

Educação à literatura: uma prática sem adjetivos

Biagio D'Angelo*

RESUMO

Neste texto enfatizamos que as fronteiras entre gêneros literários e discursos estéticos são limites imaginários, construídos erroneamente para fazer do sistema literário um esquema estéril e binário, que se apoia na separação e endurece as fronteiras. Passando de Ângela-Lago a Marjane Satrapi, é nosso interesse falar da flexibilidade da literatura para fazer do comparativismo o método de leitura de uma literatura sem adjetivos, adequada ao devir e às transformações da atualidade. A tarefa está nas mãos de uma *comunidade educada* de leitores e pesquisadores.

PALAVRAS-CHAVE: Gêneros literários, Fronteiras, Literatura comparada, Educação, Comunidade leitora.

ABSTRACT

In this text we emphasize that the frontiers between the literary genres and the aesthetic discourses are imaginary limits, built erroneously to make of the literary system an sterile and binary scheme, that is supported by the separation and hardening of the frontiers. Going from Ângela-Lago to Marjane Satrapi, it is to our interest to talk about the flexibility of literature to make from the comparison a method of reading a literature with no adjectives, adequate to the becoming and to the transformations of nowadays. The task is in the hands of the *literate community* of readers and researchers.

KEYWORDS: Literary genres, Frontiers, Comparative literature, Education, Literate community.

* Professor Doutor da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, Porto Alegre, RS, Brasil, biagiodangelo@gmail.com

Diz-me qual a cor da cor e do agora.
Tu o sabes. A mim propõe-me a vida
a massa e a presença indiferente
desta montanha Sainte-Victoire.

(Horácio Costa, “A Cézanne”, *Fracta*, 2004)

A relação entre literatura e imagem, literatura e gêneros menores, literatura e meios de comunicação de massa – todas as atividades do sistema literário consideradas um tempo como “impuras” - tinha já chamado a minha atenção como comparatista. Num artigo¹ tentei demonstrar que as fronteiras entre gêneros literários e discursos estéticos são “limites imaginários”, construídos erroneamente para fazer do sistema literário um esquema estéril e binário, que se apoia na separação e endurece as fronteiras.

A minha comunicação quer enfrentar de novo essa temática, esse problema, embora os estudos sobre a relação entre as artes tenham aumentado consideravelmente. Deixando de lado os estudos mais recentes, como os estudos sobre intermedialidade (CLÜVER, 2007), já Diderot com os *Ensaio sobre a Pintura*, Baudelaire, em quase toda a produção crítica e poética, Paul Valéry, que enfatizou a correspondência (ou a confluência, poderíamos dizer) entre as artes, o que emerge é que o texto, e especialmente, o fato literário representa um produto artístico, estético e cultural, como sublinhado por Gérard Genette (*L'oeuvre d'art*, Paris: Seuil, 1994) e por Roland Barthes (1990) que, em *Ensaio crítico III*, denomina o “literário” como um produto “novo”, porque concorrem nele campos simbólicos outros, sem especificidade *literária*. A literatura comparada encarregou-se de questionar os limites, as fronteiras, as margens, a favor de uma revitalização. Porém, as interseções, os entrecruzamentos, as interrelações, que são o material vital para o comparativismo, são, também, os sinais, os traços, as marcas daquele ritual da “hospitalidade” - retomando aqui uma bela expressão de Jacques Derrida – que é a literatura. Uma literatura sem adjetivos, gostaríamos de dizer. Uma literatura que não será mais comparada, ou infantil, ou policial, etc., mas uma literatura, cuja proposta será considerá-la como “nova” (apesar de não sê-la) e que precisará de uma “educação” específica e, ao mesmo tempo, divulgativa. Trata-se de uma consciência renovada da riqueza do fenômeno literário, numa época em que as humanidades são desprezadas e deixadas num canto, inoperosamente.

¹ O artigo está disponível na rede: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/limites.html>

Veremos, após um parêntese teórico-crítica, alguns exemplos de textos de alta qualidade, como *Sua Alteza a Divinha*, de Ângela-Lago (1990) e *Persépolis* (2007) da desenhista e escritora iraniana Marjane Satrapi.

A literatura comparada observa o fato literário sob uma perspectiva de *flexibilidade*. Não podem existir (somente) normas rígidas, leis fixas e imóveis. Pelo contrário, para o comparativismo, a literatura deve ser lida, interpretada e considerada como um constante ultrapassar limites e fronteiras, uma transgressão infinita, uma *ultrapassagem*, porque o texto literário apresenta-se como lugar de trânsito. Nessa transitoriedade, que faz a *diferença* da metodologia comparativista, não se trata de relegar o texto artístico para uma simples *explicação*, mas de procurar, parafraseando o título de Goethe, as *afinidades eletivas* para que *elas* funcionem como elementos e pontos de conexão ou de desdobramentos. Essas afinidades *sugerem, indicam*, não explicam, fechando assim o círculo da produção e da recepção da mensagem. As afinidades realizam, ao contrário, um acréscimo produtivo, que dilata a interpretação do texto e as imagens que nele se produzem. A imagem, nesse trabalho de pluralização, é reveladora, de um ponto obscuro, inexplicável por completo, que reenvia àquela Alteridade que na teoria literária e antropológica (Lévi-Strauss, Barthes, Blanchot, em maneira particular) foi identificada como a errância, a migração, o deslocamento, mas que também é, conforme Paul Ricoeur, aquele Tu último, misterioso, definitivo e indefinível ao mesmo tempo, ao qual o Eu se dirige. Portanto, a imagem que emerge do texto, de que é composta a *textualidade*, não é redutível a uma impressão visual. Ela é – como propõe Paul Valéry em um dos textos mais lúcidos sobre a relação entre literatura e imagem, *O método de Leonardo da Vinci* – um lugar de *dilatação*, feito de *condensações, expansões, retornos* (verbo-voco-visuais, diria Haroldo de Campos) que não se cansa de re-doar novas significações e ressimbolizações à textualidade. O texto resulta assim, sempre, num trans-texto, num lugar de trânsito, como já dissemos. Nessa transtextualidade cada campo epistemológico não perde sua própria singularidade. Roland Barthes chama esse efeito como “neutralidade”. Talvez essa denominação anule a significação da presença do diferentes campos. Trata-se, melhor, da concomitância de uma diversidade epistemológica que não apenas *sobrevive* (conforme o pensamento de Barthes), mas *vive* de nova vida, antes impensável. Essa transtextualidade, feita de vida nova, é também um espaço *novo* em que as Artes dialogam entre elas e com os sujeitos produtor e leitor. Mais uma vez, estamos frente a uma reconfiguração que é preciso saber reconhecer.

Uma citação de Mikhail Bakhtin nos serve como introdução à segunda parte do nosso trabalho, cujo objetivo é reler parodicamente o mito da *femme fatale* no livro *Sua Alteza a Divinha*, de Ângela-Lago.

O romance é o único gênero em evolução; por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente, a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio de sua evolução e pelo seu próprio inacabamento. Ele os atrai imperiosamente à sua órbita, justamente porque esta órbita coincide com a orientação fundamental do desenvolvimento de toda literatura (BAKHTIN, 1993, pp. 400-401)

Nesse fragmento, Bakhtin explica com propriedade que o romance, ou qualquer outra forma narrativa, tende sempre a se estereotipar; nesse momento intervêm, então, modalidades como a paródia, o pastiche, o corpus grotesco de imagens, que dialog(iz)am com o romance e o problematizam. A literatura infantil hoje, especialmente na sua acepção brasileira, está atualizando e revendo o panorama das letras, permitindo que os achados teórico-críticos do presente histórico reconstituam polemicamente o estatuto da literatura *tout court*.

A literatura infantil poderia ser considerada hoje como a hipótese de estratégia discursiva e artística que, para evitar o perigo de estabilização, antes afirmada por Bakhtin, configurar-se-ia como um aspecto finalmente «totalizador» da própria literatura, e não como um aspecto redutor, que enfatizaria, mais uma vez, sua marginalidade canônica.

Nossa intenção é, então, ocuparmo-nos, nestas páginas, do espaço da desconstrução dos elementos míticos na fábula de Ângela-Lago, como fio vermelho que permite não somente a descoberta, no gênero infantil, da presença da tradição e da oralidade, como também a necessidade de ler novos espaços de expressão estética e de releituras do mundo. Leituras e releituras, ou seja, processos de aprendizagem e interpretações, que compõem o universo de adaptação dos anseios antropológicos e míticos na literatura. É suficiente pensar em toda a *paraphernalia* constituída por

lendas, histórias maravilhosas, monstruosidades, encantamentos, subversões antropomórficas, invenções, metamorfoses, etc., que pode ser utilizada para “desestruturar” os clichês do imaginário tradicional que hoje necessitam de uma revisão, frente à violenta cultura contemporânea das imagens, culpadas por anular, com frequência, a capacidade imaginativa dos leitores.

Não resta dúvida de que o texto literário constitui uma das fontes privilegiadas de ferramentas à nossa disposição para penetrar no conhecimento do mundo e da realidade. A literatura infantil atualmente - deixando de pertencer ao grupo das minorias literárias - revela que as relações humanas, apresentadas mediante a produção destinada ao público infantil, representam um profícuo campo de verificação dos estudos culturais. Com efeito, uma das questões mais delicadas, que tem suscitado atualmente numerosas polêmicas, consiste nas alterações dos papéis sociais para homens e mulheres; crianças (e, portanto, as personagens-crianças dos textos infantis) nesta construção cultural transformada, perderam o lugar mítico-romântico com o qual as identificava constantemente.

Falar e se dedicar à literatura infantil hoje deixa de ser uma ferramenta inocente e pura e se abastece de “uma forte ambiguidade provocada pelas características próprias de uma literatura que relaciona estreitamente sua configuração literária com o conceito social da educação da infância própria de cada época” (COLOMER, 1998, p. 13). Melhor, a literatura infantil se dirige a uma *totalização imprevista*, que reivindica as características do literário: “a literatura, como fato cultural de expressão total, é um meio particularmente vivo e eficaz de interesse e formação do cidadão, assim como um instrumento de luta contra os *handicaps* culturais da criança” (PERROT, 1999, p. 14).

Apesar do crescimento da indústria editorial e do *marketing* furioso, que construiu uma nova identidade infantil, na qual a criança é frequentemente vista com objetivo comercial, a literatura infantil possui grandes nomes que permitem sua não redução a “paraliteratura”, no sentido depreciativo de uma produção literária destinada ao consumo popular, das massas, sem valor estético algum. Autores como Lewis Carroll, Monteiro Lobato e os irmãos Grimm enobreceram o gênero, acompanhando, com a reflexão filosófica, madura, o estupor e o brilhantismo da imaginação da criança e do adolescente.

Jorge Luis Borges, apreciador convicto da arte narrativa dos relatos de Rudyard Kipling, autor de *Kim* (1901), de *O livro da Selva* (1894) e de outros romances lidos durante décadas por um público adolescente, afirmava que “os primeiros temas [de

Kipling] foram o mar, os animais, os aventureiros e os soldados; os últimos, as doenças e a vingança” (BORGES, 2005, p. 532). Este juízo borgeano nos obriga a reconsiderar as obras *seladas* como proposta destinada a jovens leitores. Como indica Borges, a variedade de temas, que um grande autor domina, se refere também ao leitor adulto, que pode encontrar em textos como os de Kipling “indicações” daquelas questões filosóficas e existenciais com as quais a literatura está tecida. No interior da totalidade da literatura, o que representa a “paraliteratura”, conforme a expressão utilizada por Adrian Marino, “constitui a variante última e completa da totalidade da literatura” (MARINO, 1994, p. 161).

A dificuldade em dar uma sistematização teórica às questões levantadas pela crítica e pela história da literatura infantil aumenta por conta da transformação da literatura infantil em uma “indústria midiática”, fenômeno que Gianni Rodari reconhecia, já há trinta anos, numa conferência sobre a Educação Artística organizada em Roma em junho de 1968. A famosa série de livros com seu protagonista Harry Potter representa um sinal interessante – e não necessariamente alarmante – como o demonstra a abundante atenção de editores e críticos literários.

No turbilhão de sucesso midiático do bruxo de Hogwarths, é interessante observar títulos como *Children's Literature: Art or Pedagogy*, escrito pelo dinamarquês Torben Weinreich (Frederiksberg, Denmark: Roskilde UP, 2000) e *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter* de Jack Zipes (Nova York e Londres: Routledge, 2001). Ao mesmo tempo, é útil observar e aceitar que os meios de comunicação têm gerado, indubitavelmente, mudanças profundas na relação do indivíduo com a realidade e, portanto, com a capacidade de produzir ficções e mundos paralelos.

Por outro lado, se levarmos em conta a importância da *situacionalidade* nos processos interpretativos, poderemos observar que no diálogo entre texto literário e leitor (de qualquer lugar onde se “enuncie”) é evidente que quem se forma não é exclusivamente a criança. Também o adulto recebe, como destinatário, o mesmo renovado interesse no mundo e em seus possíveis recursos ficcionais. A este novo tipo de literatura, corresponde não só um «crescido» leitor implícito, como também a consciência de um tempo que requer uma asseveração e um juízo dignos da progressiva alfabetização midiática do mundo. Como sugere Wittgenstein: “Novos tipos de linguagem, novos jogos de linguagem nascem, poderíamos dizer, enquanto outros envelhecem e caem no esquecimento” (1961, p. 23).

Regina Zilberman, em artigo sobre o estatuto da literatura, lembra que “o conflito vivido pela literatura infantil é, em outras palavras, entre ser ou não ser literatura” (2006 a, p. 31). A estudiosa brasileira organizou um projeto denominado “Leitura, literatura e leitor: encontro possível na prática pedagógica” (Bordini, Ritzel, Zilberman 2005), no qual, partindo da observação do desprestígio da literatura na atualidade, enfrenta o problema do estudo, da difusão e da educação como pilares indispensáveis da prática da literatura. A preocupação de todos os docentes envolvidos no projeto se resume na constatação de uma formação deficitária, em primeira instância, de professores, e não de alunos. Tal deficiência refere-se à escassa atuação dos docentes de hoje como leitores, assim como ao domínio de conteúdos, de concepções metodológicas e de habilidades didáticas que, sobretudo no continente latino-americano, denunciam a preparação insuficiente do ponto de vista profissional, em todos os níveis. Portanto, ao nosso juízo, a literatura infantil desempenha hoje um papel decisivo, fundamental, porque, no momento de formação de leitores-crianças, se preocupa também em formar leitores adultos para que estes, por sua vez, formem e fundamentem a importância da literatura na prática ético-cultural da atualidade.

Como recorda Ana Maria Machado, escrever e ler são atividades que chamam à responsabilidade, “principalmente quando se trata de leitores-crianças, que não têm informações suficientes ou recursos críticos para discernir e analisar a ideologia oculta no que estão lendo, e para fazer, mentalmente, as correções necessárias” (1999, p. 32).

Nos textos da literatura infantil contemporânea, os mitos são subvertidos e funcionam como baluarte de «resistência» da tradição que, para se revitalizar, necessita de reinterpretação.

Efetivamente, são os elementos estruturais dos relatos míticos que, na pós-modernidade, sofrem a maior alteração paródica. Particularmente, as fábulas, as utopias, e, no geral, as ficções se apresentam com uma forte carga de ambiguidade que deriva desta mudança paródica. Por um lado, os mitos, na tentativa de justificação e explicação das questões primordiais da existência do ser e do mundo, continuam em sua «tarefa» de expandir a razão, por intermédio dos imaginários. Por outro lado, a literatura «sabe», de certa forma, da inutilidade de sua participação em uma mitologia, enquanto ela não responde diretamente às inquietudes que alimentam as andanças e as interrogações do sujeito. Melhor, a literatura “potencializa”, em sua ambiguidade, a leitura do mundo e de seus fenômenos. Nesta articulação entre real e sonhado, entre a reflexão subjetiva e o imaginário, a literatura, repondo o jogo dos mitos, plurisemantiza o mundo e, com

isso, diversifica e problematiza sua leitura, quebrando as interpretações unívocas e enquadradas.

É o que acontece no espaço ficcional recriado por Ângela-Lago em *Sua alteza a Divinha*, com a colaboração de outro “espaço” discursivo fundamental nos procedimentos infantis: a ilustração.

A protagonista deste breve conto é uma princesa, cujo nome, Divinha, joga com suas camadas fônicas e culturais: diminutivo de Diva, uma “divina” sem “h”, e honrada como uma deusa. Divinha não vem apenas de Minas Gerais, mas é uma personagem de antiga linhagem. A princesa que adivinha remonta, de fato, a uma das tramas poéticas do poeta persa medieval Nezami. Em sua obra de 1198, *Haft Paikar*, (*As Sete Belezas*), na qual são relatadas as histórias das sete mulheres do rei Bahramgur, aparece a figura feminina da princesa que sabe-tudo e somente irá se casar com aquele que conseguir a sua derrota em uma pérfida brincadeira feita de adivinhações. Essa “princesa de gelo” será o exemplo arquetípico da mulher fatal, onde *eros* e *thanatos* se reúnem numa perspectiva que poderia chegar, ao usarmos a teoria do mal de Georges Bataille, até o sadomasoquismo. A figura mítica da *femme fatale* de Nezami (um pouco Semiramis, um pouco Cleópatra) será recuperada por Schiller, pelos fabulistas românticos alemães, pelo rival de Goldoni, Carlo Gozzi, e, na ópera lírica, por Giacomo Puccini, com *Turandot*.

Porém, o interesse para a fábula de Turandot se mescla com motivos da sabedoria popular e exalta o predomínio da experiência e da inteligência (e também das ironias do destino) mais que das maldades premeditadas. Desta forma, a realidade nua e crua não é mais considerada como um obstáculo, como um elemento alienante, do qual é preciso escapar, mas como uma possibilidade de “maravilhas” as quais, lidas como conjunto de símbolos do imaginário, permitem passar do mundo da leitura (de signos, de textos) à leitura do mundo (interpretação e aceitação de signos e textos da realidade).

Turandot é um nome relativamente simples. “Turan-Dokht” quer dizer, etimologicamente, filha, donzela, (*dokht* é o antecedente de *daughter*, em inglês, ou *doch*, em russo), virgem do Turan, – uma terra da Ásia central, identificável com o Turkestan. Trata-se de uma “megera domada” dos mitos ancestrais, cuja história exalta, mais uma vez, a relação mítico-ritualística entre magia e experiência, na sua vertente de prova e, ao mesmo tempo, entre a capacidade pessoal e a inevitabilidade e incompreensibilidade do destino. O mito ancestral, recuperado por Ângela-Lago com ironia e graça, é utilizado como o veículo de uma narração que funciona como leitura da

vitória da consciência subjetiva diante do enigma da realidade. Resolvida a adivinhação, como numa prova do fogo, os enigmas do universo parecem se desvanecer para dar entrada a uma nova concepção de si e do outro, que abrange até o sentimento amoroso. O ritual e o mito aqui se consolidam para uma liturgia escatológica do amor e da perfeição.

Turandot é um mito cosmopolita. Da Pérsia e da cultura do Oriente Médio, a princesa “rodeada de gelo”, como se canta na obra homônima musicada por Puccini, chega até os teatros de Veneza, outra cidade que tem grande tradição e elos imbricados com a tradição oriental, por causa da estrada da seda e de viajantes curiosos como Marco Pólo. A nova *Turandot* (1762), de Carlo Gozzi, apresenta-se como uma nova camada na construção de uma personagem moderna, que reaparece após um longo período de esquecimento. A *Turandot veneziana* é uma fábula que sublinha a condição feminina, o lúdico do cortejar, a coragem e as máscaras do indivíduo diante aos novos desafios. No livro de Ângela-Lago, o texto se moderniza por meio do lúdico das imagens, que completam e dinamizam a reescrita da história mítica da princesa caprichosa e volúvel. Peter O'Sagae descreve cuidadosamente os recursos de *Sua Alteza a Divinha* e põe justamente em evidência os paralelos existentes entre o movimento do livro, enquanto objeto e textualidade, e a reproposta da ritualização do mito como forma de indagação do mundo:

O livro de Ângela Lago atualiza jogo e ritual de aceitação, não apenas na linguagem especial das adivinhas, expressa nas falas da Divinha e de Louva-Deus. A brincadeira amplia-se para as imagens que completam frases, substituindo palavras, também ao representar personagens, objetos e ações da narrativa. E mais: se a escrita é um desenho, a autora não se faz de rogada ao jogar com a diagramação das letras sobre a página: são as vogais de rei, soldado, capitão e ladrão que puxam a corda que sustenta os pretendentes na forca, a palavra montanha que se inclina para alto obrigando o olhar do leitor subir montanha e palavra, sete ovos enfileirados e outros recursos que coloca o livro todo em movimento.

Forma e conteúdo se encontram na felicidade de um livro que não é meramente um livro, mas um artefato, objeto de papel invocando o teatro: é a presença da moldura que não fecha o foco apenas sobre o palco, mas abre espaço para o público entrar em cena, participando da torcida e da expectativa. É também o gestual do flagrante, a entonação da voz, humor e ritmo, sutilezas descortinadas a cada página virada.

(O'SAGAE, <http://dobrasdaleitura.blogspot.com.br/2012/07/iv.html>. Acesso em 15 de março de 2013.)

O tempo mítico da história da Divinha é um tempo sem mutações; não se apresenta ao leitor nenhuma outra informação a não ser a fabulação mítico-narrativa *in media res*. É o tempo das aventuras que os relatos míticos insistem como símbolo e

alegoria da travessia existencial. Ao lado de Divinha, o verdadeiro herói possui um nome emblemático: Louva-a-deus. Ele deixa uma vaquinha, sua única propriedade a uma velha, vizinha dele, que lhe oferece um pão para satisfazer a fome durante a longa viagem para o lugar onde Divinha enforca os pretendentes que não respondem acertadamente aos enigmas dela. O pão está envenenado e, ao se desfazer dele, por casualidade, Louva-a-deus se dá conta de que cachorros e urubus morrem ao comê-lo. O herói continua, portanto, o caminho pela floresta em um percurso solitário, necessário ao cumprimento mítico da tarefa da qual se sente investido. É justamente nesse percurso que os acontecimentos estranhos serão reveladores para conquistar o casamento com a Divinha, mas, sobretudo, para resolver as adivinhações pérfidas da “mulher de gelo”.

Nesse sentido, é importante destacar que a solução mítica da aventura de Louva-a-deus deve-se à observação e à vivência da realidade. Os imprevistos e, inicialmente, inexplicáveis acontecimentos, dos quais o leitor participa sem entender o rumo exato, se resolvem em uma resposta “linguística” (e, de certa forma, literária) que, inesperadamente, salva o herói. Pode-se conjecturar que a observação aguda e atenta da realidade é a fonte primordial para a transformação da banalidade aparente do cotidiano ou do aventuroso em proposta estética, literária, artística.

Porém, se a floresta pode lembrar um espaço paradigmático da narrativa mítica e fabular (como a floresta de Sherwood ou os lugares ficcionais de Parsifal e da épica arturiana), na proposta de Ângela-Lago, ela adquire um registro atemporal. A floresta que leva ao castelo de Divinha é um pouco medieval, um pouco sertão. O que importa é a floresta-resgate, abstratamente, o imaginário mítico-folclórico da travessia, do ritual da passagem, da simbologia primitiva do caminho existencial.

Em *Homo ludens*, Johann Huizinga escreve que o enigma foi, desde os primórdios do relato mítico, um “elemento importante das relações sociais” (2007, p. 125). Se por um lado ele é “sagrado”, por outro acrescenta uma faceta perigosa em que está em jogo a cabeça do herói, isto é, o significado existencial do sujeito. Com efeito, o saber misterioso da adivinha estabelece um poder que justamente André Jolles, em *Formas simples*, define de “demoníaco”: “ele é, ao mesmo tempo, um monstro que nos apavora, que nos oprime e nos sufoca” (1976, p. 113). O saber das respostas dos mitos terá uma saída trágica e reprimida, por exemplo, na narrativa kafkiana.

O texto de Ângela-Lago é sempre acompanhado – assim como em outros textos, como *Sete histórias para sacudir o esqueleto* ou *De morte* – de uma ilustração lúdica que organiza o livro em um objeto performático completo. O recurso à imagem –

semelhante à estratégia de teatralização da narração oral e da cultura popular – funciona como meio de transformação textual. As letras e as palavras são “coisificadas”, mas na proposta de desarticulação adquirem uma força narrativa maior. O ato de contar se visualiza e amplia o sentimento de conhecimento que o leitor vivencia acompanhando Louva-a-deus na floresta de signos da realidade.

Na espetacularização da narrativa mítica – os leitores e ouvintes estão presentes nas bordas textuais da página de Ângela-Lago –, o elemento cômico rompe com a seriedade da proposta alegórica da travessia e transforma a narração em uma subversão “carnavalesca”: a princesa perde sua rigidez e o Louva-a-deus vira, finalmente, herói.

Nesse sentido, Ângela-Lago não pode ser limitada a uma escrita para criança. O modelo paródico da Divinha, Turandot fatal e diva mitológica, e do Louva-a-deus, herói *malgré soi*, renova o panorama “verbo-voco-visual” – poderíamos dizer com os poetas concretos – da literatura (e não apenas daquela rotulada injustamente de “infantil”), e funciona como “resistência” ao ato do narrar como código comunicativo em incessante reformulação.

Em 1837, Rodolphe Topffer, professor, literato e desenhista suíço, escrevia

Este livrinho tem caráter híbrido. Compõe-se de uma série de desenhos (acompanhados por uma ou duas linhas de texto. Sem este texto, o desenho teria apenas um significado obscuro. Também o texto, sem o desenho, não significaria nada. O conjunto forma uma sorte de romance, bem original, até porque não tem maior semelhança com a forma do romance mais que com outras coisas.” (*apud* Benoit Peeters, *Leggere il fumetto*, Torino: Pavesio, 2000, p. 85. Tradução nossa).

Já quase há duzentos anos, Topffer reconhecia a unicidade e a especificidade na relação intersemiótica entre palavra e imagem nas histórias em quadrinhos. Para Will Eisner (1997), os quadrinhos são uma arte sequencial em que lógica narrativa e discurso imagético criam uma linguagem estética autônoma. A propaganda de um banco mundialmente famoso (o *HSBC*) lembra a todos os cidadãos que no Japão os *mangas* são lidos por adultos mais que por crianças e que são considerados “literatura”. Ora, como classificar textos geniais, já denominados, justamente, de *graphic novels*, como *Maus*, publicado em 1980 de Art Spiegelmann, onde o holocausto é narrado sob forma de quadrinhos, e em que os judeus são representados como ratões e os nazis como gatos? Naturalmente, não será possível entrar numa análise detalhada da história e do valor do *romance gráfico* aqui, mas nos interessa dedicar algumas linhas ao texto *Persépolis*, de Marjane Satrapi, que o define como “romance” e raramente utiliza a

taxonomia de “história em quadrinhos”, não por esnobismo, mas porque considera os quadrinhos como literatura.

Persépolis apresenta-se sob forma de autobiografia (diluindo, assim, ainda mais, as fronteiras entre gêneros e formas). Cada capítulo enfrenta algumas temáticas caras a Satrapi, e sobretudo, a acontecimentos relacionados com a sua infância, argumentos de forte atualidade no Oriente-Médio e nas relações com o assim chamado “ocidentalismo”, lembranças de guerra, o espaço dado à mulher e ao sexo, etc. Contudo, Satrapi admite que a forma dos quadrinhos foi escolhida para oferecer aos leitores uma visão menos dicotômica e apaziguadora de como o Irã (e todo o mundo islâmico) é percebido no Ocidente: “*Persepolis* nasceu como história em quadrinhos para os ocidentais: de fato, podem-se achar muitíssimas explicações sobre a vida cotidiana que seriam supérfluas para um leitor iraniano” (ZACCURI-ROSSI, 2003, p. 9).

A tentativa de Satrapi sintetiza-se em demonstrar que o Irã é uma realidade comparável com qualquer outra nação, que sofre os estereótipos de um Ocidente vítima de um binarismo cultural perigoso. O mais interessante, seria, sem dúvida, as razões dessa escolha estranha e radical pelos quadrinhos. Deixando de lado a formação de desenhista de Satrapi, a importância que a autora dá ao desenho provém da cultura persa tradicional e do papel que as imagens assumem. Não é sem interesse frisar que Orhan Pamuk, o Prêmio Nobel turco, dedicou um de seus grandes romances, *O meu nome é vermelho*, à discussão teórico-crítica das miniaturas e das relações entre literatura e arte, na Turquia do século XVI, e entre Ocidente e Oriente. A poesia persa foi sempre acompanhada e ilustrada por meio de miniaturas. Nela, não há separação entre letra e imagem. Esta forma característica de pensar a escrita, bastante longe do pensamento estético ocidental, fundamentou uma *introdução* diferenciada para a imagem.

Com efeito, os textos clássicos da literatura persa (sejam eles orações ou poemas ou cantares) são apresentados com imagens, como se fossem histórias em quadrinhos ou *graphic novels*. Satrapi, portanto, não enfatiza uma adequação à cultura ocidental (e francesa, especialmente), mas presta homenagem à desprezada (no Ocidente) cultura tradicional iraniana. Não emerge um texto *popular*, destinado às massas, mas um romance em preto e branco que questiona outro estereótipo: o problema do Irã (como dos outros povos islâmicos) não é o “véu”, mas é a insuficiente educação para a compreensão de uma cultura *outra*, como a cultura oriental, se quisermos ficar nesse desprezível binômio separatista. Numa época chamada, por muito tempo, e sem

grande atenção, de “globalização”, o livro de Marjane Satrapi convida à formação de comunidades simbólicas que permitam e facilitem o ingresso de *corpus* literários e culturais desconhecidos.

A consequência dessa tentativa extrema de entrecruzar literatura, tradição histórico-cultural e uma arte “menor”, como a história em quadrinhos, resulta eficaz na superação do conceito ideológico de literatura nacional ou estrangeira, a favor de uma literatura verdadeiramente *mundial*. Porém, essa renovada *weltliteratur* não quer possuir a valência utópica que Goethe lhe confere em pleno Romantismo, mas desembocar no trabalho silencioso de alargar a comunidade de pesquisadores e de leitores e lhes oferecer ferramentas teóricas para a leitura de textos provenientes das mais diversas culturas. Certo é que, sem curiosidade intelectual, não será possível *metaforizar* um mundo complexo e em constante transformação geopolítica, que precisa, como propõe sugestivamente Ricardo Piglia, de um “olhar estrábico”, ou melhor, de um “olhar a 360 graus”, que não tenha medo de encontrar aquela “terceira margem do rio” onde margem e centro poderiam estar unidos no mesmo espaço, e no mesmo momento. *O um e o diferente*, intitulou um ensaio importante Cláudio Guillén. *O um entre o diferente*, poderíamos parafrasear hoje.

Tinha deixado em suspenso, na primeira e na segunda parte deste artigo, algumas afirmações que gostaria de retomar como conclusão das minhas reflexões. Se o “ato de narrar é um código comunicativo em incessante reformulação”, é porque “estamos frente a uma reconfiguração que é preciso saber *reconhecer*”. Não se pode dar por óbvia essa busca de nova decifração do espaço literário. A primeira, radical e absoluta consequência do entrecruzamento da literatura com outros campos do saber é que ela não precisa mais de formas adjetivais. Não há literatura infantil, policial, nacional, etc., porque os gêneros e as definições, nesse caso, perdem a rigidez em favor de sua mais autêntica fluidez. Insistir, por exemplo, na literatura infantil ou na literatura policial, ou ainda na literatura nacional, seria invalidar o processo de leitura da atualidade que vê nela um espaço de relações estéticas e filosóficas que, retomando um conceito caro a Pascale Casanova em *A República mundial das Letras*, viabilizam a mediação. São relações de “dom e troca”, porque realizadas graças ao efeito da intersemiose. Nessa reciprocidade, sempre profícua, onde não há predominância de um

campo sobre o outro, o *diferente* faz a diferença (o diferencial) da literatura. Precisa-se, portanto, de uma educação, a partir do nível de ensino escolar básico, até o ensino universitário, e a primeira educação é tarefa dos professores, dos pesquisadores, enfim, dos leitores.

A literatura comparada pode ser considerada como um discurso privilegiado de inclusão, mediação, viabilização, educação. Sendo ela, assim como procurei evidenciar, um lugar de revitalizações, a literatura comparada *se concede* (permitam-me esse termo) a quem não aceita as determinações estancadas que fazem da literatura um discurso estético elitista. Na época romântica, censurava-se o escritor por seu isolamento numa torre de marfim. Hoje, a literatura situa-se, infelizmente, na mesma situação. É momento de fazer do comparativismo o método de leitura de uma literatura sem adjetivos, adequada ao devir e às transformações da atualidade. A tarefa está nas mãos da comunidade de leitores e pesquisadores, não imaginada, como sugeria há alguns anos Benedict Anderson (2008), mas historicamente *transfigurada*, renovada, e, finalmente, mais *educada*.

REFERÊNCIAS

- ÂNGELA-LAGO, *Sua Alteza a Divinha*. Belo Horizonte: Editora RHJ, 1990.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética da novela. (A teoria do romance)*. São Paulo: UNESP-Hucitec, 1993.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso. Ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. Vol. 4. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- CLÜVER, Claus. “Intermediality and Interarts Studies”. Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führer, eds. *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press, 2007, p. 19–37.
- COLOMER, Teresa, *La formación del lector literario*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.
- EISNER, Will. *Fumetto e arte sequenziale*, Torino: Pavesio, 1997.
- HUIZINGA, Johann. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

MACHADO, Ana Maria. *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*. São Paulo: Ática, 1999.

MARINO, Adrian. *Teoría della letteratura*. Bologna: Il Mulino, 1994.

O’SAGAE, Peter. “Um Enigma na teia de histórias”. [<http://dobrasdaleitura.blogspot.com.br/2012/07/iv.html>] Acesso em 15 de março de 2013.

PERROT Jean, «Recherche et littérature de jeunesse en France. Recherche pure ou appliquée?», In: *Bulletin des Bibliothèques de France*. Paris: T. 44, n. 3, 1999, p. 13-24.

WEINREICH, Torben. *Children's Literature: Art or Pedagogy*. Frederiksberg: Roskilde UP, 2000.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigations philosophiques (1936-1941)*, Paris: Gallimard, 1961.

ZACCURI, A. - ROSSI, S. “L’altro Iran di Marjane Satrapi”. In: *Fumo di china*, n. 114, Dez. 2003, p. 9.

ZILBERMAN, Regina, «El estatuto de la literatura infantil», en *Cuadernos Literarios. Letritas*, Año 3 n. 6, (D’ANGELO, Biagio org.), Lima: Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2006.

ZIPES, Jack. *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. Nova York-Londres: Routledge, 2001.

Data de submissão: 27/05/2013

Data de aprovação: 01/07/2013