa-se a expressão <i>inaudível</i> ou escreve-se o que se supõe ter ouvido.	... A: /.../ por exemplo (+) a gente tava falando em desajuste, (+) EU particularmente acho tudo na vida relativo, (1.8) TUDO TUDO TUDO (+) tem um que são: (+)/ tem pessoas problemáticas porque tiveram muito amor (é o caso) (incompreensível) (+) outras porque/.../
6. Truncamentos bruscos	/	Quando o falante corta a unidade pôde-se maçar o fato com uma barra. Esse sinal pode ser utilizado quando alguém é bruscamente cortado pelo interlocutor.	... L: vai tê que investi né" C: / / (+) agora tem uma possibilidade boa que é quando ela sentiu que ia morá lá (+) e:le o dono/ ((rápido)) ela teve conversan comi/ agora ele já disse o seguinte (+) ...
7. Ênfase ou acento forte	MAIÚSCULA	Sílaba ou palavras pronunciada com ênfase ou acento mais forte que o habitual.	Ver exemplos
8. Alongamento de vogal	::	Dependendo da duração os dois pontos podem ser repetidos.	... A: co::mo" (+) e:::u

Continuação.

Categorias	Sinais	Descrição das categorias	Exemplos
9. Comentários do analista	(())	Usa-se essa marcação no local da ocorrência ou imediatamente antes do segmento a que se refere.	((ri)), ((baixa o tom de voz)), ((tossindo)), ((fala nervosamente)), ((apresenta-se para falar)), ((gesticula pedindo a palavra))
10. Silabação	-----	Quando uma palavra é pronunciada sílaba por sílaba, usam-se hífen indicando a ocorrência.	
11. Sinais de entonação	” ’ ,	<i>Aspas duplas</i> para subida rápida. <i>Aspas simples</i> para subida leve (algo como um vírgula ou ponto e vírgula). <i>Aspas simples abaixo da linha</i> para descida leve ou simples.	Ver itens 1, 6 e 8.
12. Repetições	Própria letra	Reduplicação de letra ou sílaba.	e e e ele; ca ca cada um.
13. Pausa preenchida, hesitação ou sinais de atenção		Usam-se reproduções de sons cuja grafia é muito discutida, mas alguns estão mais ou menos claros.	eh, ah, oh. ih:::, mhm, ahã, dentre outros
14. Indicação de transição parcial ou de eliminação	... ou /.../	O uso de reticências <i>no início e no final</i> de uma transcrição indica que se está transcrevendo apenas um trecho. <i>Reticências entre duas barras</i> indicam um corte na produção de alguém.	Ver item 5.

Fonte: Adaptado de Manzini, sem data.