

LITERATURA INFANTIL: O OBJETO LIVRO COMO PERFORMANCE ESTÉTICA DO CONTADOR

Juliana Silva Loyola

Doutora (PUC-SP)

RESUMO: Este trabalho apresenta algumas reflexões sobre a presença da voz na imagem, recurso composicional marcante na produção literária para crianças hoje que pode configurar um profícuo caminho de investigação sobre uma das singularidades do gênero infantil. Apresenta uma leitura do livro **Sua alteza a Divinha**, de Angela Lago, à luz do pensamento de Paul Zumthor acerca das relações entre voz, escrita e imagem, atentando para a maneira como a autora incorpora os elementos performáticos da cena da contação na composição do objeto livro. O trabalho procura mostrar, por meio da análise da obra, como se articulam no objeto livro voz, escrita e imagem num esforço simulador da presença viva do corpo do contador de histórias.

Palavras-chave: Literatura infantil, tradição oral, contadores de histórias, Angela Lago.

ABSTRACT: This work presents some reflections about the presence of voice in the image. It is an important compositional resource of the literary production to children nowadays that can configure a useful investigation way about one of the singularities of the children's gender. It presents a reading of the book **Sua alteza a Divinha** from Angela Lago. The analysis is based on the thought of Paul Zumthor about the relations among voice, writing and image, emphasizing the way the author incorporates the performance elements in the storytelling scene to compose the book. The work tries to present through the analysis how the voice, writing and image are articulated in the book simulating the alive (body) presence of the storyteller.

Keywords: Children's literature, oral tradition, storytellers, Angela Lago.

Do texto, a voz em performance extrai a obra
(Paul Zumthor)

1. A produção literária para a infância e sua especificidade hoje.

Começamos com uma pergunta, que, parece-nos, cabe numa reflexão sobre o gênero infantil: o que especifica, hoje, o literário para a infância? Esta tem sido uma pergunta frequente, desde o aparecimento da literatura infantil. Gênero que, marcado historicamente pela consolidação do conceito de infância, tem demandado um lugar ao sol no âmbito dos estudos literários, mais ou menos ao estilo FLICTS, personagem que, embora singular na sua condição de cor, vê-se às voltas com os seus semelhantes que teimam em não reconhecê-lo como tal, justamente porque a idéia de um **outro** só pode ser delineada a partir da diferença (esta, não aceita pelas demais cores já canonizadas). Se pudermos pensar nessa obra de Ziraldo¹ do ponto de vista de sua significação metalinguística, temos aí uma bela representação da trajetória da literatura infantil e dos enfrentamentos que ela precisou assumir para se consolidar como forma literária esteticamente válida.

Os primeiros estudos sobre a literatura infantil se ocuparam de apontar sua identificação com materiais destinados à prática pedagógica, e, desse modo, uma questão (mais do que outras) tomou assento: a necessidade de distinguir entre literatura e pedagogia. Essa discussão singularizou por muito tempo os estudos sobre a literatura infantil.

Tomada como razão e fim dessa produção, a criança real ocupou também um lugar importante nos estudos sobre a literatura infantil e em certa medida continua ocupando esse lugar, se bem que de maneira um tanto diferente: menos psicologizada e mais próxima da categoria de leitor, incorporada, portanto, à tessitura da narrativa ou do poema, imagem de infância.

Há muito a produção destinada à infância deixou para trás o “dilema” do início. Não se trata mais de estudar a literatura infantil para entender a infância ou para saber se um livro atende ou não os requisitos necessários a uma determinada faixa etária.

¹ O livro FLICTS, de Ziraldo, foi publicado em 1969, pela Editora Melhoramentos e constituiu um marco na produção literária para crianças no Brasil, por seu caráter inovador, fortemente inspirado no diálogo entre texto verbal e elementos visuais.

Tampouco se quer saber se a função da literatura infantil se alia ou não aos propósitos educativos defendidos por este ou aquele sistema de ensino, ditados, quase sempre, por uma classe que diz saber o que é o Verdadeiro, o Bom, o Belo.

Como nos primeiros tempos da Teoria Literária, a discussão sobre como a literatura (infantil) *deve ser* – perspectiva normativa (de tradição platônica) – dá lugar à discussão sobre o que ela *é* (ou tem sido) – perspectiva descritiva (de tradição aristotélica). Esse rápido exercício intelectual alcança a dimensão crítica e fomenta bases teóricas a partir das quais o estudo da literatura infantil pode se expandir.

Um dos aspectos que nos parece de extrema importância nessa reflexão diz respeito justamente à consideração e à investigação em torno da singularidade desse gênero, algo que pode fortalecer e facilitar o pensamento literário sobre a produção dirigida a crianças. Hoje, essa produção literária constitui um território singular. A simples representação da infância no texto, seja no nível verbal, discursivo, seja no visual já não parece suficiente para especificar ou particularizar o literário infantil, quando muito, caracteriza o livro para crianças. Mas, se é verdade que a produção literária para crianças tem configurado um território singular, paradoxalmente, a singularidade do gênero parece residir no seu caráter múltiplo: múltiplos códigos para compor o objeto artístico; junção de elementos que vão do verbal (discursivo) ao visual. Essa trajetória, por um lado, parece ter-se constituído no caminho de afirmação estética do gênero, e, por outro lado, acabou por definir, necessariamente, outras bases para a consideração dessa produção. Um objeto múltiplo na sua composição exige um olhar interpretativo diversificado, disposto a acolher outros lugares significativos à experiência literária proposta pelo livro. É o caso de produções que convocam outros recursos composicionais além da escrita, ao mesmo tempo em que escapam ao estereótipo do livro cuja ilustração é mero entretenimento para o leitor. Ao que parece, uma parte significativa da produção literária para crianças, principalmente a partir dos anos 80 do século XX, nos coloca diante de uma nova forma literária e de um caminho peculiar de compreensão do fazer poético. Evidentemente, muitos são os caminhos teóricos possíveis para abordar produções com tais características e já são numerosos os trabalhos acadêmicos que consideram a leitura dos elementos visuais, do projeto gráfico, especialmente quando se estabelece o diálogo entre os diferentes códigos, visando, na maioria dos casos, ao leitor infantil.

Nossa reflexão parte de um exercício empírico de leitura que, em certa medida, é desprezioso. Ao mesmo tempo, as questões que estão no fundo dessa reflexão, e que

vêm acompanhando nosso percurso de estudos sobre a literatura infantil, são um tanto mais abrangentes. O presente artigo busca ilustrar uma visada desse percurso, em cujo centro se colocam questões como: em que medida a relação entre elementos visuais e escrita, na composição do livro de literatura infantil, reivindica uma performance oral? Essa atitude criadora, que prima pela convocação de um corpo em ação de contar, singulariza a produção literária para crianças hoje? Ela pode apontar para um retorno às origens da própria literatura (de sua infância), como exercício da palavra em presença de um ouvinte capaz de imaginar?

Tomamos de empréstimo as palavras de Paul Zumthor, a propósito do estudo sobre a presença da voz nos manuscritos medievais, em seu prefácio ao valioso **A letra e a voz**, publicado em 1987, para situar um pouco melhor as nossas considerações:

Minha intenção não é chover no molhado provando a existência de uma oralidade medieval, mas valorizar o fato de que a voz foi então um fator constitutivo de toda obra que, por força de nosso uso corrente, foi denominada 'literária'. Pretendo menos afirmar a importância da oralidade na transmissão, na produção mesma dessas obras do que tentar julgar e medir o que essa oralidade implica (...). (p. 09/10 grifo meu)

É com o auxílio desse estudioso, que tanto se ocupou da voz humana como potencialidade agenciadora de linguagem e performance, que pretendemos expor algumas ideias sobre as relações entre escrita, voz e imagem, tomando-as a propósito da leitura de um livro de literatura infantil de autoria de Angela Lago.

2. Angela Lago – o objeto livro como performance do contador

O artista não dispõe de meios para fazer escutar a voz; mas pelo menos a cita intencionalmente naquele contexto, confiando ao olho a tarefa de sugerir ao ouvido a realidade sonora. Essa transferência de um sentido a outro perde aqui a pura abstração que teria na leitura muda e solitária. (Paul Zumthor- grifo nosso)

É conhecida a obra da grande artista mineira Ângela Lago. Primorosa na composição, vem concretizando um projeto de grande valor estético. Em muitos de seus livros, a memória da infância surge como motivo criador. Também e por causa disso, o resgate da tradição oral é frequente em seu trabalho: a memória de um “contar” ouvido

na infância transforma-se em corpo vivo, materializado pelo livro, que não é apenas um suporte para o registro de uma experiência, mas, ele mesmo, a reatualização dessa experiência, dada agora à responsabilidade do leitor – infantil ou não.

A infância em Ângela Lago não é, portanto, um tema ou um alvo, mas a possibilidade de realização de uma experiência estética, que vale tanto para o autor/criador quanto para o leitor. Para isso, a artista mineira converte o traço infantil em recuperação da vivência da infância, origem das coisas, memória, olhar buscador, oralidade, tradição, mobilidade com que se reveste o próprio texto, fruto de recitação, de (re)contação.

Por tais razões, a obra de Ângela Lago inspira-nos, além da experiência estética que possibilita, a leitura e compreensão de alguns conceitos sistematizados por Paul Zumthor, especialmente no que tange à presença da voz e da performance na materialidade da obra literária, inscrita em livro – um caminho que pode ser significativo para o estudo da literatura infantil.

O grande interesse de Zumthor pela poesia oral levou-o ao encontro da poesia medieval, cujo caráter teatral impõe uma visada interpretativa que vai além da letra escrita, do texto. Movido pela incômoda situação dos estudos literários que tenderam a segregar as expressões artísticas marcadamente orais; preocupado com a abrangência do fenômeno da voz humana e consciente da impossibilidade do texto como única forma de realização da obra, Zumthor indaga: “haverá em poesia, de alguma maneira, uma contradição entre o uso da escritura e as práticas vocais?” (2001, p. 96) Juntamente com **Introdução à poesia oral, A letra e a voz** apresenta os princípios de uma poética da voz, que pretende abarcar os gêneros orais, cujas particularidades antropológicas são, segundo Zumthor: a primazia do ritmo; a subordinação do oratório ao respiratório, da representação à ação, do conceito à atitude, do movimento da ideia ao do corpo.

Quando sistematiza o conceito de performance, a propósito da poesia oral, Paul Zumthor afirma que “as modalidades da performance realçam principalmente o estilo pessoal do intérprete (...) na prática de um mesmo gênero”.(2001, p 220). Em **Introdução à poesia oral**, Zumthor lembra que a performance implica competência: “Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço”. (1997, p. 157) Embora se refira à presença do corpo vivo do contador ou poeta, em ação momentânea e efêmera de contação ou recitação, o medievalista deixa-nos o desafio de perseguir as marcas da performance no texto

literário. Espaço de articulação da voz, o texto poético, segundo Zumthor, jamais poderá prescindir dos índices performáticos.

Em **A letra e a voz**, Zumthor dedica um capítulo ao estudo do binômio unidade/diversidade em que, além de discutir as frágeis distinções entre erudito e popular, reflete também sobre a relação entre escrita e imagem. Sobre essa relação, o estudioso suíço lembra Villon, poeta francês da Idade Média:

aos letrados a escritura, aos iletrados as imagens, com igual veracidade; *intueri* ('decifrar com os olhos e penetrar' o texto) contra *contemplari*, (...), que parece excluir toda situação mediadora. (2001, p. 124)

Paralelamente, Zumthor recupera uma premissa de Alain de Lille, teólogo e poeta francês que viveu no século XII, segundo a qual "A criação inteira nos é como livro e pintura". A partir disso Zumthor afirma:

a escrita tende menos, em sua função primária, a anotar as palavras pronunciadas do que a fundar uma visualidade emblemática; ela lê, sobre a página, o universo. Este – mesmo que a queda de Adão lhe tenha arrebatado essa virtude – havia sido o ideograma traçado por Deus para o homem. O afresco, o capitel narrativo, o vitral, a fachada da igreja são, por isso mesmo, eles também ideogramas potenciais que uma vontade de leitura atualiza. (2001, p. 124)

O que nos parece instigante é o fato de que Zumthor encaminha seu pensamento no sentido de trazer a ilustração como elemento modificador do significado, considerando o contexto em que está inserida _ no caso de Zumthor, os manuscritos medievais. Segundo o autor, a ilustração atua assim em razão das correlações que garante, integrando elementos distintos que assumem dimensões muitas vezes alegóricas pela ação do desenho, da imagem. (2001, p.125) Escrita e imagem convivem, pois, em relação inversa, na qual se constituem, por exceção, uma o par da outra.

Opõem-se menos em virtude de sua significância respectiva do que do tipo de correlação que une seus elementos: de um lado, associação por contigüidade de percepções sensoriais; e, de outro, codificação que implica uma hierarquização de caráter, ao menos tendencialmente, abstrato. A escrita simboliza; a imagem emblematiza; uma confirma a outra, precisamente porque permanece no plano que lhe é próprio." (ZUMTHOR, 2001, p. 126)

É a partir desses pressupostos que Zumthor chega ao que ele denomina de “triângulo da expressão”:

A Idade Média, como outras culturas (tal qual a nossa desde trinta ou cinquenta anos), conheceu uma espécie de triângulo da expressão: a voz aí não se distinguia apenas da escritura, mas uma e outra, e reciprocamente, da imagem. (...) No triângulo da expressão, a imagem tem sua parte ligada com a voz. A imagem também só se comunica na performance. (2001, p. 127)

É nesse particular que a literatura infantil responde, a nosso ver, com pertinência, pois sua natureza múltipla e convergente facilita a realização da performance, não apenas no nível da sua produção, mas também no nível da sua percepção. O conceito formulado por Zumthor, a propósito dos manuscritos medievais, é inspirador quando pensamos numa produção atual que retoma o diálogo entre escrita, voz e imagem na composição de um objeto que, ao que parece, deseja ser mais do que um livro. Em Angela Lago, isso pode ser amplamente demonstrado em várias de suas obras, e magistralmente bem realizado em **Sua alteza a Divinha**.

2.1. “Sua alteza a Divinha”: o livro em performance de contação

Publicado em 1990 pela editora RHJ (Belo Horizonte) o livro ganhou vários prêmios: Prêmio Editoração e Projeto Gráfico (APCA - Associação Paulista de Críticos de Arte); Prêmio O Melhor Livro para Criança (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - FNLIJ); Lista de *Honra do International Board on Books for Young People - IBBY*.



É bastante conhecida a história da princesa mal-humorada que impunha aos seus pretendentes três adivinhas como condição para que tivessem sua mão em casamento. Vencida pela simplicidade, ingenuidade e (por que não?) esperteza do Louva-a-Deus, Divinha liberta-se da obsessão e do mal humor.

O leitor também fica bem humorado, depois de percorrer com o Louva os caminhos tortuosos que o levaram de sua aldeia até o palácio – caminhos que são construídos com palavras que são meio letras, meio desenhos; desenhos que são um pouco de hoje e um tanto de antigamente.

Como a própria autora anuncia na capa do livro, trata-se de uma história “contada por Angela Lago com a amável colaboração de ilustradores anônimos e antigos”. O diálogo com a tradição oral é a marca indelével desse livro, que tem todo o seu projeto gráfico realizado a partir dos efeitos do microcomputador. O conto é antigo e a autora convoca imagens também antigas para compor o livro, adicionando elementos que aproximam história e ilustrações dos dias atuais. O efeito da impressora matricial é bastante significativo, já que as figuras digitalizadas e recompostas sobre o papel, por meio desse tipo de impressão, resultam da composição de uma infinidade de pontos minúsculos que, reunidos, formam as figuras _ gesto que convoca mais uma vez a ideia da cena coletiva, das inúmeras vezes que essa mesma história já foi contada e de uma nova performance, inserida agora no limiar dos séculos XX e XXI.

A inclusão de uma página em papel vegetal (em que encontramos impressa a figura de um grilo) introduz o leitor, já de pronto, no universo móvel das narrativas orais, que passam de boca em boca, de ouvido a ouvido, de um lugar a outro.

As molduras, que não são fixas e começam a ser construídas logo depois da dedicatória do livro, são sustentadas ora por pássaros, ora pela magia do som de flautas (a exemplo das serpentes enfeitiçadas), ora pelas pessoas que se aglomeram para ouvir a história (ou presenciá-la, como quer sugerir o livro-contador).



São figuras que interferem claramente na composição do texto, como nas performances orais, em que o contador tem como referencial a assembléia de ouvintes _ seu balizador maior para a condução da contação. Em vários momentos a moldura é rompida para a entrada ou saída de algum elemento do texto _ índices claros de que essa

é uma narrativa de tradição oral, uma recitação, e pode assumir um estilo diferente a cada nova performance. A saída e/ou entrada de elementos novos, rompendo a moldura da página em que se encontra a história, atualizam performaticamente o movimento e a empatia que marcam a relação entre contador e ouvintes.

Outro índice dessa inscrição performática é a inclusão de desenhos em lugares em que deveriam estar palavras. O leitor precisa preencher esses espaços, e as opções (as escolhas de palavras) podem variar de leitor para leitor, ficando também claro que ali se mesclam dois universos absolutamente distintos, porém conviventes. Caem por terra as barreiras que separam a escritura e a oralidade, passando ambas a compor um único e complexo mundo, um mundo em que a relação corpórea e intensa entre as vozes dita as normas da convivência democrática e também da intimidade e aconchego sugeridos pelos momentos de contação de histórias. Na ânsia de convocar a voz em performance, a autora delega ao olho a função de ouvir.



Sua alteza a Divinha é mais do que um livro. Traduz uma construção estética em que a performance aparece como elemento constitutivo de uma forma que se converte em resgate vivo de uma cena oral: a autoria é coletiva; o intérprete (nesse caso tanto o que conta como o que lê) é um *performer*. O lugar do corpo do contador é um lugar de memória materializada pelo produto. A conjunção de códigos atua como recurso

narrativo que, ao mesmo tempo, inscreve a cena da contação e possibilita a atualização dessa cena no ato da leitura.

A percepção do leitor é conduzida por um conjunto de elementos composicionais, que levam a experiência da leitura a um cenário múltiplo. Voltamos ao ambiente povoado por muitas vozes, tecido em movência, dado sob performance, não mais do corpo vivo, mas representado e materializado nas figuras, cores, nos traços, tipos gráficos, materiais, sombras, palavras em movimento etc.: gestualidade do corpo em procedimento de performance oral. As imagens inscrevem fortemente a voz, que garante a performance e que contamina a escritura na inversão de letras ou mesmo no movimento destas, diagramadas na página sem linearidade.

Há a presença de um autor implícito que parece ser o resultado de um gesto narrativo que não pode prescindir das muitas vozes que o compõem, e também não pode (e não quer) se libertar da subjetividade.



O projeto editorial/gráfico/plástico/literário do livro de Angela Lago aponta para o retorno a uma autoria coletiva de histórias, própria dos primeiros tempos em que a composição da história, realizada em situação viva de presença dos corpos humanos e, conseqüentemente, da voz, não podia ser atribuída a um único membro do grupo social que se servia dessas narrativas como alimento para a vida diária.

O intérprete (figura diluída na unidade que é o livro) e o leitor atualizam várias vozes de uma só vez. O lugar do corpo do contador é ocupado pelo objeto livro, composto como forma literária dotada de palavra, traço, cor, movimento, luminosidade, textura, timbre. Elementos que sugerem fortemente a presença viva de uma voz em performance oral. Do leitor é exigido um posicionamento duplo: o reconhecimento de que participa de uma cena de contação, ao mesmo tempo em que é, também, e mais uma vez, o contador _ leitor e livro fundem-se, pois, em ato de leitura e de experiência estética.

O livro **Sua alteza a Divinha**, a nosso ver, inscreve claramente essa necessidade da voz poética de se fazer presente como corpo, ainda que submetida à escritura. Na literatura infantil contemporânea, essa voz se liberta da redução imposta pela palavra escrita, transgredindo-a, deformando-a, associando-se a elementos visuais, cuja comunicação, segundo Zumthor, só pode acontecer na performance. Com isso, essa literatura também nos propõe uma relação mais ampla e múltipla com a poesia investida no livro. Mesmo que seja lido por um leitor de cada vez, a experiência proposta pelo livro é a da convivência com uma “comunidade leitora”, cuja presença justifica e torna significativo o ato de contar. Esse gesto realizado *na* e *pela* confluência de diferentes meios, ritualiza de certa forma um retorno às cenas orais de contação de histórias - infância da literatura de imaginação - , hoje, ao que parece, mais afeita ao universo infantil o que pode indicar um traço de especificidade desse gênero.

Referências:

LAGO, Angela. **Sua alteza a Divinha**. Belo Horizonte: RHJ, 1990.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.