UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

PATRICIA PIRES PEDROSO

**ANGELA LAGO E O PROCESSAR DE VOZES E REGISTROS: DO RISO
MEDIEVAL AO GROTESCO CONTEMPORÂNEO**

São Paulo

2012

PATRICIA PIRES PEDROSO

**ANGELA LAGO E O PROCESSAR DE VOZES E REGISTROS: DO RISO
MEDIEVAL AO GROTESCO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Orientadora: Prof. Dra. Maria dos Prazeres Santos Mendes

São Paulo

2012

Nome: PEDROSO, Patricia Pires.

Título: Angela Lago e o processar de vozes e registros: do riso medieval ao grotesco contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Orientadora: Prof. Dra. Maria dos Prazeres Santos Mendes

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

À mamãe Matilde, tão presente no início de minha trajetória de leitora e educadora, pelo apoio, motivação e carinho. Em algum espaço do firmamento sei que acompanha, com seu olhar cuidadoso, cada passo de sua filha, repleta de saudades e de orgulho de ter sido parte de sua vida.

Ao meu príncipe, Fernando, que com sua chegada trouxe-me mais motivos para sorrir. Obrigada pelo carinho, pelo respeito e pela presença na realização deste trabalho e na construção dos capítulos da nossa história.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria dos Prazeres Santos Mendes, pela orientação cuidadosa e pela compreensão em todos os momentos deste percurso de descobertas.

À Professora Doutora Maria Zilda da Cunha, pelas preciosas conversas no início da pesquisa e pelo incentivo para que me aventurasse pelos caminhos das artes de Angela Lago.

À Professora Doutora Susana Ramos Ventura, pelas pertinentes contribuições no Exame de Qualificação.

À minha família, que soube compreender os momentos de ausência e sempre acompanhou meus passos de estudante, de perto ou longe: meu pai João Batista, meus irmãos Demétrius e João Paulo, minhas cunhadas Tatiane e Monise, meu sobrinho querido, Pedro Henrique.

Aos meus alunos de ontem e de hoje, que possibilitam as minhas realizações profissionais de forma plena.

Eu precisava ler, não os compêndios escolares, insossos, mas aventuras, justiça, amor, vinganças, coisas até então desconhecidas. Em falta disso, agarrava-me a jornais e almanaques, decifrava as efemérides e anedotas das folhinhas. Esses retalhos me excitavam o desejo, que se ia transformando em ideia fixa. Queria isolar-me, como fiz quando nos mudamos em razão de consertos na casa. Para bem dizer, os outros é que se mudaram. A pretexto de ver os trabalhos, escapulia-me com o romance debaixo do paletó, voltava, desviava-me dos pedreiros, serventes e pintores, ia esconder-me na sala. Mergulhava numa espreguiçadeira e, empoeirado, sujo de cal, sentindo o cheiro das tintas, passava horas adivinhando a narrativa, à luz que se coava pelos vidros baços. Privara-me desse refúgio. E onde conseguir livros?

(Graciliano Ramos)

Os prazeres que o uso da espátula reserva são táteis, auditivos, visuais e, sobretudo, mentais. Para avançar na leitura, é preciso um gesto que atravesse a solidez material do livro e dê a você o acesso à substância incorpórea dele. Penetrando por baixo entre as folhas, a lâmina sobe impetuosa e abre um corte vertical numa fluente sucessão de talhos que investem contra as fibras uma a uma e as ceifam. Com uma crepitação hilária e amigável, o papel de boa qualidade acolhe esse primeiro visitante, que prenuncia inúmeras viradas de páginas impelidas pelo vento ou pelo olhar. A dobra horizontal apresenta maior resistência, especialmente quando é dupla, pois exige um movimento vagaroso em direção contrária – e ali o som é o de uma laceração sufocada, com notas mais baixas. A borda das folhas se rompe, revelando o tecido filamentoso; um fiapo sutil – dito “encaracolado” – se destaca, suave como a espuma de uma onda. Abrir uma passagem com o fio da espada na fronteira das páginas sugere segredos encerrados nas palavras: você avança na leitura como quem penetra uma densa floresta.

(Italo Calvino)

Uma simples questão de estilo poderia, a princípio, parecer suficiente para a caracterização dos livros infantis. Seriam livros simples, fáceis, ao alcance da criança... Como se o mundo secreto da infância fosse, na verdade, tão fácil, tão simples...

(Cecília Meireles)

RESUMO

PEDROSO, Patricia Pires. *Angela Lago e o processar de vozes e registros: do riso medieval ao grotesco contemporâneo*. 2012. 160 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

O presente trabalho tem como objetivo estudar a obra de Angela Lago, escritora e ilustradora de livros infantis, partindo da seleção de títulos que têm em comum a temática do assombro e da morte, a saber: *De Morte!* (1992), *Charadas Macabras* (1994), *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto* (2002) e *Minhas Assombrações* (2009). Considerada um dos grandes nomes da Literatura Infantil e Juvenil contemporânea, Angela Lago há mais de três décadas tem oferecido aos seus leitores títulos instigantes, muitos dos quais já foram objeto de pesquisa no âmbito acadêmico. Da análise de algumas dissertações de mestrado e teses de doutorado, verificamos a possibilidade de investigação de sua obra sob diferentes perspectivas teóricas. Entre os vieses possíveis, nossa abordagem considerou os conceitos teóricos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin, já apontados em alguns trabalhos, e o estudo da oralidade e da cultura escrita, propostos por Walter Ong e Eric Havelock. Reverberam nas obras os conceitos de plurilinguismo, dialogismo e a estética do grotesco, discutidos por Bakhtin, e características da oralidade, do advento da escrita e da impressão, apresentados especialmente por Ong. Realizando o entrecruzamento das teorias, procuramos demonstrar como a artista propõe o processar da interação autor/leitor de forma gradativa no *corpus* selecionado, passando do riso ao assombramento, do convite ao ato de contar à inserção do leitor como personagem da história. Partindo do estudo comparativo dos livros selecionados, observamos semelhanças entre os projetos estéticos, o que nos fez agrupá-los em duas categorias: obras nas quais a autora se posiciona ao lado de seu leitor, convocando-o a transmitir as histórias; obras em que a autora e leitor tornam-se personagens, com novas formas de participação.

Palavras-chave: Literatura Infantil e Juvenil, Angela Lago, *De Morte!*, *Charadas Macabras*, *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto*, *Minhas Assombrações*, grotesco, oralidade.

ABSTRACT

PEDROSO, Patricia Pires. *Angela Lago and the processing of voices and registers: from the medieval laughter to the contemporary grotesque*. 2012. 160 p. Dissertation (Master) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

The purpose of the present study is to analyse the work of Angela Lago, book writer and children's books illustrator, based on a selection of books that have haunting and death as common themes, namely: *De Morte!* (1992), *Charadas Macabras* (1994), *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto* (2002) and *Minhas Assombrações* (2009). Considered one of the biggest names in contemporary juvenile and children's literature, Angela Lago has provided readers, for over three decades, with exciting books, many of which have been the object of research in the academic field. While analysing some master's and doctorate's dissertations, we realized the possibility of investigating her work under different theoretical perspectives. Among the possible biases, our approach contemplated the theoretical concepts developed by Mikhail Bakhtin, already cited in other works, and the study of the oral tradition and written culture, proposed by Walter Ong and Eric Havelock. The concepts of multilingualism, dialogism and the aesthetic of the grotesque, discussed by Bakhtin, as well as characteristics of the oral tradition, the advent of writing and the press, presented especially by Ong, reverberate through her works. By interchanging these theories, we attempted to demonstrate how the artist proposes the gradual processing of the reader/author interaction in the selected *corpus*, going from laughter to haunting, from the invitation of the act of storytelling to introducing the reader as a character in the story. Starting with the comparative study of the selected books, we observed similarities among the aesthetic projects, which led us to group them into two categories: works in which the author gets together with the reader, inviting him/her to convey the stories; works in which the author and the reader become characters themselves, allowing new ways of participation.

Key-words: Children and Juvenile Literature, Angela Lago, *De Morte!*, *Charadas Macabras*, *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto*, *Minhas Assombrações*, grotesque, oral tradition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
-------------------------	-----------

CAPÍTULO 1 – A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL: DA AÇÃO EDUCATIVA AO INVENTAR POÉTICO.....15

1.1 O nascimento do livro infantil e juvenil no mundo ocidental: breve histórico	16
1.2 O contexto brasileiro: Monteiro Lobato e a abertura para o imaginário	18
1.3 Novos rumos: tendências da Literatura Infantil e Juvenil	22
1.4 Nas trilhas da modernidade: Angela Lago entre a diversidade e a experimentação ...	25
1.4.1 Caminhos percorridos: alguns estudos realizados sobre a obra de Angela Lago	30

CAPÍTULO 2 – O PLURILINGUISMO E O DIALOGISMO NA LITERATURA: A CONVIVÊNCIA DE DIFERENTES VOZES E REGISTROS44

2.1 Da oralidade ao advento da escrita e da impressão	50
2.1.1 Oralidade e Escrita: duas matrizes do pensamento.....	50
2.1.2 Tecnologias da palavra: características da oralidade, da escrita e da impressão	53
2.2 Do riso medieval ao grotesco contemporâneo.....	58
2.2.1 O riso na Idade Média	58
2.2.2 O realismo grotesco	61
2.2.3 O grotesco romântico	65
2.2.4 O grotesco nas artes sacras.....	68
2.3 A oralidade e o grotesco na modernidade de Angela Lago	70

**CAPÍTULO 3 – O PROCESSAR DE ANGELA LAGO E A INTERAÇÃO
AUTOR/LEITOR NO DECIFRAR DO RISO E DO GROTESCO72**

3.1 O convocar do leitor ao diálogo: o entreter e o refletir em <i>De Morte!</i> e <i>Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto</i>	72
3.1.1 O resgate da oralidade das primeiras culturas.....	75
3.1.1.1 <i>De Morte!</i>	75
3.1.1.2 <i>Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto</i>	79
3.1.2 O grotesco medieval e o riso carnavalesco	84
3.1.2.1 <i>De Morte!</i>	84
3.1.2.2 <i>Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto</i>	95
3.2 O convocar do leitor à inserção na construção da narrativa: o desconcerto em <i>Charadas Macabras</i> e <i>Minhas Assombrações</i>	102
3.2.1 A oralidade na escritura e o projeto gráfico: o embate autor/leitor	104
3.2.1.1 <i>Charadas Macabras</i>	104
3.2.1.2 <i>Minhas Assombrações</i>	108
3.2.2 O grotesco contemporâneo: a ironia e o sarcasmo	117
3.2.2.1 <i>Charadas Macabras</i>	117
3.2.2.2 <i>Minhas Assombrações</i>	129

CONSIDERAÇÕES FINAIS145

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS150

ANEXO158

INTRODUÇÃO

(Angela Lago – O Cântico dos Cânticos)

[...] mais do que pensar a Literatura Infanto-Juvenil como gênero sustentado pelo receptor (que ao crescer a abandona), cabe-nos propor a boa literatura (sem outras adjetivações), repropondo (como tantos críticos já fizeram, mas de outras maneiras – em enfoque acadêmico – de base sócio-psico-cultural) a qualidade estética, como um dado de fruição, sem pré-juízos que a delimitem e confinem a uma camisa-de-força estabelecida pelo e no seu uso. Almejar a criança é, ao final, desejar a fruição de uma mente via criatividade e imaginação, como nos desígnios da Arte, que acabamos por perder ao longo de nosso longo e penoso caminho de aprendizado cartesiano.

(Maria dos Prazeres Mendes)

Estudar a obra de Angela Lago foi o desafio da presente pesquisa de mestrado. Desafio que nos colocou diante de um labirinto, com várias possibilidades de entrada. Escolhemos a imagem acima pela referência ao labirinto do palácio em que se encontram as personagens. Experiência também vivida pelo leitor/pesquisador, disposto a apreciar o universo da artista e compreender os caminhos de seu processar. O livro *O Cântico dos Cânticos* recria o poema bíblico que narra os encontros e desencontros de um casal. Na leitura que se faz da esquerda para a direita, a moça é a primeira personagem. Na outra ponta do livro, é o rapaz. São várias as possibilidades de leitura. A imagem acima é o momento central da narrativa, em que as personagens se encontram. O nosso encontro com a obra de Angela Lago será apresentado pelas páginas desta dissertação.

Diante da diversidade do trabalho da artista, nosso olhar voltou-se para os livros que aludem ao tema da morte em seus títulos, publicados entre as décadas de 90 e os primeiros anos de 2000, a saber: *De Morte!* (1992), *Charadas Macabras* (1994), *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto* (2002) e *Minhas Assombrações* (2009). Partindo da semelhança temática, nosso objetivo foi analisar as diferentes maneiras como a autora enreda o seu leitor em cada projeto, e notamos assim uma escala gradativa entre as obras: do riso alegre ao riso de zombaria, do convite explícito ao ato de recontar ao diálogo que alça o leitor ao papel de personagem da ficção.

A escolha das obras explica-se pela recorrência aos temas da morte e do medo, aludindo diretamente às culturas passadas pelo uso de expressões verbais e visuais que reportam à estética do grotesco em suas duas manifestações: do riso carnavalesco à solidão do indivíduo moderno. Percebemos igualmente as características da oralidade e da cultura escrita como recursos que aludem ao ato de contar e à quebra da ilusão literária, respectivamente. Angela Lago prioriza o estudo em suas artes, buscando sempre novas formas de surpreender o seu leitor. Todos os elementos que participam de seu processar atuam como recursos que exigem uma posição ativa diante do objeto estético.

O título deste trabalho ilustra as relações dialógicas existentes entre autor/leitor e o jogo entre as linguagens que ecoam em cada projeto. Partindo do cruzamento entre as teorias e as análises das obras do *corpus*, organizamos as obras em duas categorias na interação entre autor e leitor: obras nas quais a autora se posiciona ao lado de seu leitor, convocando-o a transmitir as histórias; obras em que a autora e leitor tornam-se personagens, com novas formas de participação.

A pesquisa começa com um breve histórico da Literatura Infantil e Juvenil no Ocidente, demonstrando a trajetória dos livros destinados às crianças desde o final do século XVII, na França, chegando ao Brasil no século XIX com as mesmas características de cunho pedagógico que objetivavam a formação intelectual das crianças, segundo os valores vigentes do período. Com a inauguração dos novos valores propostos por Monteiro Lobato, a partir do século XX, os quais culminam na visão de que o livro infantil é um objeto estético, abrem-se as portas para o trabalho artístico de muitos autores. Atualmente, destaca-se o nome de Angela Lago, com seu sólido trabalho na arte destinada às crianças. Sua trajetória demonstra caminhos de experimentação, que vão dos traços suaves em aquarela aos desenhos compostos no computador. Apresentamos sucintamente, ao final do primeiro capítulo, alguns caminhos seguidos pela artista. Para encerrar este primeiro momento, mostramos o interesse de sua obra no âmbito acadêmico, o que nos levou à

investigação de algumas teses de doutorado e dissertações de mestrado com o objetivo de conhecer as diferentes abordagens que seus livros já suscitaram, assim como as possíveis conclusões das pesquisas.

Das várias abordagens teóricas utilizadas para se conhecer melhor o trabalho de Angela Lago, nossa investigação optou pelo viés da cultura medieval e pelo estudo das características da oralidade e da cultura escrita, entrelaçando-as. Apresentamos no segundo capítulo o entrecruzamento dessas teorias, que tem como ponto de partida alguns conceitos da teoria bakhtiniana sobre o romance: o plurilinguismo e o dialogismo. Optamos por esses conceitos por se adaptarem a uma análise que envolve as múltiplas vozes e as várias linguagens presentes na obra artística. Para Bakhtin, o artista cria uma relação de valores com o seu herói, alimentando-se de dados preexistentes à criação, a qual deve atingir um acabamento artístico com “verossimilhança e peso de valores do acontecer” (BAKHTIN, 1992, p. 213). A verossimilhança da obra é garantida pela construção das personagens, dotadas de consciências autônomas em relação ao criador.

Com a inserção de vozes múltiplas retiradas do mundo para compor os discursos autônomos, o pesquisador conclui que o romance trabalha com o plurilinguismo. O plurilinguismo é introduzido no texto literário pelas vozes das personagens, formadas pelas de outrem. O mesmo plurilinguismo traz para a obra o campo dialógico da língua, ao organizar as vozes que foram retiradas da vida social. Em Angela Lago, o dialogismo se faz presente não apenas no diálogo com as linguagens e registros do passado, mas especialmente com o leitor que participa de sua obra e aceita o convite de se aventurar pelas histórias de humor ou assombração.

Acerca do grotesco na Idade Média e no Renascimento, nos apoiamos nos estudos bakhtinianos sobre a obra de François Rabelais. Como apresentamos no segundo capítulo, a universalidade do riso reporta ao sistema de imagens chamado por Bakhtin de realismo grotesco. Inseparável da visão de mundo da cultura cômica carnavalesca, o grotesco medieval tem como características marcantes o exagero e a deformidade das coisas: “O caráter efêmero dessa liberdade apenas intensifica a sensação fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular.” (BAKHTIN, 1993, p. 77)

Sobre a oralidade e a cultura escrita, procuramos compreender as características das estruturas de pensamento típicas de cada tecnologia, abordadas por Walter Ong e Eric Havelock. Da passagem das culturas que preservam o conhecimento pelas fórmulas orais às culturas que compreendem a necessidade da escrita como registro seguro, muitas

transformações ocorreram não só no modo de expressar a sabedoria acumulada, mas no modo de pensar a experiência.

No terceiro capítulo, realizamos as análises das obras, organizadas em dois grupos. No primeiro grupo, apresentamos *De Morte!* e *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto*, que se assemelham pelas referências ao realismo grotesco, pelo uso das características da oralidade e pelo posicionamento do narrador, em terceira pessoa, que convida o leitor a participar das histórias pela continuidade da transmissão oral. No segundo grupo, temos as obras *Charadas Macabras* e *Minhas Assombrações*, que revelam a transição do grotesco medieval ao grotesco romântico e a passagem da oralidade à escrita literária, organizadas sob o prisma de um narrador que supõe as atitudes de seu leitor, confrontado nas narrativas. Em *Minhas Assombrações*, o diálogo chega a níveis complexos, de modo que, da atuação do leitor nas histórias, podemos depreender seus diferentes posicionamentos em relação à obra literária. No primeiro conto do livro, o leitor é seduzido pelo discurso ardiloso da narradora. No segundo conto, é convocado a ser cúmplice, já que a narradora-fantasma não pode agir como deseja na esfera terrestre. No terceiro conto, mais uma vez, é seduzido com novas armas, mas ao final é abandonado pelo vulto que segue cemitério adentro.

Para encerrar, apresentamos nossas considerações finais sobre o percurso realizado nesta pesquisa, retomando os aspectos mais relevantes das análises, com destaque para a leitura da obra *Minhas Assombrações*, que metaforicamente nos faz pensar nos caminhos possíveis percorridos pelo leitor: da leitura ingênua à leitura participativa que possibilita novas descobertas. Partindo do inevitável, construído pelo modo verbal imperativo, a narradora mostra ao leitor que há também outros caminhos a serem percorridos nas experiências de leitura.

CAPÍTULO 1 – A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL: DA AÇÃO EDUCATIVA AO INVENTAR POÉTICO

As histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples, porque as crianças, sendo pequenas, sabem poucas palavras e não gostam de usá-las complicadas. Quem me dera saber escrever essas histórias, mas nunca fui capaz de aprender, e tenho pena. Além de ser preciso saber escolher as palavras, faz falta um certo jeito de contar, uma maneira muito certa e muito explicada, uma paciência muito grande – e a mim falta-me pelo menos a paciência, do que peço desculpa.

(José Saramago – A maior flor do mundo)

Uma observação cuidadosa revela-nos a construção de um rico acervo de livros infantis e juvenis que vêm se consolidando desde meados do século XVIII e início do XIX no Ocidente. Os textos literários voltados para a infância e adolescência têm assumido novas configurações e uma consciência cada vez mais clara no uso de novos códigos. Prevendo a participação ativa do seu leitor, os autores contemporâneos têm se preocupado em explorar novas possibilidades, tanto na manipulação da palavra escrita, quanto na elaboração do texto visual. Hoje vivemos em um período privilegiado em que os livros que constituem a biblioteca dos pequenos e jovens leitores têm apresentado um rico potencial semântico.

Contudo, a Literatura Infantil e Juvenil não nasceu com a função artística, atenta às potencialidades da palavra e da imagem. Vinculada às práticas pedagógicas, inicialmente sua intenção era ensinar boas condutas aos filhos da burguesia, como registram Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2003) e Nelly Novaes Coelho (2010). Os primeiros livros davam ênfase ao utilitarismo, demonstrando a necessidade de ensinar, de transmitir as experiências dos mais velhos aos pequenos, para que estes pudessem conhecer, pela perspectiva do adulto, as noções da vida. No decorrer do tempo, esse conjunto de textos passou por grandes transformações, afastando-se cada vez mais da função pedagógica para aproximar-se da função artística.

Cumpramos neste momento conhecermos mais de perto os principais momentos da produção literária destinada à infância para que possamos chegar à criação contemporânea, mais especificamente à obra de Angela Lago, nosso objeto de análise na presente pesquisa.

1.1 O nascimento do livro infantil e juvenil no mundo ocidental: breve histórico

Louca para mudar de assunto, Alice perguntou:

- *E quantas horas por dia vocês ficavam na escola?*
- *Dez horas no primeiro dia, nove no segundo, e assim por diante.*
- *Que horário mais esquisito! – exclamou Alice.*
- *É que a gente colava em todas as aulas. E é por isso que elas se chamavam ex-cola – explicou o Grifo. – Porque cada dia era menos, e no fim se acabava.*

Essa ideia era completamente nova para Alice, e ela pensou alguns instantes antes de fazer seu comentário seguinte:

- *Então no décimo primeiro dia não tinha mais aula?*
- *Claro que não! – disse a Falsa Tartaruga.*
- *E como é que vocês faziam no décimo segundo? – perguntou a menina, curiosa.*
- *Chega de tanta conversa sobre aula – interrompeu o Grifo, muito decidido.*
- *Agora conte a ela como eram as brincadeiras e o recreio.*

(Lewis Carroll – Alice no País das Maravilhas – tradução de Ana Maria Machado)

Os primeiros livros para crianças no mundo ocidental foram escritos na primeira metade do século XVIII. Mas já na segunda metade do século XVII manifestava-se na França – polo de grandes discussões e modelo para outras nações da época – a preocupação com uma literatura que fosse destinada aos jovens leitores, que valorizasse a imaginação e a fantasia. É desse período a publicação de obras como *As Fábulas*, de La Fontaine, editadas entre 1668 e 1694, e os *Contos da Mãe Gansa*, de Charles Perrault, de 1691 a 1697. São narrativas oriundas da tradição oral, recolhidas e recontadas por escritores preocupados com a manutenção dos valores morais da época.

Importante destacar o sucesso da literatura de Perrault, desvalorizada por seus críticos contemporâneos por relacionar-se às fontes populares. O autor procurava mostrar que as fontes nacionais eram tão importantes quanto as fontes greco-latinas, num momento em que a exigência era orientar-se pelos modelos dos antigos. Produziu uma literatura que teve grande preocupação em divertir as crianças e auxiliar na sua formação moral, sendo muito bem aceita entre o público da época. Contos como “A Bela Adormecida no Bosque”, “Chapeuzinho Vermelho” e “O Barba Azul” vão imortalizar-se como textos que habitam o espaço do maravilhoso, agradando adultos e crianças.

Se as primeiras obras da Literatura Infantil e Juvenil¹ surgem na sociedade aristocrática francesa, a sua expansão ocorreu a partir da Inglaterra, que contava com um

¹ Sobre o surgimento da literatura para crianças, Nelly Novaes Coelho (2010) destaca: “Foi na França, na segunda metade do século XVII, durante a monarquia absoluta de Luís XIV, o Rei Sol, que se manifestou abertamente a preocupação com uma *literatura para crianças ou jovens*. *As Fábulas* (1668) de La Fontaine; os

amplo mercado consumidor na Europa, devido à industrialização crescente deflagrada no século XVIII. Este é o momento da passagem do mundo clássico e aristocrático, baseado nas conquistas advindas da guerra e na hierarquia de sangue, para o mundo romântico, burguês, preocupado com o individualismo, a produção e as relações sociais estabelecidas por meio do trabalho e do dinheiro. A partir deste período, a criança passa a ser reconhecida como um ser com características particulares e, por isso, dependente de uma educação que a formasse para a vida adulta.

Foi com o surgimento e a afirmação da burguesia que nasceu o conceito de infância. Até então a criança vivia entre os adultos sem nenhum tratamento diferenciado. Com a nova concepção de família burguesa, consolidada ao longo do século XVIII, quando os membros próximos por laços de parentesco deveriam preservar a sua privacidade e manter a proximidade, afastando-se da interferência de outras pessoas, a criança passa a ser vista como um ser especial, um ente frágil que precisaria ser cuidado e preparado para a vida adulta. Cumpre então à escola, junto à família, o papel de formar os pequenos para o futuro. Nesse momento, entra em ação a Literatura Infantil e Juvenil, um dos meios pensados para transmitir os ensinamentos considerados indispensáveis às crianças. Ensinamentos que deveriam estar de acordo com a ideologia burguesa, incutindo nos pequenos valores morais da sociedade e de dependência ao universo do adulto.

No século XIX ocorre a consolidação da sociedade burguesa e de seus valores. A descoberta da criança vai se firmando aos poucos, já que no princípio é ainda vista como um adulto em miniatura que precisa encurtar o quanto antes o período infantil. Segundo a professora Nelly Novaes Coelho (2010), a descoberta da criança com estados biológicos e psicológicos específicos só será feita no século seguinte².

Contos da Mãe Gansa (1691-1697) de Charles Perrault; os *Contos de Fadas* (8 vols., 1696-1699) de Mme. D'Aulnoy e *Telêmaco* (1699) de Fénelon foram os livros pioneiros do mundo literário infantil, tal como hoje conhecemos.” (COELHO, 2010, p. 75). Estas narrativas, segundo a professora em seu livro *Panorama Histórico da Literatura Infantil e Juvenil*, teriam surgido da Novelística Popular Medieval, que, por sua vez, teriam fontes indo-europeias.

² Cecília Meireles (1984), nas palestras que realizou em Belo Horizonte, em 1949, em evento promovido pela Secretaria de Educação, organiza a história da Literatura Infantil e Juvenil em quatro pontos de partida, mostrando a diversidade de livros que no decorrer do tempo acabaram por compor a biblioteca das crianças. Assim, aponta que os primeiros textos dedicados ao público infantil foram colhidos do folclore, da literatura tradicional, seja de forma direta, como é o caso dos Irmãos Grimm, seja por meio de adaptações, como é o caso de Charles Perrault, de Mme. D'Aulnoy, de La Fontaine. Lendas, contos e fábulas, hoje conhecidos como textos clássicos da Literatura Infantil, pertenceram à herança cultural da humanidade transmitida oralmente até chegarem aos jovens leitores de hoje. Mais tarde, alguns livros foram escritos para uma determinada criança e passaram ao conhecimento geral, como *As Aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, escrito com o objetivo de colaborar na formação do segundo herdeiro de Luís XIV, o Duque de Bourgogne, na França. Houve ainda os casos de livros que não foram escritos para a criança, mas que a partir de adaptações passaram a fazer parte de seu gosto, como *As Aventuras de Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, e *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, publicados entre os séculos XVII-XVIII. Por fim, os livros que foram de fato pensados para a criança,

1.2 O contexto brasileiro: Monteiro Lobato e a abertura para o imaginário

[...] Viu que a fala da Emília ainda não estava bem ajustada, coisa que só o tempo poderia conseguir. Viu também que era de gênio teimoso e asneirenta por natureza, pensando a respeito de tudo de um modo especial todo seu. – Melhor que seja assim, filosofou Narizinho. As ideias de vovó e tia Nastácia a respeito de tudo são tão sabidas que a gente já as adivinha antes que elas abram a boca. As ideias de Emília hão de ser sempre novidades.

(Monteiro Lobato – Reinações de Narizinho)

A mesma preocupação de caráter pedagógico observada no nascimento e consolidação da Literatura Infantil e Juvenil europeia se manteve no Brasil. Para isso, houve a busca de contos ocidentais e adaptações de clássicos com a finalidade de compor o acervo. Também alguns estudiosos produziram obras didáticas voltadas especificamente para o ensino das novas gerações.

Com a vinda da corte de D. João VI, em 1808, ocorrem mudanças significativas no ensino, até então sofrendo com a precariedade de um projeto, devido à expulsão dos jesuítas pelo Marquês de Pombal, sem que tivesse ocorrido uma substituição por outra forma de educação. O sistema de ensino passa por mudanças em todos os segmentos e a produção literária para jovens passa a ter mais presença, não só através das adaptações e traduções, mas também pela consciência da necessidade de se criar uma literatura própria.

Na passagem do século XIX ao século XX, a acelerada urbanização do país contribui para o surgimento de uma vida cultural mais intensa, abrindo espaço para a formação de uma Literatura Infantil nacional destinada às crianças que frequentavam as escolas. Grandes nomes do período foram Júlia Lopes de Almeida, com o sucesso *Contos Infantis* (1886), e Figueiredo Pimentel, com *Contos da Carochinha* (1896), coletânea de narrativas tradicionais estrangeiras traduzidas numa linguagem mais próxima às crianças.

Observando os títulos publicados no período que vai do final do Império de D. Pedro II às vésperas do Modernismo, Coelho (2010) assinala valores semelhantes entre as obras: preocupação com o *nacionalismo*, incentivando a valorização da pátria e da língua; preocupação com o *intelectualismo*, mostrando a importância do estudo como modo de ascensão social; reforço do *tradicionalismo cultural*, destacando a importância de grandes

especialmente a partir do século XIX, como *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, livro que já suscitou tantas leituras para além do universo infantil, com sua linguagem *nonsense*, seus problemas de lógica, seu enredo imprevisível.

obras do passado, reconhecidas como modelos; e a ênfase no *moralismo* e na *religiosidade*, exigindo a obediência aos princípios cristãos.

Gregorin Filho (2006) destaca que no Brasil do século XIX predomina a criação de obras que pouco têm da cultura do país:

A educação e a leitura no Brasil, até o surgimento de Monteiro Lobato, eram o reflexo dos paradigmas vigentes, ou seja, o nacionalismo, o intelectualismo, o tradicionalismo cultural com modelos de cultura a serem imitados – desprezando-se totalmente as manifestações culturais surgidas aqui no país – divulgavam-se o humanismo dramático e o moralismo religioso, com as exigências de retidão de caráter, de honestidade, de solidariedade e de pureza de corpo e de alma em conformidade com os preceitos cristãos. Todos esses elementos eram oriundos de ideologias impostas pelas classes dominantes, que buscavam na educação e nos primeiros esboços de literatura para crianças e jovens a concretização de seus anseios. (GREGORIN FILHO, 2006, p. 190)

No século XX temos o nascimento da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira com Monteiro Lobato, o grande divisor da produção literária para crianças e jovens no país. A partir da publicação de *A Menina do Narizinho Arrebitado*, em 1920, Lobato produz um universo literário para as crianças, durante mais ou menos vinte anos, em que o real se funde com o maravilhoso. Seu projeto literário demonstra a necessidade de romper com o sistema tradicional e valorizar o homem de iniciativa, fugindo do moralismo vigente e do sentimentalismo exacerbado das obras produzidas até o momento.

Importante destacar que Lobato se dedicou à criação de narrativas originais, com os personagens do Sítio do Pica-Pau Amarelo, mas também adaptou e traduziu clássicos da literatura mundial, ampliando as possibilidades de leitura para a nossa infância. O esforço de disponibilizar várias obras para os pequenos leitores demonstra a preocupação genuína do escritor com a qualidade do que se oferecia às crianças e adolescentes.

Entre as aventuras criadas por Lobato, destacamos as do livro *A Reforma da Natureza*, publicado pela primeira vez em 1941, que traz temas tão caros aos adultos, como a Segunda Guerra Mundial e as experimentações genéticas, prenunciadas pelo Visconde de Sabugosa. Já no parágrafo de abertura, o narrador nos apresenta o conflito dos representantes políticos da Europa, que necessitam do auxílio de Dona Benta e do bom senso de tia Nastácia para consertarem os problemas do pós-guerra na Conferência da Paz, prevendo a reunião dos governantes após os desastres da guerra.

Quando a guerra da Europa terminou, os ditadores, reis e presidentes cuidaram da discussão da paz. Reuniram-se num campo aberto, sob uma grande barraca de pano, porque já não havia cidades: todas haviam sido arrasadas pelos bombardeios aéreos. E puseram-se a discutir, mas por mais que discutissem não saía paz nenhuma. Parecia a continuação da guerra, com palavrões em vez de granadas e perdigotos em vez de balas de fuzil. (LOBATO, 1972, p. 89)

Aproveitando a ausência dos adultos, que viajam para a Europa a convite dos governantes, Emília faz várias reformas no Sítio que atingem os animais, as plantas e objetos, tornando-os irreconhecíveis. Mas Dona Benta, ao voltar de viagem, assombrada com todas as mudanças da boneca, argumenta sobre os problemas que tais mudanças trariam e discute com a personagem, sem impor suas razões: “[...] Tudo quanto existe levou milhões de anos a formar-se, a adaptar-se; e se está no ponto em que está, existem mil razões para isso.” (LOBATO, 1972, p. 106). Acreditando na inteligência e capacidade de compreensão da criança, Lobato apresenta as questões mais sérias de sua época e instiga as reflexões do pequeno leitor, que ouve a argumentação do adulto, na figura de Dona Benta, como um ponto de vista a ser discutido e não aceito como verdade única.

Outra novidade trazida por Lobato foi a presença das ilustrações nos livros para crianças, os quais apresentavam até o momento edições pouco atraentes aos olhos, a começar pelas capas. Como afirma Ivan Russef, Lobato preocupava-se com “a recepção prazerosa do livro” (RUSSEF, 2006, p. 279):

Tipo de papel, encadernação, ilustrações, além da óbvia preocupação com o estilo, nada passou despercebido a Lobato, que chegou a acompanhar de perto o trabalho de seus ilustradores para que não traíssem o texto ou deformassem os personagens, como às vezes reclamavam as crianças. (RUSSEF, 2006, p. 279)

O livro moderno era aquele que admitia ilustrações em suas folhas, mesmo que ainda estivessem presas ao olhar do criador do texto, pois o objetivo maior era atender ao desejo das inúmeras crianças que liam as obras e solicitavam as representações das personagens³ nas cartas enviadas ao escritor.

³ Vale lembrar que essa ligação entre o olhar do escritor e do ilustrador, quando se trata de artistas diferentes, hoje não é rígida, sendo bem vista a leitura particular realizada pelo ilustrador, que desenvolve o seu processo de criação a partir das imagens que a obra lhe suscita. Como afirma Angela Lago em um de seus depoimentos: “Acredito que em geral o ilustrador se propõe a ser um leitor e, portanto, coautor. Mesmo que faça isso das mais diferentes maneiras. Tentando ilustrar o não dito do texto. Tentando ser o terceiro do triângulo amoroso – o que seduz o leitor para o livro. Tentando acentuar um ou outro momento da história e criar um ritmo visual para a narrativa.” (LAGO, 1997, s/p).

Figura 1.1 – Ilustração de Manoel Victor Filho para *A Reforma da Natureza*, edição de 1972.

Com uma percepção avançada para a época, especialmente em relação à literatura para as crianças, Monteiro Lobato sofreu muitas críticas. Uma das visões mais radicais do período propunha que a Literatura Infantil deveria evitar a fantasia, a “mentira”, e apenas apresentar a realidade. Lobato chegou a ser censurado em algumas instituições católicas devido ao “excesso” de imaginação em suas obras. Como nos mostra Coelho (2010), a preocupação com o ensino formal suprime qualquer possibilidade de um trabalho mais artístico dos escritores. Mas aos poucos, essa visão vai sendo ultrapassada e, na década de 50, a Literatura Infantil começa a se desvencilhar do pragmatismo e retoma a fantasia.

1.3 Novos rumos: tendências da Literatura Infantil e Juvenil

*Agora quero ver figuras. Todas.
Templo de Tebas. Osíris. Medusa,
Apolo nu, Vênus nua... Nossa
Senhora, tem disso nos livros?
Depressa, as letras. Careço ler tudo.*

*A mãe se queixa: não dorme este menino.
O irmão reclama: Apaga a luz, cretino!
Espermacete cai na cama, queima
A perna, o sono. Olha que eu tomo e rasgo
Essa Biblioteca antes que pegue fogo
Na casa. Vai dormir, menino, antes que eu perca
A paciência e te dê uma sova. Dorme,
Filhinho meu, tão doido, tão fraquinho.*

*Mas leio, leio. Em filosofias
Tropeço e caio, cavalgo de novo
Meu verde livro, em cavalarias
Me perco, medievo; em contos, poemas
Me vejo viver. Como te devora,
Verde pastagem. Ou antes carruagem
De fugir de mim e me trazer de volta
à casa a qualquer hora num fechar de páginas?*

(Carlos Drummond de Andrade – Biblioteca Verde)

A partir da década de 70, ocorre o aumento da produção para o leitor jovem no Brasil, o chamado “boom” da Literatura Infantil e Juvenil. Escritores comprometidos com um novo projeto elaboram obras com significativas mudanças que repercutirão também fora do país, como atesta o Prêmio Internacional Hans Christian Andersen, concedido a Lygia Bojunga Nunes, em 1983, e a Ana Maria Machado, em 2009. Deixando de lado valores antigos, muitos artistas darão continuidade ao trabalho de Monteiro Lobato, a partir dos anos 70, preparando os pequenos leitores para a atuação no novo mundo que estava sendo construído e não para aceitar os valores impostos de uma organização já pronta, como ocorrera nos séculos anteriores. Hoje, entre as inúmeras possibilidades de escolha de um livro para a criança, existem tendências mais fortes. Nelly Novaes Coelho (2010) diferencia três linhas de intenções: a *realista*, a *fantástica* e a *híbrida*.

A literatura realista preocupa-se em apresentar a realidade cotidiana como já é conhecida pelo senso comum, tendo, entre outros objetivos, o de informar sobre os costumes de determinados locais do país e o de preparar a criança para enfrentar certos problemas da condição humana, como a morte e a separação dos pais. Neste caso, vemos a necessidade de trazer algum tipo de conhecimento ao leitor.

A literatura fantástica⁴ privilegia o mundo do imaginário em detrimento da realidade, interessando-se pelo desconhecido, que pode estar escondido no cotidiano mais comum, normalmente desprezado pelos olhares menos atentos. Num cantinho da casa, por exemplo, é possível descobrir a abertura para um espaço extraordinário e surpreendente, que levará a personagem e, conseqüentemente, o leitor, a experiências mais ricas do que a realidade cotidiana pode proporcionar.

Por último, a literatura híbrida, que funde o real com a fantasia, sendo impossível separá-los. Inaugurada por Monteiro Lobato, com as aventuras no Sítio do Pica-Pau Amarelo, esta linha possibilita que o extraordinário se insira no mundo conhecido de modo natural, sem barreiras ou estranhamentos que levem ao questionamento. Enquanto na literatura fantástica os limites entre o real e a fantasia estão claros para quem a vivencia, na literatura híbrida as fronteiras não são precisas.

Observando as três linhas apresentadas pela pesquisadora, percebemos que a primeira delas aproxima-se mais daqueles livros que ainda hoje privilegiam a função pedagógica, preocupada em ensinar. Muitas escolas, por exemplo, têm adotado determinados livros paradidáticos com a intenção de informar sobre temas que estão em destaque em nosso tempo, como o uso consciente de recursos naturais ou a presença das drogas na adolescência. Tal literatura reproduz-se nos catálogos das editoras, em coleções contemporâneas que representam fórmulas de sucesso repetidas e que facilmente são consumidas nas escolas.

A segunda linha, a fantástica, avizinha-se daqueles títulos que estão entre os mais vendidos nas livrarias. Livros como *Harry Potter* (1997), de J. K. Rowling, ou ainda da série *Crepúsculo* (2005), de Stephenie Meyer, os quais apresentam uma relação estreita com o cinema, mercado que está atuando fortemente em nossos dias⁵.

⁴ Segundo Todorov, em sua *Introdução à Literatura Fantástica* (2008): “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 2008, p. 31) Algo estranho ocorre no cotidiano da personagem, fazendo-a hesitar entre duas explicações possíveis, uma causa natural, ou uma causa sobrenatural. O problema não é resolvido, daí o efeito fantástico. Cabe ressaltar a participação do leitor no gênero: “O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados.” (TODOROV, 2008, p. 37). Já o maravilhoso não aceita a ambiguidade, permite a existência de um universo diferente, com leis próprias, como ocorre nos contos de fadas. Vemos, portanto, que a classificação de Coelho (2010) está mais próxima do gênero maravilhoso, proposto por Todorov.

⁵ Com o fim das sagas *Harry Potter* e *Crepúsculo*, outros fenômenos de venda entre as crianças e adolescentes já despontam nas livrarias. É o caso da trilogia *Jogos Vorazes*, da escritora norte-americana Suzanne Collins, cujo primeiro volume já foi adaptado para o cinema e está fazendo grande sucesso entre os jovens leitores de vários lugares do mundo, inclusive do Brasil.

Já a terceira linha, a híbrida, é a mais instigante e desafiadora de todas porque contempla a mistura do real com a fantasia. Como nos mostra Coelho (2010), as características atuantes na literatura contemporânea de tendência híbrida são o experimentalismo com os novos códigos, a preocupação com o visualismo do texto e o questionamento de valores, já sugeridos por Monteiro Lobato. Na transição do século XX ao XXI, temos como “nova palavra de ordem” na Literatura Infantil e Juvenil:

[...] *experimentalismo* com a linguagem, com a estruturação narrativa e com o visualismo do texto; substituição da literatura confiante/segura por uma *literatura inquieta/questionadora*, que põe em causa as relações convencionais existentes entre a criança e o mundo em que ela vive, questionando também os valores sobre os quais nossa sociedade está assentada. (COELHO, 2010, p. 283)

As alterações ocorridas no livro infantil contemplam a assimilação de novos códigos, combinados de maneira diferente a cada obra, o experimentalismo com a linguagem, ampliando as possibilidades de uso da palavra, bem como a aceitação de temas contemporâneos e mudanças no próprio suporte gráfico. Características que definem o livro que pretende estimular a consciência e a reflexão crítica da criança frente ao mundo moderno. O livro infantil deixa de ser um instrumento meramente pedagógico, sustentáculo de ensinamentos e normas de conduta, e torna-se objeto estético. Sua composição, mais complexa e desafiadora, vai exigir uma leitura atenta e desarmada, mais sensível. Nas palavras da professora Lúcia Pimentel Góes (2003), o livro de Literatura Infantil com essas marcas do contemporâneo, passa a ser o *objeto novo*, que exige de seu leitor o “olhar de descoberta”:

O *objeto novo* não parte de condicionamentos e se pretende plural: sua proposta é produzir sentidos, a partir de signos, sem delimitações prévias. Portanto, poderá utilizar recursos de artes e técnicas diversas, como cinema, televisão, quadrinhos, palavras-cruzadas, tecnologia de ponta e muitas outras conhecidas ou a descobrir. (GÓES, 2003, p. 21)

Ou seja, desde a abertura proposta por Lobato, a Literatura Infantil e Juvenil tem concebido cada vez mais a obra literária como um objeto artístico, sem paradigmas pré-estabelecidos, mas sujeita a mudanças dentro do contexto cultural e social em que se insere. A cada momento histórico, foi assimilando novidades relacionadas às novas visões de mundo e às novas tecnologias. Com o advento do computador, o livro infantil tem se mostrado receptível a outras formas de experimentação, que podem ser comprovadas ao folharmos os títulos disponíveis no mercado.

Retomando a linha do tempo, a Literatura Infantil Ocidental, que surge a partir das narrativas divulgadas oralmente na Idade Média, passa a ter seu registro escrito na Idade Moderna. No século XX, mostra-se preocupada com a visualidade do texto e receptível aos novos códigos oriundos dos novos tempos: as histórias em quadrinhos, a televisão, a publicidade. Atualmente, neste início de século XXI, apresenta experimentações de toda ordem advindas dos recentes avanços tecnológicos, revelando, em seu bojo, a intertextualidade e a metalinguagem como marcas de uma criação que não omite seu ponto de partida, podendo, inclusive, revelar o percurso até o ponto de chegada, trazendo à tona os questionamentos do narrador e o seu modo de construção.

1.4 Nas trilhas da modernidade: Angela Lago entre a diversidade e a experimentação

*Era uma vez a menina,
conhecida como Nina,
que era muito sozinha.
Maria, lá na cozinha,
só fazia companhia
ao fogão, panela ou pia.
- “Arroz, feijão e pudim
Trabalho que não tem fim.”
“Ai, ai, ai, mas que tormento,
Viver neste apartamento,
Sem uma mosca ou formiga
Que queira ser minha amiga.”
Nina, estava tão triste,
passarinho sem alpiste.
Aí lembrou de repente:
- “Telefone vira gente.”
- “Disco um número qualquer
e atenda quem quiser
bater um papo comigo.
Se não der certo, nem ligo.”
E foi discando, discando...
O número só aumentando.
- “Quanto maior, mais distante.
Eu quero é mais adiante.”*

(Angela Lago – O Fio do Riso)

Dentro das tendências da Literatura Infantil e Juvenil contemporânea apontadas anteriormente, o trabalho de Angela Lago desponta com suas marcas da modernidade. Entre os escritores de nosso tempo, a autora destaca-se como um dos nomes que consegue abarcar no conjunto de seu trabalho um leque de iniciativas e experimentações,

exigindo do leitor novos modos de manuseio das páginas do livro e de interação com o texto – verbal ou visual. Desde seu primeiro livro, *O Fio do Riso* (1980), em que a pequena Nina viaja pela linha do telefone, numa narrativa composta por versos rimados e desenhos aquarelados com cores suaves, até *Psiquê* (2009), que reconta o mito grego por meio de imagens que surgem no escuro, criadas com a tecnologia do computador, muitos foram os caminhos experimentados pela autora nestes mais de trinta anos dedicados ao trabalho com o livro infantil. No desejo de produzir uma obra que extrapole a visão tradicional de leitura, a diversidade de seu trabalho vai do traço do desenho feito em aquarela, ao diálogo com artistas do passado, até as imagens criadas na tela do computador. Como podemos observar no conjunto de seus títulos e nos artigos e entrevistas presentes em seu *site*, seus estudos contemplam desde as primeiras manifestações de livros ilustrados até os recursos oferecidos pelas tecnologias atuais. Um de seus livros, *De Morte!* (1992), por exemplo, já foi adaptado para o *e-book*. A própria autora afirma que seu desafio agora é construir um livro exclusivamente no suporte digital, de modo que seja possível entrelaçar as linguagens também neste formato, como já experimentou em vários momentos em seus livros.⁶ Sobre esse percurso, vale destacar as palavras da autora:

[...] comecei meu namoro com a tecnologia pelo telefone com fio. Mas foi-se o tempo em que o *mouse* acentuava a minha falta de destreza e com isso eu conseguia um traço quase tão livre quanto o de uma criança. Hoje uso mesa e caneta digitalizadora, o *tablet*, que me dá mais controle do que o lápis e o papel.⁷

Figura 1.2 - Capa do livro *O Fio do Riso*. Angela Lago, 1980. Primeira publicação da autora, realizada em aquarela.

⁶ Entrevista no blog das editoras Ática e Scipione. Disponível em: <<http://blog.aticascipione.com.br/eu-amoe-educar/285>> Acesso em: 18 de Janeiro de 2012.

⁷ Entrevista à Editora Cosac Naify. Disponível em:

<<http://editora.cosacnaify.com.br/ObraEntrevista/11347/40/Psiqu%C3%AA.aspx>> Acesso em: 01 de Abril de 2011.

Figura 1.3 - *Psiquê*. Angela Lago, 2009. Publicação recente da autora, com o uso do computador na composição das imagens.

No presente trabalho, as obras selecionadas para a análise foram escritas e ilustradas pela autora com o uso do computador e publicadas no formato de livro. Assim, não estudaremos os suportes digitais, assunto que poderá ser explorado em outra pesquisa. De todo modo, destacamos a importância dos recursos tecnológicos no trabalho de Angela Lago, que sempre estudou as potencialidades oferecidas pelo computador desde meados da década de 80, a partir do livro *Sua Alteza A Divinha* (1991), e tem apresentado a cada nova obra uma experiência diferente.

Para exemplificar a diversidade de caminhos escolhidos pela artista, apresentamos alguns títulos nos quais presenciamos as tendências apontadas por Nelly Novaes Coelho (2010): experimentalismo com a linguagem, uso de referências intertextuais e assimilação de novos códigos, todas arquitetadas com o auxílio do computador.

Figura 1.4 – *Uni Duni Tê*. Angela Lago, 1982. O livro apresenta clara intertextualidade, já sugerida pelo título, ao trazer para a narrativa várias personagens provenientes da tradição popular, bem como cantigas entoadas nas brincadeiras infantis.

Figura 1.5 – *O Personagem Encalhado*. Angela Lago, 2006. A metalinguagem é a marca forte do livro, pois o narrador dialoga com o leitor sobre a própria construção do texto, em suas tentativas, erros e acertos. Experimentalismo com a linguagem e com os elementos da narrativa: personagem e leitor.

Figura 1.6 – A Raça Perfeita. Angela Lago e Gisele Lotufo, 2004. A manipulação genética dos cachorros é apresentada pela manipulação fotográfica das imagens. Novos códigos entram em ação.

Figura 1.7 – Capa do livro O Caso da Banana. Angela Lago e Ronaldo Simões Coelho, 2007. Notamos a semelhança buscada com o layout do jornal.

1.4.1 Caminhos percorridos: alguns estudos realizados sobre a obra de Angela Lago

- Ler – ele diz – é sempre isto: existe uma coisa que está ali, uma coisa feita de escrita, um objeto sólido, material, que não pode ser mudado; e por meio dele nos defrontamos com algo que não está presente, algo que faz parte do mundo imaterial, invisível, porque é apenas concebível, imaginável, ou porque existiu e não existe mais, porque é passado, perdido, inalcançável, na terra dos mortos...

(Italo Calvino – Se um Viajante numa Noite de Inverno)

O trabalho de Angela Lago tem sido objeto de análise de várias dissertações de mestrado e teses de doutorado, as quais descortinam várias possibilidades de interpretação a partir de diferentes abordagens teóricas. Ao lançarmos a proposta de estudo da obra de Angela Lago, a questão inicial é: sob quais perspectivas seu trabalho já foi estudado? Um levantamento de algumas dissertações e teses produzidas até o presente momento revelam-nos algumas linhas investigativas e a preferência por algumas obras da escritora. Nos bancos de dados bibliográficos da Universidade de São Paulo, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) há um total de 20 trabalhos acadêmicos registrados *on line*. Não tivemos acesso a todos os trabalhos, mas o levantamento nos possibilitou conhecer o interesse da obra de Angela Lago dentro do universo acadêmico. Desses trabalhos, dez apresentam o nome da artista no título e os outros dez em seu assunto. As seguintes áreas do conhecimento foram levantadas:

1. Estudos que observam as obras de Angela Lago dentro do universo escolar, do ponto de vista da recepção da criança, no âmbito da Educação;
2. Estudos que contemplam as obras da autora sob uma perspectiva literária, a saber: Literatura Brasileira, Teoria Literária e Literatura Comparada.

Dentro dos estudos literários, que nos interessam mais de perto, os trabalhos se diferenciam em:

- a) Estudos que contemplam unicamente o projeto estético de Angela Lago, considerando seus livros como objetos artísticos em suas inter-relações entre palavra e imagem;
- b) Estudos comparativos entre as obras de Angela Lago e de outros autores da Literatura Infantil e Juvenil;

- c) Estudos que têm se preocupado com a Literatura Infantil e Juvenil nos novos suportes digitais.

Em linhas gerais, buscamos conhecer qual o panorama dos estudos sobre a obra de Angela Lago, sem pormenorizar todos os aspectos, dada a complexidade dos diferentes campos de estudo. Os itens a e b, que se voltam especificamente para os projetos literários nos suportes gráficos, foram observados mais cuidadosamente em nossa pesquisa.

Conhecendo as principais linhas investigativas que têm servido de base ao estudo de sua obra, a questão que se coloca a seguir é: quais contribuições as pesquisas têm oferecido para a leitura da obra de Angela Lago? Seleccionamos nove trabalhos para conhecermos os referenciais teóricos, o que já foi estudado sobre a artista e os posicionamentos dos pesquisadores diante de sua obra. Desses trabalhos, seis apresentam a escritora e ilustradora como foco de análise, preocupação já anunciada nos títulos das pesquisas. Dentre o total dos trabalhos, duas publicações em livro também foram analisadas com o intuito de conhecer o que está disponível aos leitores para além do espaço acadêmico.

Começamos com Mariana Cortez que, em sua dissertação de mestrado, *Palavra e imagem: diálogo intersemiótico* (USP, 2001), apresenta como objetivo analisar como se estabelece a relação palavra-imagem no livro infantil contemporâneo. Para isso, seleciona obras de autores brasileiros: Eva Furnari, Angela Lago e Ziraldo. Sua abordagem contempla as teorias sobre a heterogeneidade discursiva e as teorias do discurso formuladas pela Semiótica, especialmente por Greimas. Sobre a autora Angela Lago, a pesquisadora seleciona a obra *Chiquita Bacana e as Outras Pequetitas* (1986). Em sua análise, pergunta-se se a obra é um livro de imagens ou uma associação entre palavra e imagem. Isso porque apresenta uma riqueza nas ilustrações e menor predominância do texto verbal, o qual se confunde com as próprias imagens, podendo ser lido como parte dos desenhos. Esta observação é, inclusive, reforçada pela própria escritora em um de seus depoimentos. O texto verbal conta a narrativa central do livro, ficando a cargo das ilustrações apresentarem, além dessa, outras cinco narrativas paralelas.

Após analisar as linguagens presentes, destaca que o livro apresenta as duas semióticas, texto e ilustração, de modo equivalente. Embora haja um destaque para as imagens, que narram muitas histórias omitidas pelo texto verbal, a pesquisadora afirma “[...] que no visual há um acréscimo de histórias que garantem ao plano do conteúdo maior complexidade e que o verbal teria um enriquecimento no plano da expressão, estabelecendo relações semi-simbólicas com o plano do conteúdo.” (CORTEZ, 2001, p.

116). Segundo Greimas, o semi-simbolismo ocorre quando a relação entre conteúdo e expressão é relativamente motivada, o plano da expressão se organiza para reiterar os conteúdos. Assim, o sentido da obra é composto pelo entrecruzamento das linguagens, que apresentam uma relação de dependência entre si, pois a ausência de uma delas prejudicaria o entendimento do livro. Dentro de uma tipologia proposta por Cortez, que vai dos livros em que há separação total entre palavra e imagem até a integração entre os códigos, o livro de Angela Lago estaria no nível de não-separação entre as linguagens no quadrado semiótico.

Voltando-se exclusivamente para a criação de Angela Lago, Rosemary Giudilli Cordioli, em seu trabalho de mestrado intitulado *De charadas a adivinhas: o continuum do contar de Angela Lago* (USP, 2001), propõe-se a estudar o entrelaçamento de elementos do imaginário medieval ao trabalho artístico de Angela Lago. Sua abordagem contempla a teoria bakhtiniana sobre a cultura cômica popular, a classificação de Propp na análise das personagens e outros autores que estudam aspectos da história e da literatura. O *corpus* de análise são as obras *Charadas Macabras* (1994), *Sua Alteza A Divinha* (1990), *10 Adivinhas Picantes* (1989) e *Indo Não Sei Aonde Buscar Não Sei O Quê* (2000).

Na primeira delas, a pesquisadora demonstra a presença dos elementos do imaginário medieval: personagens – fantasmas, assombrações, o diabo como figura assustadora –, atreladas aos rituais das danças macabras, realizadas nas noites escuras dos cemitérios. A figura simbólica do diabo como destaque. As linguagens verbal e visual do livro contribuem de modo equivalente para a atmosfera sombria, mas ao mesmo tempo lúdica, que convida o leitor a desvendar as charadas propostas pelo diabo. Em *Sua Alteza A Divinha*, o imaginário medieval está representado pelas festas rituais, pelas proposições de enigmas e adivinhas, pela gestualidade das personagens, em desacordo com os padrões convencionais, e a linguagem informal, típica das praças públicas. Opõem-se características da esfera popular à esfera aristocrática. Um dos personagens centrais, o Louva-a-deus, representa um indivíduo inocente, ligado ao povo, desprovido dos modelos da ordem social estabelecida, e é levado a enfrentar as adivinhas da princesa, representante da nobreza. Os desafios propostos a ele, entre outros elementos, criam a brincadeira e a ludicidade da narrativa.

10 Adivinhas Picantes destaca mais uma vez a ideia de competição pela ação das duas personagens, que propõem adivinhas entre si. Neste caso, a cultura medieval está presente no jogo das adivinhas e na ludicidade, que solicita a memória das personagens e do leitor a cada novo enigma. A oralidade apresenta trechos irônicos e polissêmicos, que

provocam o riso do leitor. As ilustrações apresentam detalhes que o texto verbal não menciona e, além disso, as próprias palavras muitas vezes transformam-se em desenhos, como ocorre em *Sua Alteza A Divinha*, obra que está imbricada na primeira, como demonstra a pesquisadora.

O livro *Indo Não Sei Aonde Buscar Não Sei O Quê* apresenta o riso como um dos elementos da cultura medieval, já que, neste período, o riso e a leveza fazem parte das festas populares, mais descontraídas, em oposição à seriedade dos espaços nobres. A oralidade e a comicidade são apresentadas também no engano que sofre o diabo pelo homem simples.

O ato de vencer, entretanto, não implica somente em astúcia e obstinação, mas em conhecimento, em experiência no ato de jogar, improvisar, no riso espontâneo da praça pública, implica em sabedoria popular. E então, a nobreza curva-se para o homem simplório e o reverencia, trazendo para o palácio a cultura do povo. (CORDIOLI, 2001, p. 142).

Outra pesquisadora, Célia Gaia, em *O tempo aprisionado nas interfaces da poesia e da imagem* (USP, 2002), em sua dissertação de mestrado, parte de um pressuposto que é uma das considerações finais do trabalho de Cortez: o livro de Literatura Infantil e Juvenil é um objeto intersemiótico, ou seja, ultrapassa as fronteiras da linguagem verbal, como um tecido composto de vários signos. Acrescenta, ainda, que na atualidade não podemos fugir da percepção sinestésica desse objeto, que recebe a contribuição das múltiplas tecnologias. Entretanto, cumpre ressaltar que sua abordagem semiótica diferencia-se da de Cortez, pois enquanto esta se fundamenta na teoria greimasiana, Gaia preocupa-se com a teoria peirceana do signo. A sua questão inicial é: “O que têm em comum as diferentes atividades criadoras, no âmbito poético da Literatura Infantil e Juvenil?”.

Por meio de sua análise, pretende demonstrar o estético em determinados livros destinados a crianças e jovens. Entre as obras selecionadas está o livro *O Cântico dos Cânticos* (1992), de Angela Lago, poema visual inspirado na reunião dos poemas bíblicos. Com o apoio teórico da Semiótica de Charles Peirce, a pesquisadora estuda as relações de tempo, imagem e poesia na obra da escritora mineira. A preocupação da pesquisadora é demonstrar como o entrelaçamento de códigos na Literatura Infantil pode atingir a função poética.

As manifestações artísticas contemporâneas têm mostrado de uma forma bastante contundente, através de uma mistura de paradigmas, o processo de hibridização das artes. Estas têm se consolidado sobretudo nas instalações nas quais convivem imagens artesanais e sintéticas, tais como: fotos, filmes, vídeos, escultura, arquitetura, etc. (GAIA, 2001, p. 206)

No caso do livro citado, temos a concretização de uma pintura que deu forma a uma emoção vivida pela artista em sua adolescência ao conhecer o poema bíblico. Sentimento guardado durante anos, mas nem por isso menos revelador do êxtase experimentado no momento primeiro. Isso porque a obra foge do convencional e surpreende com sua reinvenção, ou “transcrição”, nas palavras da pesquisadora. A obra não apresenta função referencial, embora seja possível localizar o seu ponto de partida, mas sim a função poética, aberta a ambiguidades e diferentes interpretações. E de todos os níveis de recepção que pode oferecer, Gaia afirma que talvez o mais importante seja o da “qualidade de sentir”, antes da apreensão intelectual, já que o livro sugere o primeiro deslumbramento.

A riqueza da obra está na sua capacidade de unir “o olhar, o sentir e o pensar”, segundo o instrumental semiótico de Peirce. Ultrapassa-se a barreira da compreensão cognitiva dada pelo senso comum e pela fixidez proposta pelos gêneros literários. Ao final de suas considerações, preocupada com a relação entre o livro de Literatura Infantil e a educação, acrescenta:

A imprescindível tarefa dos professores e da escola é colocar crianças e jovens em contato com livros que fiquem a nossa sensibilidade e promovam a mudança de hábitos estereotipados e deteriorados de sentir. Buscar o *admirável per se* nos livros é questão de hábito. E como para Peirce a lei do hábito é a lei da mente que é móvel, aberta e volátil (um pensamento só pode ser interpretado em outro pensamento), a lei do hábito é a lei de adquirir novos hábitos. A plasticidade da mente faz de um padrão uma base para um novo padrão, a possibilidade de crescimento está sempre em estado de insipiência e incompletude, sempre em processo de materialização em signos internos ou externos. A tendencialidade para o crescimento e para a aprendizagem está presente no universo. (GAIA, 2002, p. 217-218)

Na esteira de Rosemary Cordioli, Silvia Luciana Montoro, em sua pesquisa de mestrado sob o título *Narrar o passado: as matrizes do conto popular na Literatura Infantil em De Morte! de Angela Lago* (PUC – SP, 2009), resgata como a Literatura Infantil contemporânea incorpora artisticamente o passado por meio de algumas matrizes. Selecciona, para a sua análise, o livro *De Morte!* (1992), de Angela Lago. A pesquisadora fundamenta-se especialmente nos estudos de Regina Zilberman, Marisa Lajolo, Teresa Colomer, Joseph Luyten e realiza a análise das personagens do livro sob o viés da morfologia do conto maravilhoso, proposta por Propp. Ao tratar do percurso histórico da Literatura Infantil e Juvenil, Montoro apresenta algumas reflexões de Angela Lago disponíveis em seu *site*. Assim, a pesquisadora mostra o conhecimento da artista sobre a consolidação da literatura destinada às crianças e a sua consciência sobre as características da modernidade, como a importância do computador na fabricação do objeto livro e na produção da hipermídia.

Apresentando a leitura de algumas obras, Silvia Montoro destaca alguns elementos textuais que se relacionam às matrizes do conto popular em Angela Lago: a presença da personagem picaresca, a ludicidade, o convite ao jogo (seja pela proposição de adivinhas, seja pela omissão de informações, que chama o leitor à imaginação), a intertextualidade com as narrativas da tradição oral e com clássicos da literatura, o hibridismo de gêneros literários, o final imprevisível e o tratamento de temas relativos à condição humana, como a morte.

Tendo como foco de análise a obra *De Morte!*, a pesquisadora analisa as funções das personagens na sequência de ações estudadas por Propp, evidenciando que a narrativa segue a estrutura do conto maravilhoso. Entretanto, quando passa às imagens, verifica que não é possível seguir um roteiro de análise fechado, dada a riqueza do trabalho efetuado pela artista. As personagens apresentadas nas ilustrações possuem características ambíguas, tanto do ponto de vista de suas atitudes, quando do ponto de vista de suas aparências, já que misturam elementos modernos com antigos, como vestimentas do passado e do presente. Além disso, o próprio suporte do livro não segue a estrutura tradicional, com páginas que sofrem recortes para contribuir na leitura da história.

Maria Andrade dos Santos (Mackenzie – SP, 2009) apresenta como objetivo de seu trabalho de mestrado, intitulado *Novos mares, novos olhares: o percurso de Angela Lago do livro ao site*, desvendar a literatura presente na internet, aproximando os livros *O Fio do Riso* (1980) e *Chiquita Bacana e as Outras Pequetitas* (1986) da animação concebida na internet, *A Interminável Chapeuzinho*. Seu arcabouço teórico considera teorias sobre o hipertexto e a literatura, intertexto e intermídia. Mallarmé e Walter Benjamin, em seus estudos, evidenciam o hipertexto, Pierre Lévy e George Landow discutem as possibilidades da era da virtualidade. O intuito da pesquisadora é comprovar que Angela Lago, já no suporte do papel, traçava os caminhos da intertextualidade, da sobreposição visual e verbal, do hipertexto e da não-linearidade, que a levariam à criação das animações virtuais na internet. Relacionando os livros às produções do *site*, Maria Andrade dos Santos demonstra semelhanças entre as criações. Ambas apresentam intertextualidade, movimento e musicalidade.

No livro *O Fio do Riso*, escolhido por ser a primeira publicação de Angela Lago, a pesquisadora propõe-se a analisar elementos do verbal e do visual. Mas sua análise fica muito próxima da paráfrase, confirmando o que conta o texto verbal e os desenhos que ainda não extrapolam a escrita. O virtual, presente no texto, diz respeito à viagem empreendida pela menina, após ligar para a fada e visitar um mundo diferente do seu

cotidiano. Ao final, a menina retorna ao espaço conhecido de seu apartamento, podendo ser atestada a circularidade do texto.

Segundo Maria Andrade dos Santos, o último livro publicado antes do *site* de Angela Lago entrar ao ar, em 1990, *Chiquita Bacana e as Outras Pequetitas*, apresenta mais proximidade com os elementos criados para as animações virtuais. Quanto ao aspecto visual, ocorrem dois momentos: as ilustrações que confirmam o texto verbal e as ilustrações que acrescentam outras narrativas não mencionadas na escrita. Sobre as narrativas, Santos nos chama a atenção para alguns detalhes, como o desenho do menino na parede que interage com a planta e a referência ao compositor Braguinha, mostrando os vários movimentos da história e a intertextualidade com a literatura e a música. Ao relacionar aspectos visuais com os verbais, a pesquisadora demonstra que algumas características visíveis nos desenhos das personagens podem ser confirmadas pelos próprios significados que seus nomes carregam.

As narrativas paralelas à central, a sobreposição do livro dentro de outro livro e a sobreposição dos tempos das histórias (páginas soltas que contam o que já foi ou será narrado na cena principal) confirmam a formação de um hipertexto onde convivem imagens e diferentes aberturas para a leitura. Esse mesmo relacionamento de elementos sobrepostos pode ser percebido na concepção do *site*, descrito em seus *links* pela pesquisadora. Além de escrever e ilustrar para as páginas da internet, Santos nos mostra como Angela Lago expõe a valorização do ensino, na contribuição para a alfabetização dos pequenos leitores com os jogos propostos, e na referência direta aos professores. Mas cabe ressaltar que esse ensino não é enfático, sendo uma das preocupações expostas e não a mais importante.

Interessante observar, segundo Maria Andrade dos Santos, que apesar das semelhanças de interatividade do leitor com as obras, a “concreta” e a “virtual”, no livro essa interação é maior, pois no *site*, embora haja muitas possibilidades, elas se esgotam, já que os *links* são previstos e possuem limites estabelecidos pelo suporte eletrônico, o que não ocorre no suporte gráfico, aberto a leituras indeterminadas. Por outro lado, lembramos a contribuição das experiências com o livro para a construção das páginas virtuais que realiza o caminho inverso: as experiências com o computador têm instigado reflexões sobre a concepção do objeto livro. É o que nos comunica a própria artista, ao ser questionada sobre o seu aprendizado para chegar ao livro eletrônico:

Eu acho que o livro de imagens de alguma forma pode desembocar realmente nas animações interativas, embora sejam duas mídias completamente diferentes. Eu acho que a internet inclusive me ajudou a ver o livro como mídia, me ajudou no meu trabalho de desenhar o livro percebendo mais o objeto. [...] na medida em que eu percebia essa mídia que é tão diferente das outras, [...] revi meu trabalho, buscando o que ele tinha de específico [...]. (Transcrição nossa).⁸

Embora não seja interesse do presente trabalho estudar a hipermídia, observamos que os estudos mais recentes têm se preocupado com a Literatura Infantil nos novos suportes digitais. É o que evidenciamos na dissertação de mestrado de José Augusto de A. Nascimento (USP, 2009), *Literatura infantil e cultura hipermidiática: relações sócio-históricas entre suportes textuais, leitura e literatura*, que analisa, entre outras obras, *A Interminável Chapeuzinho*, de Angela Lago. O pesquisador estuda as características da linguagem hipermidiática, comprovando-as na animação, e demonstra todos os caminhos que o leitor pode percorrer na história, mapeando suas possibilidades. Sua metodologia de análise contempla diferentes áreas: Literatura, Comunicação e Tecnologia, no âmbito dos Estudos Comparados. Desse modo, amplia os conceitos de leitura e literatura ao se deparar com as produções disponíveis na tela do computador. Sua seleção observa com olhar cuidadoso determinadas obras: algumas pensadas especificamente para a internet e outras que se utilizam de recursos que simulam a linguagem hipermidiática no suporte gráfico.

Ao se voltar para *A Interminável Chapeuzinho*, considera a animação como um exemplo de hipertexto, construído com elementos visuais e sonoros, com diferentes rumos a serem percorridos. Relacionando as possibilidades da história de Angela Lago com as versões dos Irmãos Grimm e de Perrault, José Augusto Nascimento propõe novas interpretações, levando em conta as imagens e os trechos da música cantrolada por Chapeuzinho, *La vie en rose*, que surgem a cada clique no mouse.

Retomando os estudos sobre as obras de Angela Lago publicadas nos suportes gráficos, Ana Paula Gualter de Oliveira, em sua dissertação *O conto de Angela Lago: uma leitura de palavras e imagens* (PUC – SP, 2010), destaca como objetivo de seu trabalho discutir a qualidade literária das obras *João Felizardo*, *o Rei dos Negócios* (2010) e *Sua Alteza A Divinha* (1990), observando que são adaptações de contos da tradição oral. Sua leitura considera a união entre a linguagem verbal e a visual que ocorre nos livros. Para realizar o seu estudo, considera os trabalhos de Heinrich Wölfflin e Luís Hellmeister de Carmargo sobre a ilustração, e os olhares de alguns pesquisadores sobre o trabalho de

⁸ Entrevista ao Programa Jogo de Ideias, Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kWaKwbCbiq0&feature=related> > Acesso em: 30 de Maio de 2011.

Angela Lago: Rosemary Giudilli Cordioli, Mirta Glória Fernández, Renata Nakano, André Mendes, somados às considerações da própria autora.

Ao justificar a escolha do *corpus*, a pesquisadora alerta que os livros apresentam características em comum, além do fato de retomarem a tradição oral pela dupla narração – verbal e visual – e de terem sido escritos e ilustrados pela mesma artista. Inicialmente, nas duas análises, a pesquisadora compara os livros aos textos originais para compreender as mudanças operadas e a concepção de criação, evidenciando as marcas que aproximam o texto da criança, inserindo o elemento cômico e o lúdico.

Sobre as ilustrações, aplica alguns conceitos de Wölfflin a respeito da arte visual em *João Felizardo, o Rei dos Negócios*, revelando a sua função estética. Em *Sua Alteza A Divinha*, também observa os graus de adesão entre palavra e imagem, apontados por Kibédi-Varga, além da autorreferencialidade, proposta por Lúcia Santaella, e outros aspectos destacados por outros autores. Dessa forma, procura demonstrar que Angela Lago realiza em suas obras um jogo entre linguagem verbal e visual, explorando-o de várias formas e ampliando a complexidade das narrativas considerando os textos originais. A literariedade das obras assenta-se no diálogo criativo e original entre palavra e ilustração.

Resultado de sua dissertação de mestrado, defendida em 2002, o livro *O amor e o diabo em Angela Lago: a complexidade do objeto artístico* (2007), de André Mendes, apresenta ao leitor uma análise de três obras da escritora: *De Morte!* (1992), *Sua Alteza A Divinha* (1990) e *O Cântico dos Cânticos* (1992). O pesquisador realiza sua leitura partindo do conceito de “objeto complexo” formulado pela cibernética e, mais tarde, por Edgar Morin. Segundo esse conceito, o objeto complexo não é aquele necessariamente ligado à ideia de complicado, mas sim um sistema que possui vários elementos interagindo entre si de modo imprevisível. Existe uma organização interna dentro desse sistema e um relacionamento entre as partes que não pode ser desconsiderado se se quer preservar o seu funcionamento. Isso garante que a cada contato com esse objeto a possibilidade de leitura seja múltipla e ampliada. Assim é a obra de Angela Lago, um objeto complexo que pode gerar inúmeras leituras.

André Mendes interessa-se em investigar como as imagens ampliam a interpretação oferecida pelos livros da artista. Reconhecendo que para estudar a articulação entre imagem e escrita é necessária uma pesquisa que abarque não só a literatura, mas também as artes plásticas, assume a Semiótica de Charles Peirce como aporte teórico, pois considera que o objeto artístico apresenta um potencial interpretativo em sua materialidade,

mas necessita do olhar disposto a interpretá-lo. Desse modo, a relação que se dá entre o objeto e o leitor é de fundamental importância para o estudo da obra da artista mineira:

Escolhi a semiótica de Peirce como base teórica por se adaptar muito bem a uma análise que envolve diversas linguagens, já que ela considera o desenvolvimento da linguagem como artifício que o ser humano encontrou para mediatizar sua relação com o mundo. Essa teoria entende o mundo que existe fora de nós como uma grande entropia com a qual procuramos nos relacionar por meio dos signos. Usando abstrações, o ser humano interagiria com o mundo, separando pedaços desse *continuum* e nomeando-os, estabelecendo relações que não existiriam sem essa intervenção. Cada recorte desse *continuum* seria um texto a ser decifrado pela subjetividade do leitor e transformado em representação mental do mundo. Esse processo de decifração de textos envolve componentes sensoriais, emocionais, intelectuais, fisiológicos, neurológicos, bem como culturais, econômicos, políticos e depende do universo simbólico de cada indivíduo. (MENDES, 2007, p. 17)

Na leitura do livro *De Morte!*, André Mendes nos mostra como a subversão está presente na narrativa e também nas ilustrações, nada é exatamente o que o leitor espera. Até mesmo o suporte gráfico é produzido de modo a surpreender seu receptor, que abre a página recortada como porta do céu ou para despir a vestimenta da Morte. Em *Sua Alteza A Divinha*, livro já bastante citado nas pesquisas acadêmicas devido à qualidade e riqueza de sua realização, o pesquisador demonstra a presença do lúdico, tanto na estrutura narrativa, que convida o leitor a participar da brincadeira das adivinhas, quanto nas próprias ilustrações, que retomam imagens produzidas por ilustradores “anônimos” e “antigos” de modo original.

Sobre *O Cântico dos Cânticos*, afirma que a artista propõe “[...] uma leitura baseada na multiplicidade das escolhas do leitor e na indeterminação dos interpretantes a serem produzidos durante o ato da leitura.” (MENDES, 2007, p. 61). Neste caso, André Mendes faz leituras diferentes, considerando que a obra pode ser lida do ponto de vista da mulher, do ponto de vista do homem, do ponto de vista do texto bíblico, ou então descolado de sua referência principal, aproximando, por exemplo, de filmes do diretor italiano Bernardo Bertolucci. De todo modo, o que o pesquisador pretende demonstrar metonimicamente, dada a riqueza de detalhes da obra construída por imagens, é que existem vários labirintos que podem ser percorridos para a produção de sentidos. (MENDES, 2007, p. 88).

Assim, propõe duas categorias do processo de criação de imagens por Angela Lago: a *complexização da imagem por meio da síntese* e a *complexização por meio do caos*. No primeiro caso, restringem-se os caminhos interpretativos a favor da intensidade da leitura. É o que ocorre com a figura da morte no livro *De Morte!*, à qual crescem-se outros elementos que ampliam a visão tradicional que carregamos de sua representação. No segundo caso, a

complexização por meio do caos, a leitura se expande ainda mais, pois notamos que não só a mesma linguagem pode apresentar combinações diferentes, mas diferentes linguagens podem ser combinadas entre si. Este é o exemplo do livro *O Cântico dos Cânticos*, que apresenta uma série de variáveis e possibilidades de entrada.

Outro destaque do livro de André Mendes é a consideração de que o processo de criação de Angela Lago utiliza-se do ruído como recurso poético. Entende por ruído as narrativas paralelas, as imagens que apresentam outras imagens, os textos gráficos que se relacionam com textos impressos, ou seja, o uso de elementos não convencionais na elaboração das imagens e da escrita.

Das pesquisas analisadas, é importante ressaltar a tese de doutoramento da professora Maria Zilda da Cunha, publicada em livro em 2009 com o título *Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil*. A pesquisadora se debruça sobre boa parte da obra de Angela Lago, partindo dos livros que relacionam palavra e imagem até as animações existentes no *site* oficial da escritora. Em seu estudo, Maria Zilda da Cunha seleciona cuidadosamente algumas obras do universo ficcional da autora e as organiza da seguinte forma: obras que resgatam a tradição oral, obras que se apresentam como imagens e, por último, as linguagens da hipermídia, que contemplam as animações produzidas no *site* de Angela Lago. Também sob o ponto de vista da Semiótica de Peirce, a pesquisadora demonstra a presença do estético no projeto de Angela Lago e a necessidade de novas exigências de leitura para o leitor contemporâneo. Sua preocupação é analisar principalmente a obra da autora e assim “[...] contribuir com a revisão da leitura crítica das obras de literatura infantil para se erigir critérios atualizados capazes de balizar novas seleções, análises e a mediação do professor entre a criança e a literatura.” (CUNHA, 2009, p. 20).

Para a sua análise, a autora seleciona determinadas obras da escritora e as reúne em três paradigmas, de acordo com o estudo das linguagens humanas categorizadas por Peirce e atualizadas por Santaella. O primeiro paradigma abarca as linguagens verbal, visual e sonora de modo artesanal, ou seja, na relação presencial entre produtor e receptor. No segundo, as linguagens mediadas pela tecnologia, que possibilitam que a mensagem seja realizada sem a presença dos dois polos, transmitida à distância. Por último, as linguagens produzidas pelo computador. De acordo com essa divisão, as narrativas tradicionais pertencem ao primeiro paradigma, as manifestações híbridas da literatura ao segundo, e as produções infográficas ao terceiro.

Assim, temos os livros *De Morte!* (1992), *Sua Alteza A Divinha* (1990), *A Festa no Céu* (1989), *Uni Duni e Tê* (1998), reunidos no primeiro paradigma com o título “Contos da tradição oral na cultura livresca”. Nestes livros, Cunha nos apresenta as possíveis origens das histórias, oriundas de contos da tradição folclórica, alguns elementos da escrita e outros das ilustrações que convergem para um projeto gráfico cuidadosamente articulado. São obras que apresentam na sua própria construção narrativa alguns elementos entrecruzados da tradição oral e da criação inovadora da artista. Palavra e imagem relacionam-se e irradiam sentido pela imitação das pausas e suspense do contador de histórias, pela interrupção da leitura/fala na virada da página, pela musicalidade das frases, pela comicidade do que é dito, pela gestualidade das personagens.

Em seguida, o segundo paradigma, dividido em dois momentos, “O livro e a travessia de imagens”, com os livros *Outra Vez* (2000), *Cena de Rua* (1994) e *O Cântico dos Cânticos* (1992), e “A escritura e os novos meios de produção: o entrecruzamento de linguagens”, que contempla as obras *Pedacinho de Pessoa* (1996), *O Personagem Encalhado* (1995) e *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto* (2002). Na primeira parte, Cunha destaca os livros que são construídos sem o uso da palavra, mas com ilustrações extremamente detalhadas. Cada um dos livros constitui-se como um projeto único, que pode aproximar-se de um tema social, as cenas de uma cidade grande, e por isso com imagens que se assemelham a uma reportagem, ou mostrar-se como um poema visual. Na segunda parte, a pesquisadora analisa obras que apresentam o entrelaçamento de códigos, unindo as linguagens verbal e visual. Embora no primeiro paradigma também tenha exposto livros que combinam as linguagens, percebemos que os primeiros possuem proximidade em seus temas – a tradição oral – o que não cabe para todos os livros selecionados neste segundo momento.

Por fim, no terceiro paradigma, “Linguagens da hipermídia”, a pesquisadora trata das animações “OH!” e “História para dormir mais cedo”, que explora os recursos virtuais, os quais não serão discutidos neste trabalho de pesquisa.

Considerações sobre os estudos

O conjunto das reflexões apresentadas pelos pesquisadores demonstra que existe um consenso sobre a importância do diálogo criativo entre palavra e ilustração na obra de Angela Lago. Certamente, esta é a maior contribuição das pesquisas a que tivemos acesso. A imagem ambígua, que foge ao convencional, é o assunto de destaque em muitos dos trabalhos, ao lado da importância da escrita lúdica e da concepção do livro como um signo.

Das pesquisas lidas e analisadas, percebe-se a predominância da abordagem semiótica, especialmente aquela formulada por Charles Peirce, como aporte teórico para a leitura da obra da artista mineira. Embora também haja em alguns trabalhos a preocupação em analisar o livro utilizando a classificação proposta por Propp, e o pensamento que considera os vieses da história, verificamos que para a abordagem dos aspectos visuais, a teoria peirceana mostrou-se mais adequada e contundente, já que abarca toda espécie de signo. Muitas conclusões a que chegaram os pesquisadores também se aproximam na análise de elementos das ilustrações e das frases criadas pela artista. Todos os trabalhos, em suas análises, focalizam o texto – escrito ou visual – e poucos apresentam outros tipos de informações.

Dos livros selecionados para as análises, *Sua Alteza A Divinha*, *De Morte!* e *O Cântico dos Cânticos* são os mais abordados, o primeiro aparece em quatro pesquisas e os dois últimos em três trabalhos. Outros títulos surgem apenas uma vez na amostra que tivemos, é o caso de *Cena de Rua*, *Charadas Macabras*, *A Festa no Céu*, *O Fio do Riso*, *Indo Não Sei Aonde Buscar Não Sei O Quê*, *Outra Vez*, *Pedacinho de Pessoa*, *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto*, *Uni Duni Tê* e *10 Adivinhas Picantes*. De qualquer modo, notamos escolhas que abrangem diferentes livros da autora, o que demonstra a riqueza que o seu projeto estético oferece.

De todos os trabalhos expostos, assumimos como ponto de partida os estudos realizados por Rosemary Giudilli Cordioli, que focaliza a sua abordagem nos elementos que resgatam o imaginário medieval – escolha das personagens, jogos enigmáticos, linguagem informal, entre outros – e por Maria Zilda da Cunha, que opta pela divisão da obra de Angela Lago considerando as categorias das linguagens humanas adaptadas para a Literatura Infantil.

No presente trabalho, o *corpus* selecionado – *De Morte!* (1992), *Charadas Macabras* (1994), *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto* (2002) e *Minhas Assombrações* (2009) – abrange obras que retomam ao mesmo tempo a cultura medieval e encaixam-se dentro da primeira categoria proposta por Cunha – contos da tradição oral na cultura livresca –, pois resgatam narrativas tradicionais com características da oralidade. Ainda considerando as categorias propostas pela pesquisadora, os títulos compreendem as linguagens mediadas pelas tecnologias da escrita e da impressão, com destaque para a palavra com propriedade de imagem: “[...] as letras começam a se movimentar na página, exibindo faces secretas e projetando sentidos. A palavra, sem se desprender do som (que é sua própria essência), assume corporeidade e a página, dinamicidade.” (CUNHA, 2009, p. 163). Sendo assim, ao

apresentar a dimensão plástica da escrita, que de repente se transforma em desenho, as obras encaixam-se também dentro de outra categoria: a escritura e os novos meios de produção.

Seguindo na perspectiva de Cordioli, orientamos o nosso estudo para a estética do grotesco, evidente em todas as obras do *corpus*. Em meio às matrizes da cultura medieval que podem ser localizadas na obra de Angela Lago, acreditamos que a estética do grotesco merece destaque pelas largas referências presentes nos livros escolhidos. Procuramos mostrar o entrelaçamento existente entre os seus sentidos – a manifestação medieval e a manifestação moderna – e as expressões localizadas nos registros verbal e visual dos livros estudados. Sobre a linguagem informal, procuramos evidenciar qual a relação existente entre a oralidade das culturas antigas e os textos escritos em cada um dos trabalhos. A escrita literária e a referência ao projeto gráfico, como notamos, vão adquirindo mais destaque a cada projeto.

Partindo do conhecimento de que a obra de Angela Lago incorpora uma pluralidade de registros, escolhemos como base teórica os conceitos de plurilinguismo e dialogismo, propostos por Mikhail Bakhtin, para iniciar nossos estudos. Os conceitos bakhtinianos explorados defendem que o autor da obra literária, fundamentado nos valores da vida, cria uma obra de arte que é um acontecimento vivo, pois é do mundo disperso que retira os componentes com os quais trabalha. É da língua, com sua vivacidade e dinamismo, que o autor recolhe suas bases e constrói os discursos das personagens, trazendo para o universo literário o plurilinguismo praticado no mundo. Ao mesmo tempo, trabalha com o dialogismo presente nestes discursos, já que todo texto relaciona-se a algo que já foi expresso por alguém. Em Angela Lago, acima de tudo, o discurso dialógico é construído na relação autor/leitor, como procuraremos demonstrar.

CAPÍTULO 2 – O PLURILINGUISMO E O DIALOGISMO NA LITERATURA: A CONVIVÊNCIA DE DIFERENTES VOZES E REGISTROS

A posição da qual se narra, se constrói a representação ou se comunica algo deve ser orientada em termos novos face a esse mundo novo, a esse mundo de sujeitos investidos de plenos direitos e não um mundo de objetos.

(Mikhail Bakhtin – Problemas da Poética de Dostoiévski)

Nas obras *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981) e *Estética da Criação Verbal* (1992), Mikhail Bakhtin discorre sobre a concepção artística existente entre o autor e herói⁹. Para o teórico, o herói é independente do autor, objeto de sua palavra e não veículo de suas ideias. No ato da criação, o herói se transforma em um indivíduo com vida e ideias próprias, torna-se sujeito em seu mundo e pode se opor à visão de seu autor. Por um lado, o autor é aquele que, evidentemente, tem domínio da obra e de cada um de seus componentes. É a consciência que abarca todas as partes, incluindo a consciência do herói, que recebe o acabamento de suas mãos. O autor conhece todas as personagens e o que é inacessível a elas, apresenta uma visão que vai além da percepção que cada uma tem sobre o acontecimento da sua existência. Por outro lado, o herói não poderia realizar seu próprio acabamento, já que não lhe seria possível observar-se de fora. A sua perspectiva é sempre interna, sendo sua vida um evento inacabado que se transforma na passagem do tempo. Mesmo que tenha conhecimento do sentido total de sua existência pela visão de outrem, a partir do momento em que internaliza esse todo, o qual não deixa de ser apenas um olhar entre várias possibilidades, esta percepção alheia passa a fazer parte do acontecimento aberto de sua vida, deixando de lado a noção de encerramento.

O princípio da relação entre autor e herói deve garantir ao último um fim esteticamente acabado, o que só é possível pela atuação de uma consciência transcendente, que enxerga o que o próprio indivíduo não pode ver dentro de si. Bakhtin chama essa posição distanciada de *exotopia*. A exotopia garante a observação à distância da personagem como um ser específico no espaço e no tempo:

⁹ Os termos “herói” e “personagem” são utilizados na mesma acepção na obra *Questões de Literatura e de Estética*, conforme a tradução de 1988, a qual assumimos em nosso texto.

[...] uma relação impregnada da tensão peculiar a uma exotopia – no espaço, no tempo, nos valores – que permite juntar *por inteiro* um herói que, internamente, está disseminado e disperso no mundo pré-dado da cognição e no acontecimento aberto do ato ético; que permite juntar o próprio herói e sua vida e completá-lo *até torná-lo um todo* graças ao que lhe é inacessível, a saber, sua própria imagem externa completa, o fundo ao qual ele dá as costas, sua atitude para com o acontecimento da sua morte e do seu futuro absoluto, etc.; que permite, finalmente, proporcionar ao herói a razão de ser e o acabamento, sem levar em conta o sentido, as aquisições e os êxitos de sua própria vida orientada para a frente dele mesmo. (BAKHTIN, 1992, p.34)

Para Bakhtin, o acontecimento estético necessita de dois participantes que não coincidem entre si: o *eu* e o *outro* – uma consciência que se situa fora de outra consciência. O princípio estético só pode existir quando o herói é visto como uma unidade, com forma e acabamento, o que não pode ser feito pela própria consciência da personagem, que é uma construção permanente no desenrolar da narrativa: “Em todas as formas estéticas, a força organizadora é a categoria de valores do outro, uma relação com o outro enriquecida do excedente de valores inerente à visão exotópica que tenho do outro e que permite assegurar-lhe o acabamento.” (BAKHTIN, 1992, p. 203). O herói é um ser acabado em todas as categorias – corpo, alma, tempo, espaço – por isso, só pode ser criado por uma mente externa, capaz de enxergá-lo à distância. Mesmo nos casos das narrativas autobiográficas, é necessário que o autor firme a exotopia para assegurar a construção do herói.

A consciência do herói é apresentada ao leitor pelo seu discurso autônomo, que o torna, como vimos, não apenas objeto do discurso do autor, mas sujeito dotado de verossimilhança em seu mundo. (BAKHTIN, 1981, p. 2). A construção do herói, como postula Bakhtin, é a criação distanciada de um ser. Em Dostoiévski, segundo o pesquisador, as personagens são dotadas de vidas próprias e discursos independentes entre si. As obras de Dostoiévski apresentam uma grande variedade de discursos que não são objetificados pela perspectiva única do autor, mas vivos e repletos de sentidos diferentes. Isso significa dizer que o artista prioriza os discursos plenos das personagens, divergindo dos romances monológicos de sua época, determinados pelas intenções diretas dos autores e, portanto, mais simplificados. Em Dostoiévski ecoam vozes autônomas, próximas ou distantes entre si, que interagem sem a submissão a um ponto de vista centralizador, qualidade imanente da prosa artística, a qual dará origem ao romance polifônico:

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 1981, p. 3)

Em outro trabalho, *Questões de Literatura e de Estética* (1988), Mikhail Bakhtin destaca que a prosa romanesca fundamenta-se na estratificação da língua, apresentando em sua composição a diversidade social de linguagens e a multiplicidade de vozes individuais. Assumindo uma variedade que vai do discurso do autor¹⁰ ao discurso das personagens, passando pelas variantes de classes e pelas variantes etárias, além da admissão de diferentes gêneros, o romance caracteriza-se pela representação do *plurilinguismo* – conjunto de linguagens e perspectivas diferentes que convivem no mundo. O plurilinguismo adentra no romance e realiza dois movimentos: representa a dinâmica da vida social e é representado artisticamente.

Pelas análises de alguns romances europeus, Bakhtin exemplifica as várias possibilidades da presença do plurilinguismo nos discursos. Utilizando trechos da obra *Little Dorrit*, de Charles Dickens, por exemplo, o pesquisador comprova a inserção de variantes linguísticas nos diálogos das personagens, o enlevar do discurso do narrador ao discurso corrente da sociedade, a introdução dos discursos elevados das profissões, entre outros exemplos. Em suas amostras, revela que a separação entre a voz do narrador, das personagens e as outras vozes advindas de diferentes esferas pode ser mais ou menos explícita. Nem sempre é possível separar as fronteiras com nitidez, ficando as linguagens muitas vezes dispersas pelo fio narrativo. A introdução da fala de outrem no discurso das personagens pode ocorrer sem indicação formal, ocasionando uma linguagem híbrida:

¹⁰ Bakhtin afirma em determinado momento de *Questões de Literatura e de Estética*: “[...] o relato do narrador ou do suposto autor é construído sobre o fundo da linguagem normal, da perspectiva literária habitual.” (BAKHTIN, 1988, p. 119) Ao nomear o narrador como “suposto autor”, entendemos as nomenclaturas *autor* e *narrador* como sinônimos em sua obra.

Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas “linguagens”, duas perspectivas semânticas e axiológicas. Repetimos que entre esses enunciados, estilos, linguagens, perspectivas, não há nenhuma fronteira formal, composicional e sintática: a divisão das vozes e das linguagens ocorre nos limites de um único conjunto sintático, frequentemente nos limites de uma proposição simples, frequentemente também, um mesmo discurso pertence simultaneamente às duas línguas, às duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida, e, por conseguinte, tem dois sentidos divergentes, dois tons. As construções híbridas têm uma importância capital para o estilo romanesco. (BAKHTIN, 1988, p. 111)

A hibridização é uma fusão organizada das linguagens que tem como objetivo representar na literatura a língua viva dos homens. Pelas vozes das personagens, o autor revela as suas intenções expressivas. Encoberto pela ficção, o autor faz emergir as suas intenções de forma indireta, de modo que pode “[...] transferir as suas intenções de um sistema linguístico para outro, [...] falar *por si* na linguagem de outrem, e *por outrem* na sua própria linguagem.” (BAKHTIN, 1998, p. 119). Ao introduzir na obra as linguagens dos grupos sociais, das profissões, da fala cotidiana, entre outras, o autor traz à tona as cargas ideológicas que as envolvem.

Conclui Bakhtin que o autor se faz presente não apenas pelo discurso do narrador e de seu herói, mas especialmente pelas escolhas plurais apresentadas concretamente nestes discursos. Defende que as formas composicionais, o discurso direto e indireto, por exemplo, não são suficientes para esclarecer a construção da prosa literária. Sendo assim, para considerar a voz da narrativa, é importante perceber que essa voz não é monológica e não demonstra apenas o ponto de vista do narrador. Para além da perspectiva de primeira ou de terceira pessoa, que implica abrir mão de um ângulo de visão em detrimento de outro, a perspectiva do narrador sempre abarca outras vozes explícitas ou implícitas selecionadas da língua:

O autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador. Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetual, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela. Nós adivinhamos os acentos do autor que se encontram tanto no objeto da narração como nela própria e na representação do narrador, que se revela no seu processo. Não perceber esse segundo plano intencionalmente acentuado do autor significa não compreender a obra. (BAKHTIN, 1988, p. 118-119)

O plurilinguismo, como vimos, se evidencia no discurso das personagens do romance. Diferentemente da narrativa épica, na qual não há representantes de linguagens diferentes, apenas a expressão do discurso do autor, o romance apresenta muitas perspectivas. Mesmo que o discurso direto esteja demarcado pela pontuação indicando a fala do outro, ocorre inevitavelmente a refração das intenções do autor em determinados trechos dos diálogos, misturando sua voz a outras vozes. Bakhtin dá como exemplo a obra de Turguêniev, na qual localiza a introdução do autor nos comentários que sobressaltam das falas das personagens e no uso da pontuação com entonações expressivas: reticências, interrogações, exclamações.

Sintetizando o que foi dito, Bakhtin afirma que o plurilinguismo “[...] é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que, no romance, serve para refratar a expressão das intenções do autor.” (BAKHTIN, 1988, p. 127) Intencionalmente, o autor utiliza outras vozes nas palavras expressas pelo narrador e suas personagens, realizando um hibridismo que reflete as linguagens sociais de sua escolha. Assim, ao utilizar os discursos de outrem nos discursos proferidos no texto, o autor cria uma fala bivocal, ou seja, uma fala que expressa ao mesmo tempo duas vozes, demonstra ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a própria consciência de sua criação e a voz da personagem que fala. São vozes que se entrecruzam propositalmente e apresentam sentidos particulares e simultâneos.

O plurilinguismo, manifesto no romance, incorpora o dialogismo da língua. Para Bakhtin (1981), todo discurso é dialógico por natureza. Isso significa dizer que a fala proferida numa situação comunicativa traz a carga de dizeres anteriores que o enunciador assimilou consciente ou inconscientemente em sua experiência de vida. Manifestação viva da língua, o discurso dialógico traz em seu bojo o discurso bivocal, que se volta ao mesmo tempo para duas vozes: a daquele que emite a palavra e a do outro que a pronunciou previamente: “As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais.” (BAKHTIN, 1981, p. 169)

A bivocalidade é uma expressão dialógica, ou seja, apresenta um diálogo potencial, mas que não foi desenvolvido. O dialogismo diz respeito ao funcionamento real da língua, pois todo enunciado é construído em relação a outro. Para o teórico russo, todos os enunciados são dialógicos, mesmo que não façam parte de um diálogo concreto entre duas pessoas. O potencial dialógico da linguagem jamais pode ser esgotado por um diálogo direto e acabado. Assim, o romance não apenas expressa a palavra do outro, mas demonstra a dialogicidade da linguagem de forma consciente.

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar. (BAKHTIN, 1988, p. 88)

Os enunciados estão sempre imbuídos das palavras de outras pessoas, de outros tempos, de outras situações que foram ouvidas, experimentadas e assimiladas ao longo da história: “[...] todo discurso concreto encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele.” (BAKHTIN, 1988, p. 86) Todo conhecimento a que temos acesso é perpassado pela linguagem, a qual carrega em si as visões dos outros, de forma positiva ou negativa. A compreensão do mundo é dada pelo dialogismo, já que a realidade é heterogênea e o indivíduo assimila as diversas vozes em sua experiência social.

O teórico reforça, ainda, que todo enunciado é uma resposta, pois a enunciação implica a participação em um discurso, que está de acordo ou desacordo com outros discursos já proferidos. Ao contrário das unidades da língua, que podem ser localizadas nas gramáticas e dicionários como elementos virtuais e independentes, os enunciados são elementos vivos da comunicação, sempre ligados a um autor que os constrói a partir de outros enunciados. Desse modo, qualquer enunciado apresenta pelo menos duas vozes: a voz que emite e a voz à qual se opõe, explicitamente ou não. Essa oposição diz respeito tanto ao passado, já que o enunciado tem como base algo que já foi dito, quanto o futuro, pois a enunciação aguarda uma resposta.

Como vimos no que foi exposto anteriormente, a partir da relação entre linguagem e sociedade, Mikhail Bakhtin faz o estudo dos textos literários considerando o funcionamento real da língua entre as pessoas. Dos conceitos desenvolvidos em seu trabalho, selecionamos o plurilinguismo e o dialogismo, fundamentais para a nossa compreensão de como convivem determinadas linguagens e são construídos os diálogos das vozes entre autor e leitor na obra de Angela Lago. Em todas as obras, localizamos discursos híbridos e bivocais, referentes ao mesmo tempo ao presente da narrativa e ao passado cultural. A bivocalidade concretiza o plurilinguismo presente na obra de Angela Lago, com discursos que dialogam com outras linguagens e refratam as intenções da artista na interação com o seu leitor.

Entre as muitas vozes que inundam os livros selecionados – vozes do poder estatal, vozes do discurso religioso, vozes do senso comum – selecionamos a linguagem do narrador e a estética do grotesco como eixos de destaque em nossa interpretação. É a coexistência da linguagem oral e do realismo grotesco que aparece em diferentes graus em cada um dos projetos selecionados para o nosso estudo. A linguagem oral vai sofrendo transformações e assumindo características da escrita e da impressão. Do mesmo modo, o grotesco vai adquirindo novas feições.

Toda narrativa carrega vestígios de seu narrador, seja porque viveu a experiência que relata, seja porque revela no modo de narrar a sua forma de ver, pensar e comunicar o saber. Aqui lembramos a clássica afirmação de Walter Benjamin sobre a narrativa: “Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele.” (BENJAMIN, 1994, p.200)

Cabe agora apresentarmos o estudo sobre a oralidade e o grotesco, antes de explicitarmos as análises comparativas das obras.

2.1 Da oralidade ao advento da escrita e da impressão

2.1.1 Oralidade e escrita: duas matrizes do pensamento

Esses hábitos linguísticos orais fazem parte de nosso legado biológico, que pode ser complementado pela cultura escrita, mas jamais será suplantado por ela.

(Eric Havelock – Cultura Escrita e Oralidade)

Walter Ong (1998), em seus estudos sobre a oralidade, demonstra as relações complexas existentes nos modos orais de expressão e quais foram as implicações do conhecimento da escrita na estrutura do pensamento humano. O pesquisador apresenta as particularidades da oralidade primária¹¹ como um estágio específico da mente, que

¹¹ O autor diferencia “oralidade primária” e “oralidade secundária”. No primeiro caso, refere-se à oralidade dos povos que ainda não tiveram acesso à escrita e à impressão. No segundo caso, trata da oralidade advinda da

gradativamente foi substituído pela escrita em muitas culturas. Muito mais do que a mudança da forma de expressão, a passagem da palavra falada para a palavra escrita alterou os processos de pensamento. Hoje, até mesmo nossa expressão oral é sustentada por um modo de pensar que foi influenciado pela escrita. Tão arraigada em nosso cotidiano desde os primeiros momentos da vida, a escrita é apresentada por Walter Ong como um conhecimento adquirido e não natural.

A oralidade, muitas vezes negligenciada e pouco compreendida devido à força da escrita nas sociedades letradas, é apresentada pelo estudioso como um estágio da consciência humana com características próprias. Tais particularidades podem ser observadas ainda hoje, em diferentes graus, em muitos povos que preservam resíduos da estrutura oral em meio às mais modernas tecnologias¹². Do mesmo modo, a criança contemporânea, imersa na cultura escrita, preserva alguns elementos da mentalidade oral antes de assimilar definitivamente o código alfabético. Assim, há de se considerar a importância da oralidade, no sentido de que jamais será suplantada, pois o ser humano sempre será falante e ouvinte antes de tornar-se leitor e escritor, como destaca Eric Havelock (1995):

O ser humano natural não é escritor ou leitor, mas falante e ouvinte. Isto é tão válido para nós quanto foi há sete mil anos. A cultura escrita, em qualquer estágio de seu desenvolvimento e em termos do tempo evolutivo, é mera “presunção”, um exercício artificial, um produto da cultura, não da natureza, imposto ao homem natural. (HAVELOCK, 1995, p. 27)

Segundo Walter Ong (1998), foi com Milman Parry, na década de 20, que se iniciou a abordagem mais profunda dos contrastes entre a oralidade e a escrita por meio das análises das obras de Homero. A descoberta de Parry, seguida dos estudos de Albert B. Lord, traz novas discussões sobre como foi possível ao poeta grego memorizar textos tão complexos sem nenhuma espécie de suporte material. Parry demonstra que Homero, como poeta oral, não memoriza os poemas palavra por palavra, como se faz nos dias de hoje para interiorizar um texto. As palavras da *Ilíada* e da *Odisseia* fazem parte de fórmulas prontas organizadas em torno de temas próprios ao contexto da época, como o desafio, o exército, a luta. O

tecnologia, alimentada pelo rádio, pela televisão e por todos os equipamentos modernos posteriores ao surgimento da palavra escrita e impressa. (ONG, 1998, p. 19)

¹² Ainda hoje, podemos encontrar determinadas culturas que preservam a oralidade como valor. Heloísa Prieto nos dá um exemplo: “Segundo a tradição oral africana, a palavra falada contém o hálito, elemento vital, que desaparece dela quando escrita. Ao contrário de nosso ponto de vista, que tende a considerar válido apenas o que é documentado por escrito, certos conhecimentos milenares só podem ser transmitidos em uma troca interpessoal, para que haja a força da troca vital entre duas ou mais pessoas”. (PRIETO, 1999, p. 38)

poeta possuía um conjunto de frases organizadas em sua mente que serviam como arcabouço quando queria se referir a um personagem ou a uma ação.

Estendendo as considerações de Parry e Lord, Eric Havelock, em trabalho publicado em 1963, demonstra que os gregos homéricos, não apenas os poetas orais, necessitavam de fórmulas prontas para organizar o conhecimento e transmiti-lo, já que não dispunham do suporte gráfico. As fórmulas eram uma necessidade da mente, pois apenas com estruturas pré-estabelecidas seria possível preservar a sabedoria acumulada na memória e não deixá-la se esvaír com o tempo. O acervo de fórmulas era composto por padrões repetidos em versos metrificados, os quais poderiam contar com aliterações, assonâncias, e outros componentes dos textos poéticos, o que facilitava a memorização devido ao ritmo. (HAVELOCK, 1995, p. 30). Até a inserção das práticas da escrita na sociedade, a língua era realizada segundo as regras da composição oral em todos os âmbitos sociais. Só por volta de 720-700 a.C., com o desenvolvimento do alfabeto grego, o conhecimento passa a ser armazenado pelo suporte gráfico, libertando a mente para um pensamento mais abstrato.

As expressões prontas e repetidas são parte do próprio pensamento do homem inserido na cultura oral, são sons pertencentes à comunicação. Elas são instrumentos que auxiliam a improvisação dos textos recitados e, especialmente, permitem a organização da cultura. Pela necessidade de armazenar e recuperar o conhecimento adquirido, as fórmulas mnemônicas são o apoio fundamental para a mente humana. Algumas dessas expressões podem ser encontradas na forma escrita quando investigamos contos tradicionais¹³ ou provérbios, nos quais podemos notar algumas frases que resistiram à passagem do tempo. Entretanto, quando ainda não se conhecia a escrita, tais fórmulas eram frequentes e largamente utilizadas.

¹³ Um exemplo comum são os começos e finais dos contos maravilhosos, com as variações do “Era uma vez” e “felizes para sempre”, tão conhecidos pelas crianças.

2.1.2 Tecnologias da palavra: características da oralidade, da escrita e da impressão

Sem a escrita, a mente letrada não pensaria e não poderia pensar como pensa, não apenas quando se ocupa da escrita, mas normalmente, até mesmo quando está compondo seus pensamentos de forma oral. Mais do que qualquer outra invenção individual, a escrita transformou a consciência humana.

(Walter Ong – Oralidade e Cultura Escrita)

Walter Ong (1998), em seu livro *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, faz um levantamento das principais características dos textos das culturas orais, revelando a sofisticação do pensamento comum a estas civilizações. Pautados pela repetição e pela sonoridade das fórmulas fixas, os textos possuíam também outras características que o teórico ressalta.

Entre as características apontadas, destaca a existência de elementos agregativos nas frases, termos que acompanham os substantivos como forma de reforçar os seus atributos: “a bela princesa”, “o valente soldado”, entre outros. O mesmo ocorre no uso de epítetos opostos, sempre padronizados: “a princesa infeliz”, “o soldado fanfarrão”. (ONG, 1998, p. 50). Trata-se de expressões cristalizadas que auxiliam o desempenho verbal do falante por pertencerem à memória coletiva.

Outra característica das culturas orais é o seu tom agonístico. Assim como nas narrativas épicas as atuações são guerreiras, a vida cotidiana também é um contexto de luta e sobrevivência – o bom desempenho oral do contador garante o destaque sobre o outro. É o que ressalta o pesquisador na seguinte passagem:

Provérbios e enigmas não são usados simplesmente para armazenar conhecimento, mas para envolver as pessoas em um combate verbal e intelectual: dizer um provérbio ou um enigma desafia os ouvintes a superá-lo com um outro mais adequado ou oposto. Na narrativa, é comum depararmos, nos embates entre personagens, com passagens em que eles alardeiam suas próprias façanhas e/ou investem verbalmente contra um oponente [...]. (ONG, 1998, p. 55)

Na cultura oral primitiva e também nas primeiras manifestações da cultura escrita, ainda muito influenciadas por resquícios orais, as personagens são indivíduos fortes, com características físicas muitas vezes sobre-humanas, que atuam de forma memorável e são dignos de lembrança: “Personalidades apagadas não podem sobreviver na mnemônica oral.” (ONG, 1998, p. 83). Os contos de fadas, por exemplo, que trazem algumas marcas das narrativas orais, apresentam personagens heroicas que se destacam fisicamente. À

medida que a escrita e a impressão passam a fazer parte de algumas culturas, os embates exteriores são paulatinamente substituídos pelas crises internas. Das guerras e enfrentamentos corporais, o olhar se volta para subjetividade do homem.

O heroico e o maravilhoso haviam servido a uma função específica de organizar o conhecimento em um mundo oral. Com o controle da informação e da memória originado pela escrita e, mais profundamente, pela impressão, não necessitamos de um herói no velho sentido para mobilizar o conhecimento na forma de histórias. (ONG, 1998, p. 84)

A palavra falada entrelaça o orador e sua audiência, formando um grupo coeso. A interação com o público possui grande importância na apresentação das narrativas orais. A reação dos ouvintes leva o narrador a interferir nas histórias, firmando determinados temas e fórmulas e excluindo o que não é bem aceito. Ao exemplificar a influência dos ouvintes nas narrativas, Walter Ong nos conta uma situação conhecida por muitas pessoas que convivem com crianças: sua sobrinha interrompe uma das histórias que ele conta por considerar que não estava sendo exato com a versão conhecida por ela. O pesquisador precisou reorganizar a história para que sua ouvinte ficasse satisfeita com a apresentação. Assim como a criança pequena, que ainda preserva traços da mentalidade oral, a cultura que ainda não conhece a escrita valoriza os temas conhecidos e as fórmulas fixas que poderão ser repetidas em outras ocasiões. A criança não alfabetizada se relaciona com o texto de um jeito diferente daquele próprio das pessoas cuja assimilação da escrita já foi alcançada, exige a fidelidade ao modo de composição da narrativa¹⁴.

Algum tempo depois, a época de Platão assistirá à interiorização da escrita e muito será dito sobre a nova manifestação. O filósofo, no *Fedro* (274-277), ataca a escrita apontando seus problemas: um produto externo à mente que desfavorece a memória, não responde aos questionamentos e nem se defende como um sujeito real. Entretanto, o próprio Platão necessitou da escrita para organizar seus pensamentos, demonstrando a relação entre suas reflexões e a absorção de um modo mais abstrato de organização das ideias. Sua forma analítica de pensamento não seria possível sem a assimilação da escrita.

Nas culturas orais, a redundância é uma marca do pensamento e da fala. Assim é possível ao indivíduo armazenar o texto em sua mente quando o ouve e o pronuncia. A linearidade, por sua vez, com sua análise e abstração, é uma construção que só foi possível

¹⁴ Eric Havelock (1995) defende que a educação deveria dar ênfase às práticas orais antes de se preocupar com as práticas de escrita por considerar a importância da oralidade como um estágio natural da formação do ser humano: “Minha proposição é a de que o desenvolvimento da criança deveria, de alguma forma, reviver as condições de nosso legado oral, ou seja, o ensino da cultura escrita deveria ser desenvolvido com base na suposição de que seja precedido por um currículo que inclua canções, danças e recitação, além de vir acompanhado pela contínua instrução nessas artes orais.” (HAVELOCK, 1995, p. 28)

com a criação da escrita. A possibilidade de retomar o que foi escrito, de corrigir as falhas, de revisar inúmeras vezes os registros, escolher outros modos de dizer para evitar redundâncias e clichês é uma preocupação típica do mundo letrado.

Inicialmente, acreditava-se que o alfabeto deveria ser usado para registrar a linguagem oral do mesmo modo como era pronunciada pelo falante. Posteriormente, notou-se que o registro escrito não dependia da memorização e, portanto, apresentava outras particularidades, podendo ser conservado sem o auxílio dos padrões rítmicos. A revolução estava anunciada:

Os mecanismos da memória oral puderam, então, ser lentamente substituídos pela prosa documentada, pelas primeiras histórias, pelas primeiras filosofias, pelos primeiros *corpora* da lei prosaica, pelos primeiros *corpora* da retórica prosaica. Além disso, as exigências da narrativa, a sintaxe ativa e os agentes vivos de todo discurso oral preservado pela memória podiam ser postos de lado, substituídos por uma sintaxe reflexiva de definição, descrição e análise. Assim se expressou a prosa de Platão e de todos os seus sucessores, tenha sido ela filosófica, científica, histórica, descritiva, legal ou moral. A cultura europeia lentamente caminhava em direção ao âmbito da prosa discursiva analítica, reflexiva, interpretativa e conceitual. (HAVELOCK, 1995, p. 32)

A escrita, defende Walter Ong, foi um modo que o ser humano criou para *tecnologizar* a palavra. Mais tarde, outras tecnologias passarão a existir: a impressão e o computador. Todas elas são formas de extrair a palavra de sua naturalidade: a fala no convívio entre pessoas. Ao fazer uso da mais nova tecnologia disponível, o homem acaba por assimilar novos modos de lidar com ela, o que acaba interferindo em seus processos de pensamento e expressão. A escrita, tão comum às manifestações diárias de uma sociedade letrada, possível graças ao alfabeto criado pelos semitas e aperfeiçoado pelos antigos gregos, causou alterações profundas na mente humana e em todas as manifestações da fala, formais ou informais.

Em virtude de termos hoje interiorizado a escrita, absorvendo-a tão completamente em nós mesmos, de uma forma que a era de Platão ainda não fizera (Havelock, 1963), julgamos difícil considerá-la uma tecnologia tal como aceitamos fazer com o computador. No entanto, a escrita (e especialmente a alfabética) é uma tecnologia, exige o uso de ferramentas e outros equipamentos: estiletes, pincéis ou canetas, superfícies cuidadosamente preparadas, peles de animais, tiras de madeira, assim como tintas, e muito mais. [...] Ela iniciou o que a impressão e os computadores apenas continuam, a redução do som dinâmico a um espaço mudo, o afastamento da palavra em relação ao presente vivo, único lugar em que as palavras faladas podem existir. (ONG, 1998, p. 97)

Na história literária, o romance surge por volta do século XII¹⁵, na passagem da oralidade para a escritura. A partir do momento em que a escrita passa a ser utilizada na composição do novo gênero, surgem as instâncias do escritor e do leitor, que não se encontram no mesmo espaço e tempo da produção. A expressão oral está diretamente ligada às relações humanas concretas e cotidianas: o orador diz para seu público ouvir. No caso da escrita, os interlocutores precisam imaginar a situação criada pela ficção da obra literária.¹⁶

O escritor precisa construir um papel ao qual leitores ausentes e muitas vezes desconhecidos possam se moldar. Até mesmo ao escrever a um amigo íntimo preciso construir uma ficção de estado de espírito para ele, ao qual ele deve se moldar. O leitor precisa também construir uma ficção para o escritor. Quando meu amigo ler minha carta, posso estar em um estado de espírito totalmente diferente do momento em que a escrevi. (ONG, 1998, p. 118)

No princípio, a preocupação é de que o texto escrito lembre a manifestação oral. Os primeiros textos demonstram a necessidade de posicionar o leitor, que não está mais visível. Os *Diálogos de Sócrates*, de Platão, são um exemplo de tentativa de aproximação com a palavra oral. Debates escritos também poderão ser observados, como forma de auxiliar o leitor a imaginar o contexto real. A apóstrofe “caro leitor” é outra forma de aproximação para que o leitor possa ter a sensação de estar ouvindo o que lê. Entretanto, com o surgimento da impressão, a sensação da escrita como algo puramente visual tomará mais força: “A escrita move as palavras do mundo do som para um mundo do espaço visual, mas a impressão encerra as palavras em uma posição nesse espaço. O controle da posição é tudo na impressão.” (ONG, 1998, p. 139) Nas páginas impressas, as palavras apresentam seus significados não apenas pela semântica e sintaxe do texto, mas pelas posições que ocupam. Atualmente, no mundo contemporâneo, até mesmo a página em branco tem o seu significado. O livro como artefato, fechado em si mesmo, ficará mais perceptível com suas páginas de rosto, “rótulos” que reforçarão a ideia de objeto.

A impressão contribui também para as narrativas mais longas e lineares. Com a impressão, a narrativa linear progressiva atingirá o seu auge nas histórias de detetive, nas quais há uma tensão crescente em torno de uma investigação que será revelada ao final para o leitor. Nas culturas primitivas, não era possível contar as ações em histórias extensas

¹⁵ Neste trabalho, não nos deteremos no histórico do gênero romance em sua evolução.

¹⁶ Vale lembrar as palavras de Walter Ong ao se referir ao termo “literatura”. Segundo o teórico, a palavra só é adequada como referência aos textos produzidos pela tecnologia da escrita, e não às produções das culturas orais. Sendo assim, condena a expressão “literatura oral”, pois “literatura” etimologicamente se refere a “letras (*litterae*) do alfabeto” preferindo o uso do termo “texto” pela abrangência do seu significado, “cuja raiz significa ‘tecer’”. (ONG, 1998, p. 22)

de forma cronológica. O poeta oral apresentava a narrativa *in media res* e encadeava os episódios que lhe vinham à mente. Sua habilidade era recordar as fórmulas e os temas que havia ouvido de outros poetas e assimilado à sua maneira após o seu tempo de apropriação. Esse era o modo natural de apresentar uma história longa e não um recurso planejado pelo orador. Para memorizar uma história nos dias de hoje, o contador pode usar, entre outros recursos externos à mente, a escrita.¹⁷

Como vimos anteriormente, o protagonista das histórias orais é guerreiro e reconhecido por sua força externa. Já o protagonista do romance, gênero gerado pela impressão, tende a assumir uma consciência mais reflexiva e profunda de si mesmo. A personagem do mundo oral cumpre a expectativa do leitor e não o surpreende, o que não ocorre com a personagem moderna, mais complexa, imprevisível. Essa transformação só é possível com o domínio da escrita: “[...] com sua tendência para a introspecção cuidadosamente pormenorizada e as análises cuidadosamente construídas de estados de alma interiores e de suas relações sequenciais internamente estruturadas.” (ONG, 1998, p. 171)

Retomando o que foi dito no início, as sociedades letradas surgiram graças às manifestações orais que prevaleceram por milhares de anos nas culturas antigas. As alterações e inovações trazidas pela escrita foram possíveis porque a oralidade foi uma etapa que permitiu essa transformação. A oralidade é um estágio precedente da escrita na história da humanidade e, de forma mais particular, na história da criança que nasce em uma cultura letrada. Assim, necessita ser posicionada no local de importância que deve assumir.

Em primeiro lugar, existe a prioridade histórica da oralidade sobre a cultura escrita na experiência humana; em segundo lugar, a prioridade da função armazenadora da língua oral com relação a seu emprego casual; em terceiro lugar, a prioridade da experiência poética sobre a prosaica em nossa constituição psicológica; e, em quarto lugar, a prioridade da memória e do ato de memorização sobre a invenção ou aquilo que chamamos, de maneira imprecisa, de criatividade. Existe a prioridade do ato sobre o conceito, da percepção concreta sobre a definição abstrata, e, finalmente, a prioridade do alfabeto grego sobre todos os tipos anteriores de escrita, fornecendo um instrumento único da cultura escrita, ainda hoje por ela empregado. (HAVELOCK, 1995, p. 32-33)

¹⁷ Regina Machado (2004), em seu livro *Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias*, destaca que o contador de histórias pode dispor de alguns recursos externos para a elaboração do roteiro da narrativa, essencial para a tessitura do fio do contar: “Elaborando esse roteiro, o contador de histórias pode compreender, de modo significativo, o desenrolar da ideia narrativa. As estratégias de elaboração desse roteiro podem ser muito variadas. Ele pode escrevê-lo com frases e depois palavras, pode desenhar cada parte, pode encontrar uma imagem-síntese para cada uma delas ou objetos que as representem. Além de um exercício de compreensão inicial, trata-se de um exercício de memorização.” (MACHADO, 2004, p. 53)

Na verdade, como esclarecem os autores estudados, a oralidade e a escrita são dois fenômenos da linguagem que coexistem nas sociedades contemporâneas e devem ser igualmente estimuladas para a evolução da consciência do indivíduo.

2.2 Do riso medieval ao grotesco contemporâneo

2.2.1 O riso na Idade Média

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade.

(Mikhail Bakhtin – A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento)

Mikhail Bakhtin (1993) analisa a cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento, demonstrando a complexidade e riqueza das fontes populares, cujo expoente na literatura é François Rabelais. Por muito tempo incompreendida e considerada inferior, a cultura cômica popular é observada de perto pelo teórico russo e revelada em sua complexidade. O erro cometido por muitos estudiosos, segundo o pesquisador, foi o estudo fragmentado dessa cultura à luz das novas regras das épocas mais recentes, sobretudo o século XIX, que não compreendeu a diversidade e a concepção profunda das manifestações medievais. As diversas manifestações do riso na Idade Média e no Renascimento – as festas populares, a literatura paródica, entre outras coisas – tornam visíveis a presença de uma cultura com características originais e que se opõe à oficial, de caráter feudal e religioso¹⁸.

¹⁸ No decurso dos séculos XI e XIII a sociedade ocidental era fruto do cruzamento entre Feudalismo e Igreja. Vivendo em função da terra, todos os indivíduos eram encaixados em segmentos dentro de uma hierarquia social rígida legitimada. Como afirma Hilário Franco Júnior (1990), o feudo-clericalismo organizava um conjunto de atividades específicas associadas à mentalidade cristã: “[...] aquelas construções ideológicas justificavam a integração da Igreja no mundo feudal, ao estabelecer uma especialização de funções, uma divisão social do trabalho: os *oratores* eram os responsáveis pela salvação espiritual de toda a sociedade, protegendo-a com as armas da fé dos poderes malignos do Além; os *bellatores* com armas materiais estavam encarregados de defender a sociedade de seus inimigos terrenos; os *laboratores*, vistos pelos pensadores eclesiásticos naquele mundo essencialmente agrário como camponeses, estavam incumbidos da produção e portanto do sustento das demais camadas sociais, como forma de resgatar o pecado original.” (FRANCO JÚNIOR, 1990, p. 29)

O homem medieval participa ao mesmo tempo de duas existências: a oficial, imposta pelas estruturas feudo-clericais, e a popular, vivida nas praças públicas. Participar do sistema imposto pelo feudo-clericalismo era uma forma de amenizar as sensações de insegurança e impotência típicas da época. Por um lado, o homem estava ligado diretamente à natureza, reconhecendo a impossibilidade de controlá-la. Por outro, presenciava as mortes precoces provocadas pelas guerras e pelas epidemias. Nesse sentido, ser integrante de um grupo organizado contribuía para a sensação de maior estabilidade diante da fragilidade da existência. Cada indivíduo, com o apoio da religiosidade, se confortava com a ideia de proteção que seria dada pelos seus superiores e por Deus. Ao mesmo tempo, a participação nas festas populares permitia ao homem uma experiência libertadora por alguns meses do ano.

Entre as diferentes festas populares do período assinaladas por Bakhtin, o carnaval é uma questão importante para o nosso estudo. A festa carnavalesca é a expressão que oferece ao homem medieval “um segundo mundo e uma segunda vida” (BAKHTIN, 1993, p. 4), experimentados em dias estabelecidos “[...] em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar.” (BAKHTIN, 1993, p. 9)

As festas oficiais do Estado e da Igreja não forneciam a possibilidade de uma nova ordem, mas reforçavam o regime feudal e a doutrina religiosa cristã, revigorando as regras e condutas exigidas na sociedade. As cerimônias estatais e religiosas eram de teor sério, estavam ligadas às proibições e intimidações, às regras e ao sentimento de culpa. Entre os princípios religiosos, havia a condenação das demonstrações de alegria. Elas eram consideradas inadequadas porque afastavam as pessoas de Deus e as aproximavam do diabo. Entretanto, os rituais pagãos preservavam o riso em suas manifestações, à margem da religião oficial.¹⁹ Daí a importância do carnaval e das outras festas populares como possibilidade de uma segunda vida utópica, de uma experiência renovadora. O povo participa de modo livre das festas realizadas nas praças públicas, onde o palco é para todos, sem distinção entre atores e espectadores. Todos se envolvem e vivem os fatos, segundo o princípio do riso, sem fronteiras ou distinções. O carnaval permite que todos

¹⁹ José Rivair Macedo (2000) destaca em seu livro *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média* como os primeiros pensadores da Idade Média defendiam o extermínio do riso, por considerá-lo contrário ao exercício da introspecção, discrição e disciplina exigidas pela religião: “[...] seja na perspectiva monacal, seja na perspectiva dos formuladores da doutrina, o riso costumava ser classificado como fator de indisciplina espiritual e motivo de culpa. Os moralistas da alta Idade Média situavam-no entre os males a serem combatidos no comportamento dos leigos, criticando seu excesso de alegria e sua excessiva despreocupação com os deveres espirituais.” (MACEDO, 2000, p. 61)

possam, durante os dias de festa, assumir uma nova vida numa espécie de renascimento. As hierarquias são destituídas temporariamente e os indivíduos se relacionam com liberdade. Fora do domínio oficial, a cultura popular desenvolve-se com autonomia nas praças públicas.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. (BAKHTIN, 1993, p. 8-9)

O princípio do riso encontra-se na base de todas as imagens das festas populares. Bakhtin destaca a especificidade do riso carnavalesco, muito diferente do riso moderno. O riso festivo dos dias de carnaval na Idade Média é uma expressão coletiva, declarada por todos e para todos. Não é um ato de um indivíduo solitário diante de um elemento isolado. Quem ri nos dias de carnaval não ri apenas do outro, do que é externo, mas de si próprio. Todos estão inseridos no movimento do riso festivo. Ao mesmo tempo, esse riso tem caráter duplo: “[...] burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.” (BAKHTIN, 1993, p. 10). O riso moderno, diferentemente, pode optar por dois opostos que não se cruzam: por um lado, o riso satírico e negativo; por outro, o riso alegre e divertido. A partir do século XVII, o riso refere-se a fatos isolados, negativos, restritos e menos importantes. É um divertimento que em nada se aproxima da concepção anterior, universal, positiva e regeneradora. A modernidade desconhece a ambivalência do riso popular.

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, da maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo. (BAKHTIN, 1993, p. 57)

A comicidade proporcionada pelos dias de festa faz com que a linguagem utilizada na comunicação pública também perca a sua formalidade e distanciamento. Se as barreiras das posições sociais caem por terra, aproximando os indivíduos provisoriamente, o mesmo ocorre com as distinções de vocabulário e uso da língua. A linguagem presente na praça pública manifesta-se com expressões condenadas pela comunicação oficial, com o uso de grosserias e obscenidades. Segundo Bakhtin, são espécies de fórmulas fixas comuns à

linguagem familiar que assumem um tom cômico dentro da visão carnavalesca do mundo, que pretende a renovação.

O riso possibilita a vitória sobre o medo imposto pelo Estado, pelas forças da Natureza, pela doutrina religiosa, pelo poder divino, pela morte e pelos castigos do inferno. Superado o medo, o homem vê o mundo de outra forma nos dias festivos, com a tomada de uma nova consciência, mesmo que provisória.

Na passagem da Idade Média ao Renascimento, novos pensamentos reavaliam as formulações sobre o sagrado e o profano, permitindo o enfraquecimento entre as fronteiras, de modo que a cultura cômica infiltra-se em domínios considerados superiores das artes e da religião.²⁰ Nas universidades do século XIII, as explicações sobre o divino buscarão fundamento nas reflexões filosóficas, conferindo maior importância ao homem e à sua natureza específica. Desse modo, o riso, ainda condenado em sua manifestação exagerada, passa a ser incorporado ao pensamento cristão desde que fosse expresso de maneira sutil e não afetasse as boas maneiras: “O riso, dom de Deus, unicamente ao homem concedido, é aproximado do poder do homem sobre a terra, da razão e do espírito que apenas ele possui.” (BAKHTIN, 1993, p. 59)

2.2.2 O realismo grotesco

O termo *grotesco* teve origem com a descoberta de pinturas em escavações feitas em Roma no final do século XV, mas a existência da categoria precede o Renascimento. As pinturas foram nomeadas de *grottesca*, do substantivo italiano *grotta*, devido à localização em grutas. Sua característica é o estilo livre que mistura elementos vegetais, animais e humanos numa metamorfose que os confunde. É uma combinação que não conhece fronteiras entre as partes e dá destaque ao movimento, na medida em que uma coisa transforma-se em outra. Essa liberdade de composição é vista como algo alegre pelo pintor

²⁰ São Tomás de Aquino, um dos grandes pensadores do período, defende que o humor faz parte da natureza humana, seguindo na esteira do pensamento aristotélico, segundo o qual “O riso é próprio do homem.” (MACEDO, 2000, p. 68). Nas palavras de José Rivair Macedo: “A hilaridade é encarada como uma faculdade essencialmente boa do homem, e deixa de ser considerada obstáculo para o cristão. O riso comedido, nessa percepção, deixa de ser julgado ato ofensivo a Deus. No conjunto de textos do fundador do tomismo, subsiste a ideia da existência de um riso nefasto, provocado por palavras indecorosas, obscenas ou imbecis, e de um riso de dor e agonia, desaprovados. A tristeza, sentimento adverso à alegria e hilaridade, seria tão temerária quanto a expressão desenfreada do “riso louco”. A acídia confunde-se com o pecado porque conduz ao desgosto diante das potencialidades do espírito, à astenia e ao desespero da alma. Porém, o riso pode também ser associado ao estado de alma plenamente positivo: a felicidade. Para São Tomás, a *letitia*, o deleite espiritual, era um bem reservado aos eleitos à salvação eterna.” (MACEDO, 2000, p. 70)

renascentista Rafael, que se inspirou nos traços grotescos para decorar as galerias do Vaticano. Mas muitos teóricos dos séculos XVII e XVIII condenaram o estilo, destacando seu lado bizarro e monstruoso, que afrontaria as feições naturais, segundo a visão clássica predominante.

A obra de François Rabelais e de outros artistas do Renascimento concretiza a presença dos elementos da cultura cômica popular existentes nas festas carnavalescas. Segundo Bakhtin, o que caracteriza essa cultura é a concepção estética que nomeia de *realismo grotesco*. O realismo grotesco manifesta-se pela presença de imagens exageradas que se referem ao corpo, às necessidades naturais e sexuais, ao chamado *princípio da vida material e corporal* (BAKHTIN, 1993, p. 16). No realismo grotesco, o corporal e o social são inseparáveis e aparecem de forma alegre. Os traços corporais são exagerados justamente porque estão relacionados ao povo e não a um indivíduo particular, são elementos formadores do coletivo. O riso e o princípio material e corporal são legitimados nas festas públicas.

Esse exagero tem um caráter *positivo e afirmativo*. O centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância. As manifestações da vida material e corporal não são atribuídas a um ser biológico isolado ou a um indivíduo “econômico” particular e egoísta, mas a uma espécie de corpo popular, coletivo e genérico. A abundância e a universalidade determinam por sua vez o caráter *alegre e festivo* (não cotidiano) das imagens referentes à vida material e corporal. O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da “festança”. Esse aspecto subsiste *consideravelmente* na literatura e na arte do Renascimento, e sobretudo em Rabelais. (BAKHTIN, 1993, p. 17)

Uma das características do realismo grotesco é o rebaixamento de todas as instâncias espirituais e abstratas para a esfera terrestre e corporal, ou seja, é a degradação do sublime. O rebaixamento no grotesco não é simplesmente uma manifestação negativa, que destitui o valor da coisa apresentada, mas uma necessidade para a renovação, segundo a visão carnavalesca do mundo. A degradação do sublime é uma posição no espaço, que revela a transformação e o consequente renascimento:

O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio da absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. (BAKHTIN, 1993, p. 19)

As imagens grotescas são metamorfoses incompletas, uma mistura dos instantes da morte e do renascimento, do antigo e do novo. São imagens exageradas, disformes, que se contrapõem à estética clássica da perfeição e acabamento. Para os clássicos, o corpo é acabado, individual, se diferencia dos demais corpos. Eles não fazem referência à sexualidade, à gravidez, às necessidades naturais e aos sofrimentos da vida como questões coletivas, mas como questões individuais, de âmbito privado. As formas descomunais do grotesco, ao contrário, dão ênfase a corpos que se fundem com outros e ultrapassam seus limites através dos orifícios. Tudo isso mostra indivíduos que não estão separados uns dos outros, nem mesmo do restante do mundo, mas inter-relacionados, numa espécie de hibridismo. O destaque é conferido às partes que permitem a entrada ou saída de seus organismos, como as bocas abertas e os órgãos genitais.

Dentre todos os traços do *rostro* humano, apenas a boca e o nariz (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo. As formas da cabeça, das orelhas, e também do nariz, só tomam caráter grotesco, quando se transformam em figuras de *animais* ou de *coisas*. Os olhos não têm nenhuma função. Eles exprimem a vida puramente *individual*, e de alguma forma interna, que tem a sua própria existência, a qual não conta para nada no grotesco. Esse só se interessa pelos olhos *arregalados* [...], pois interessa-se por tudo que *sai*, *procura sair*, *ultrapassa o corpo*, tudo o que procura escapar-lhe. Assim todas as *excrecências* e *ramificações* têm nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal. (BAKHTIN, 1993, p. 276-277)

Contradizendo também a estética da perfeição, que elege para suas imagens o frescor da existência, esses corpos estão sempre próximos aos polos da vida: o nascimento e a morte: “[...] a primeira infância e a velhice, com ênfase posta na sua proximidade do ventre ou do túmulo, o seio que lhe deu a vida ou que o sepultou.” (BAKHTIN, 1993, p. 23). As imagens dos corpos são perceptíveis na obra literária de François Rabelais (1494-1553) e também nas pinturas de Jerônimo Bosch (1450-1516) e Brueghel, o Velho (1525-1569). Do mesmo modo, essas manifestações podem ser localizadas nas decorações das igrejas dos séculos XII e XIII.

Figura 2.1 – O Inferno. Obra que compõe o tríptico *O jardim das Delícias* (*O Paraíso Terreno*; *O Jardim das Delícias*; *O Inferno*, respectivamente), de Jerônimo Bosch, 1504.²¹

²¹ Informações disponíveis em:

<http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/a_morte_e_o_medo_na_obra_de_hieronymus_bosch.pdf>
Acesso em: 15 de Novembro de 2012.

Figura 2.2 – Os Provérbios Flamencos. Brueghel, o Velho, 1559.²²

O que Bakhtin comprova em suas colocações é a unidade do universo da cultura popular, com uma diversidade de elementos que convergem para a mesma visão carnavalesca do mundo. Assim, demonstra que a literatura de Rabelais, como representante fiel dessa cultura, possui uma concepção profunda que vai além da diversão ou extravagância, como muitos afirmaram após o século XVI.

2.2.3 O grotesco romântico

A partir da segunda metade do século XVII, as festas populares perdem força, sendo direcionadas aos espaços privados e familiares. Assim, perdem o caráter universal e renovador das praças públicas, assumindo o simples humor festivo. O grotesco e seu princípio cômico também sofrem sensíveis mudanças através dos tempos.

Na era romântica, o grotesco assume um novo sentido, uma visão de mundo particular e individual, opondo-se ao modo carnavalesco experimentado nos séculos anteriores. Neste momento, o homem é um ser solitário, complexo e profundamente voltado para si mesmo. O grotesco romântico é “[...] um grotesco de *câmara*, uma espécie de

²² Informações disponíveis em:

<http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem19/COLE_894.pdf> Acesso em: 15 de Novembro de 2012.

carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento.” (BAKHTIN, 1993, p. 33). A primeira obra literária do novo grotesco é *Vida e opiniões de Tristram Shandy*, do irlandês Sterne. Representações desse grotesco podem ser localizadas nas obras de E.T.A Hoffmann (1776-1822) e Edgar Allan Poe (1809-1849).

Aproximando as duas manifestações do grotesco, Bakhtin demonstra que o princípio do riso deixará a sua alegria para adquirir um tom irônico e sarcástico: “O aspecto *regenerador* e positivo do riso reduz-se ao mínimo.” (BAKHTIN, 1993, p. 33). O grotesco romântico apresenta o mundo como algo terrível e externo aos homens, afasta-se do conhecido e costumeiro. Sua intenção é comunicar o medo causado pelo mundo: “[...] o habitual e próximo tornam-se subitamente hostil e exterior. É o *nosso* mundo que se converte de repente no mundo *dos outros*.” (BAKHTIN, 1993, p. 42). Com sua visão mais espiritualizada e abstrata, não reconhece as imagens do corpo e as ações exageradas associadas à cultura popular, considerando-as manifestações inferiores. Nesse sentido, os elementos relacionados à alegria e à regeneração são degradados e observados sob uma ótica solitária e sombria.

A alteração da concepção do riso trará mudanças nas manifestações artísticas. Uma delas diz respeito ao motivo da máscara. Na Idade Média e no Renascimento, a máscara recobre a alegria das metamorfoses da vida, possibilita a negação da identidade e a consequente renovação. Já na mentalidade romântica, a máscara dissimula e engana, encobre um vazio que assusta. (BAKHTIN, 1993, p. 35). O grotesco romântico também se diferencia pela escolha do tempo, demonstrando preferência pela noite e pela escuridão, ao contrário da presença do dia e da luz do grotesco popular.

Entre as muitas características pertinentes a este trabalho, é importante destacar a forma como os dois estilos apresentam a personagem do diabo e a existência da morte. Para a cultura cômica popular, o diabo não perturba ou amedronta, é uma personagem alegre representante do mundo do avesso vivido nas festas populares. Já para o grotesco romântico, o diabo assusta, lembra o afastamento do mundo que se tornou sombrio e desconhecido:

A maneira como é tratada a personagem do diabo faz também ressaltar a diferença entre os dois grotescos. Nas diabruras dos mistérios da Idade Média, nas visões cômicas de além-túmulo, nas lendas paródicas e nos *fabliaux*, etc., o diabo é um alegre porta-voz ambivalente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o representante do inferior material, etc. não tem nada de aterrorizante nem estranho (em Rabelais, a personagem Epistémon, voltando do inferno, “assegurava a todos que os diabos eram boa gente”). Às vezes, o diabo e o inferno são descritos como meros “espantalhos alegres”. Mas no grotesco romântico, o diabo encarna o espanto, a melancolia, a tragédia. O riso infernal torna-se sombrio e maligno. (BAKHTIN, 1993, p. 36)

A morte, para o grotesco romântico, é a negação da vida, ao passo que para a cultura popular medieval é a etapa necessária para a renovação, a passagem do velho para o novo, por isso apresenta conotação alegre. Desse modo, compreende-se bem a imagem da morte com traços cômicos em algumas pinturas da Idade Média e do Renascimento, como as gravuras “Danças Macabras”, de Hans Holbein (1497 ou 1498-1542). O riso vence o medo com suas imagens monstruosas que destituem a importância da morte: “A vitória sobre a morte não é absolutamente a sua eliminação abstrata, é ao mesmo tempo o seu destronamento, sua renovação, sua transformação em alegria: o “inferno” explodiu e converteu-se numa cornucópia.” (BAKHTIN, 1993, p. 79)

Figura 2. 3 – *Dança Macabra*. Hans Holbein, 1538.

No grotesco romântico o homem tem a sensação de perda de controle sobre o universo. O romantismo converte o mundo em algo estranho e distante. Simultaneamente, o homem percebe que também não tem controle sobre si mesmo, torna-se consciente das forças desconhecidas que o governam. A imagem da marionete é a metáfora desse desconforto. A nova expressão do grotesco transforma o riso alegre das festas populares em uma ironia angustiante e destrutiva, convertendo a integração, a espontaneidade e a alegria em solidão e isolamento.

2.2.4 O grotesco nas artes sacras

O grotesco aos poucos se aplica a todas as formas de arte: da pintura passa ao teatro e à literatura. Sobre a relação com a pintura, destacamos a sua presença nas artes sacras. Os artistas dos séculos XII e XIII, orientados pelas autoridades da Igreja, pouca liberdade teriam na criação de suas artes, destinadas, entre outras coisas, a educar os iletrados com o recurso da imagem, proporcionando o conhecimento da ideologia cristã. Na *Biblia Pauperum*, por exemplo, a imagem é um recurso importante para narrar o texto. Mas não é apenas a Bíblia que se serve das ilustrações, outras obras sacras terão como objetivo simplificar os ensinamentos cristãos por meio de desenhos legíveis. Nas paredes das igrejas, a *Via Crucis* é representada por quadros.

Selecionando como modelo os tímpanos das catedrais, decoração em alto-relevo presente nas fachadas das construções religiosas, José Rivair Macedo (2000) analisa como o tema do Juízo Final, preponderante nas igrejas, é apresentado de diferentes maneiras aos seus fiéis. Embora alguns estudiosos afirmem que a Idade Média tenha representado obstáculo ao riso voluntariamente cômico e tenha apenas deixado transparecer o riso com muita reserva como expressão de comportamentos alterados do homem, como nas alucinações e nos delírios da embriaguez das festas populares, Macedo (2000) aponta que na verdade o riso foi apresentado por vários artistas e de múltiplas maneiras nos espaços sagrados.

Muitos estudiosos comprovam a existência de certas figuras estranhas aos temas cristãos ao observar de perto a existência de imagens cômico-satíricas, advindas da tradição popular, nos tímpanos das catedrais. Os artistas incumbidos de divulgar a religião oficial realizam suas obras com personagens demoníacas exageradas propositalmente, para revelar a monstruosidade em contraposição à harmonia dos seres celestiais. Desse modo, é comum encontrar nas obras de cunho pedagógico pequenos monstros com caudas, chifres

e asas, realizando gestos ridículos como mostrar a língua, fazer caretas e abrir a boca excessivamente.

Figura 2.4 - Tímpano do Juízo Final da catedral de Bamberg, Alemanha.

Essas figuras eram inseridas nas imagens como forma de apresentar a crítica aos costumes e gestos combatidos pelos códigos de conduta da Igreja. Desse modo, a representação do Juízo Final, com toda a seriedade do tema, comporta o paradoxo do riso nos tímpanos românicos e góticos:

Adentremos na senda do paradoxo, pois o riso esteve sempre presente nos tímpanos românicos e góticos. O paradoxo pode ser explicado: o riso era revelado para ser evitado pelos que vissem os ícones esculpidos nos tímpanos. Ou seja, cumprindo o seu papel de “educadores” dos incultos, os teólogos e/ou moralistas propuseram, por intermédio das imagens, um conjunto de valores positivos e negativos, afirmando ou negando comportamentos e atitudes segundo os princípios basilares da doutrina. Os sentidos conferidos aos atos, gestos ou movimentos das representações iconográficas variavam, proporcionando mensagens diferenciadas, perpassadas por conteúdos ideológicos subjacentes. (MACEDO, 2000, p.77)

Na cena do Juízo Final são os demônios que sempre riem de forma desordenada, com expressões faciais exageradas, ao passo que Cristo mantém a postura e a seriedade. O riso é assumido como gesto negativo e incorreto, próprio das criaturas satânicas. Em muitas igrejas e catedrais do século XIII, as expressões repugnantes dos seres demoníacos serão motivos recorrentes nas composições artísticas, sempre presentes de forma exagerada. Ao valorizar a harmonia e o sublime como coisas desejáveis e aceitáveis pelos

preceitos cristãos, a arte medieval apontava a imperfeição e o exagero como elementos típicos de forças malignas. A desproporção e o hibridismo dos corpos infernais, com suas formas mescladas aos membros de anfíbios e répteis, por exemplo, unem-se aos gestos desaprovados – caretas e movimentos ridículos –, assumindo a cena pela desordem e confusão. Mais do que o terror, a representação demoníaca induz ao riso diante da superioridade das figuras divinas, diminuindo a ameaça do mal aos homens.

2.3 A oralidade e o grotesco na modernidade de Angela Lago

Algumas questões nucleares dos estudos de Mikhail Bakhtin, o plurilinguismo e o dialogismo, alicerçaram nossos estudos sobre a obra de Angela Lago. Partindo do entrecruzamento das teorias aos estudos sobre a oralidade e a escrita, bem como a estética do grotesco, realizamos as análises que se apresentam nesta pesquisa.

Primeiramente, mostraremos que as obras revelam a presença da oralidade e da escrita em graus diferentes, as quais podem ser associadas aos estágios do pensamento humano assinalados por Walter Ong. Notamos que as obras ora se aproximam do tratamento da oralidade manifestado nas primeiras culturas, ora destacam características da tradição escrita, com indícios da impressão nos projetos gráficos. A oralidade retoma traços presentes nas primeiras culturas, como a seleção lexical, a sintaxe dos períodos e a redundância de expressões cotidianas. A escrita fica evidente na referência ao suporte gráfico e ao encerramento da personagem em sua *autoconsciência*, na expressão de Bakhtin (1988).

Em seguida, de acordo com o que foi exposto neste capítulo, mostraremos como em Angela Lago o conceito de grotesco vai além do simples reconhecimento do disforme e do monstruoso. Nas artes plásticas e na literatura, o grotesco adquiriu definições mais amplas que explicam o seu profundo sentido na Idade Média e a sua retomada com novo sentido na era pré-romântica. Quando ainda estava ligado às festas populares, o grotesco era um sistema de imagens que remetia ao riso carnavalesco que objetivava a transformação da vida. No Romantismo, tornou-se uma manifestação lúgubre, sustentada por um riso irônico, que revelava o incômodo do homem consigo mesmo e com o mundo. A obra de Angela Lago apresenta elementos dos dois momentos da estética.

Considerando as leituras realizadas, organizamos os livros do *corpus* em duas categorias pela semelhança com que apresentam a interação autor/leitor e pelo tratamento dado aos registros buscados no passado: a oralidade e o grotesco. Assim, temos as obras *De Morte!* (1992) e *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto* (2002), nas quais a autora se posiciona ao lado de seu leitor, convocando-o a transmitir as histórias; e as obras *Charadas Macabras* (1994) e *Minhas Assombrações* (2009), nas quais a autora e o leitor tornam-se personagens das narrativas. Com artifícios variados, as obras instigam a participação do leitor de modos diferentes, como mostraremos nas análises a seguir.

CAPÍTULO 3 – O PROCESSAR DE ANGELA LAGO E A INTERAÇÃO AUTOR/LEITOR NO DECIFRAR DO RISO E DO GROTESCO

O prosador-romancista não elimina as intenções alheias da língua feita de diferentes linguagens de suas obras, não destrói as perspectivas sócio-ideológicas (mundos e micromundos sócio-ideológicos) que se desenvolve além das linguagens do plurilinguismo, ele as introduz em sua obra. O prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções, a servir ao seu segundo senhor.

(Mikhail Bakhtin - *Questões de Literatura e de Estética*)

3.1 O convocar do leitor ao diálogo: o entreter e o refletir em *De Morte!* e *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto*

A importância do contar é declarada diretamente nos livros *De Morte!* e *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto*, demonstrando o resgate daqueles momentos de encontro vividos pelas gerações passadas que merecem ser cultivados.²³ As obras aproximam-se pela atmosfera do riso e pela forma como enredam o leitor, convidando-o a memorizar as histórias e transmiti-las. Há um diálogo que se estabelece simultaneamente com o passado, pelo resgate de elementos da oralidade primária e pelo uso de referências diretas à estética do grotesco, e com o leitor que se entretém pelas páginas das obras, configurando a dialogicidade apontada por Mikhail Bakhtin. De maneira lúdica e bem humorada, as obras trazem a pluralidade de registros do passado que refletem a relação buscada entre autor/leitor: a parceria.

O plurilinguismo introduzido nas obras, especialmente o uso da linguagem oral e a retomada do grotesco da Idade Média, revela uma criação que se pauta pelo diálogo entre

²³ Sobre o contar histórias, realça Regina Machado: “A natureza fundamental da narração viva de contos é justamente essa qualidade especial de encontro entre pessoas. Tenho vontade de defini-la como uma troca de significações “à moda da eternidade”. Uso a palavra eternidade para falar de um tipo de situação que nunca sai de moda, por assim dizer. Como, por exemplo, a contemplação do fogo. Imagino que, desde sempre, toda vez que um ser humano se senta à beira de uma fogueira numa noite escura e para de pensar em circunstâncias exteriores, deixando-se entreter pelo vaivém das labaredas, alguma coisa especial acontece. Não é por acaso que o momento de contar histórias está ligado na nossa memória com a presença de algum tipo de fogo. Antigamente a fogueira, o fogão a lenha, o lampião aceso na porta da casa, ou as velas, reuniam as pessoas em torno do aconchego da semi-escuridão. Momento propício para o descanso depois do trabalho, para se vaguear pelas sombras e mistérios da noite, à vontade, deixando as palavras soltas passeando à toa pelos causos, pelos assombros, pelas perguntas sem respostas, pelos fatos engraçados, pelas dificuldades da vida.” (MACHADO, 2004, p. 34)

autor/leitor, sendo o último convidado a participar da construção literária pelos veios da decifração do riso e do grotesco.

Em *De Morte!*²⁴, publicado em 1992, o diálogo que se estabelece entre autor/leitor, convidando-o a conhecer a história e recontá-la, é feito por indicações explícitas no suporte da narrativa, mas implícitas no desenrolar dos acontecimentos.

A autora manifesta-se explicitamente na obra em três momentos: no subtítulo, ao assinar com seu nome destacado em negrito “Um conto meio pagão do folclore cristão recontado por **Angela Lago** e com uma leve mãozinha de Albrecht Dürer”; na dedicatória “Para Fernandinha, a santinha da família”; e nos agradecimentos: “Foi A. Dürer quem, em 1515, desenhou o rinoceronte. Mas ele ficou se equilibrando assim, num pé só, em julho de 1992. A autora agradece ao gentil A. Dürer, que lhe emprestou, também, mantos, roupas, uma copa de árvore...”. Ao assinar com seu próprio nome, Angela Lago mostra-se fora do universo ficcional que será apresentado no livro. O leitor, por sua vez, como indivíduo concreto que segura o livro nas mãos, é lembrado explicitamente em dois momentos: na quadrinha “Fique cheio de piolho/ quem este livro roubar!/ E com remela no olho!/ O dono vai assinar.”; e nas reticências em negrito da folha de rosto: “Um conto meio pagão do folclore cristão recontado por **Angela Lago e...**”, evocando claramente o receptor da enunciação literária.

Na perspectiva ficcional, temos um narrador na terceira pessoa verbal. A fábula do conto *De Morte!* compreende um narrador onisciente que conhece os pensamentos e atitudes de todas as personagens – o velhinho, o menino Jesus, São Pedro, a Morte e o Diabo. Trata-se de um narrador que possui total conhecimento sobre o narrado e o apresenta de modo linear, onde tudo se passa conforme esperamos: o bem triunfa sobre o mal. O leitor, por outro lado, é uma instância virtual no texto literário, na medida em que todo texto dirige-se necessariamente a alguém. A sua presença é notada pelo uso da linguagem tipicamente oral, que supõe uma relação concreta entre emissor e receptor, e pelas ilustrações bem-humoradas, que brincam com o leitor.

Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto,²⁵ publicado pela primeira vez em 2002, é um livro de contos que abordam a temática do medo. Causado por seres misteriosos, ou pelo próprio ser humano, o medo é muitas vezes permeado pelo riso, o que dá uma leveza ao conjunto do livro. Cada narrativa faz referência aos casos de assombrações evocados na

²⁴ O livro recebeu em 1992 os prêmios de “O Melhor Livro para Crianças”, pela FNLIJ, e o “Prêmio Jabuti de Editoração”, pela Câmara Brasileira do Livro.

²⁵ O livro recebeu o selo de “Altamente recomendável” para criança em 2002 pela FNLIJ.

família da narradora na cidade de Bom Despacho, Minas Gerais. E assim como ouviu essas histórias, sugere ao leitor que também as passe adiante: “- Essas histórias você pode levar, que o meu pai era o contador. Agora elas são suas. Aumente um ponto. Ou dois. Ou três. Espere uma noite de trovoada ou, pelo menos, apague a luz... E conte!”. (LAGO, 2010, p. 63) A manifestação explícita da autora se faz presente no posfácio da obra, no qual Angela Lago se coloca como intermediária das histórias contadas pelo pai, convidando o leitor a passá-las adiante.

Assim como em *De Morte!*, a voz das narrativas manifesta-se em terceira pessoa, com predomínio do discurso do narrador e alguns momentos de discurso direto e indireto livre. O narrador dos contos conhece detalhes dos enredos, sabe quais são os pensamentos e atitudes das personagens. A novidade é a inserção de vários comentários ao longo dos textos, configurando o narrador onisciente intruso, na tipologia de Norman Friedman²⁶, que dialoga com o leitor e rompe com a verossimilhança, convidando-o diretamente à participação: “Vamos esperar o Setset chegar?” (LAGO, 2010, p. 26), ou lembrando-lhe que está diante de uma ficção: “E sumiu no mundo, deixando a gente sem um final direito para esta história.” (LAGO, 2010, p. 31).

Como procuraremos demonstrar pelas análises a seguir, os livros compõem um mundo repleto de linguagens que reverberam outros tempos. Referências diretas às características da oralidade e à estética do grotesco medieval convergem para o riso. Em seu processo de criação, Angela Lago insere vozes e registros de tempos remotos com o objetivo de enredar o seu leitor e convocá-lo como parceiro da composição.

Nessas obras, as palavras e as imagens evocam seus contextos, mas também deixam transparecer as intenções da artista, que posiciona o seu leitor de maneira diferente a cada projeto: “O objeto é para o prosador a concentração de vozes multidiscursivas, dentre as quais deve ressoar a sua voz; essas vozes criam o fundo necessário para a sua voz, fora do qual são imperceptíveis, “não ressoam” os seus matizes de prosa artística.” (BAKHTIN, 1988, p. 87-88) A voz que se destaca é a da contadora de histórias.

²⁶ Norman Friedman, em artigo publicado em 1955 nos Estados Unidos, ficou conhecido por fazer um levantamento da tipologia do narrador após analisar diversas teorias de seus antecessores. Das categorias estudadas pelo teórico, apontamos brevemente o narrador onisciente intruso. Além de dominar todos os acontecimentos e informações da narrativa, este tipo de narrador tece comentários no decurso da história, apresentando suas reflexões e questionamentos. O narrador realiza digressões, levando o leitor não só a conhecer, mas a refletir sobre o que é exposto. Exemplo desse tipo de narrador em nossa literatura é encontrado na obra de Machado de Assis. (LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2005.)

3.1.1 O resgate da oralidade das primeiras culturas

3.1.1.1 *De Morte!*

A história começa com o menino Jesus, em companhia de São Pedro, que certo dia desce do céu para brincar.²⁷ Como São Pedro se recusa a ser seu companheiro na brincadeira, Jesus convida um velhinho, que caminhava feliz na terra carregando lenha. O velhinho entusiasma-se com o convite e abandona o trabalho para jogar bola com a criança. Assim, em agradecimento, Jesus concede três pedidos ao senhor. A cada pedido feito, São Pedro interfere aconselhando para que o velhinho pedisse o céu, mas o senhor ignora a fala do santo todas as vezes, deixando-o nervoso.

Pela voz do narrador, descobrimos que a Morte não é a personagem principal, como o título do livro poderia supor. O velhinho, que assumirá o papel de herói na história, nem mesmo aparece na capa, o que demonstra o jogo de descobertas articulado dentro da obra. Colocando-o na posição de destaque no texto e nas ilustrações, o narrador doa-lhe características de herói, que conseguirá subverter os fatos de acordo com seus interesses. É uma espécie de anti-herói, como a personagem João Grilo, de *Auto da Compadecida*²⁸, que por meio de suas armações vence os poderosos. Em ambos os casos, é difícil imaginar a condenação das personagens, pois a esperteza não tem o intuito de prejudicar as pessoas, mas iludir quem sobrevive da maldade, punindo justamente quem merece ser

²⁷ Em toda a obra, Angela Lago resgata elementos da tradição oral e cria novas combinações, numa expressividade literária única. Vale destacar duas variantes do conto encontradas nas coletâneas dos Irmãos Grimm, “A morte madrinha”, e de Câmara Cascudo, “O afilhado do diabo”, para percebermos algumas das transformações realizadas pela artista. Aproximando o conto registrado pelos Irmãos Grimm da obra de Angela Lago, observamos que no conto alemão a Morte surge como uma personagem inflexível e detentora do poder, ela de fato se vinga de seu afilhado quando não é atendida por ele. Não há a presença de alguém que supere a sua força, ao contrário do que ocorre em *De Morte!*, onde assistimos a um indivíduo ousado que rebaixa o poder do mal sem hesitação. Na versão alemã, não há a presença do Diabo como ocorre em Angela Lago, e Deus surge brevemente apenas no início da história. Já em *De Morte!* algumas figuras religiosas permanecem ao longo do livro e têm sua importância no desenrolar da narrativa, como o menino Jesus, São Pedro e alguns anjos. Quem recebe o poder de ser médico na criação de Angela Lago é o velhinho, por intermédio de Jesus, o que revela a autonomia da personagem diante das escolhas de sua vida. Já no conto alemão, o afilhado recebe o presente oferecido pela Morte e fica à mercê de seus desejos. Interessante observar que, ao invés da Morte como madrinha, no conto brasileiro presenciamos o Diabo como padrinho. Muda-se a personagem do batismo, mas não a sua negatividade. Na versão apresentada por Câmara Cascudo, o afilhado consegue ser mais esperto que o Diabo e assim alcançar a liberdade. O padrinho domina a vida do rapaz apenas por um período curto de tempo até que este adquira conhecimento e autonomia para cuidar de si. Desse modo, a personagem representante do mal é destituída pela inteligência do rapaz, como ocorre com o velhinho em *De Morte!*, que consegue pôr em prática os seus planos de atacar o mal e usufruir dos benefícios da vida. A diferença é que o velhinho recebe os presentes do menino Jesus – o poder de ver a Morte e de manter as vítimas presas em sua casa – que lhe confere o poder de conseguir determinadas vantagens de forma programada e consciente.

²⁸ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro, Agir, 2004.

punido. Apesar de não seguir as orientações de São Pedro e de buscar vantagens para permanecer na terra, ou para entrar no céu – quando lhe convém –, o velhinho torna-se o herói da narrativa, é ele quem comanda a própria vida pela experiência adquirida. Por meio do encontro com o menino Jesus, o destino final do velhinho na terra será traçado.

Em *De Morte!*, já depreendemos do subtítulo que a história é recontada pela autora com o auxílio de um artista medieval. Mas ao abrirmos o livro encontramos a página de rosto com reticências “recontado por Angela Lago e...”, o que sugere de início a participação do leitor, convidado a recontar também a história depois de conhecê-la.²⁹

O ato de contar nos remete às tradições antigas, aos momentos de convívio entre as pessoas que compartilhavam experiências pela transmissão de histórias. A Literatura Infantil sempre demonstrou interesse pela oralidade, buscando muitos elementos nas fontes dos contos tradicionais. Eric Havelock (1995) lembra a importância do domínio do oral por sua antecedência à escrita na história da criança, mais afeita às experiências poéticas que os primeiros textos podem proporcionar. No livro *De Morte!*, notamos a incorporação de algumas características da oralidade ao código escrito, o que aproxima a criança da obra não apenas pela compreensão do código, com padrões linguísticos mais simples, mas pela possibilidade de acesso a determinadas estruturas próprias dos estágios do pensamento que antecedem o domínio da escrita. Assim como o indivíduo pertencente à cultura oral necessita de recursos específicos para assimilar a história, a criança leitora do livro *De Morte!* tem acesso a determinadas estruturas verbais que possibilitam a interiorização do conto: léxico oral, repetição de termos.

A linguagem da obra *De Morte!* tem o predomínio de um texto leve e bem humorado, que utiliza palavras e expressões do vocabulário coloquial. É o que percebemos nos exemplos destacados: “- Pede o Céu! O Céu, **seu bobo!**” (LAGO, 2005, p.4); “O santo ficou **tiririca.**” (LAGO, 2005, p.5); “E ia passando **do bom e do melhor.**” (LAGO, 2005, p.15);

²⁹ Interessante destacar as afirmações de Regina Machado (2004) sobre a dúvida que muitas vezes pode acometer o contador de histórias entre o que seria mais adequado: ler ou contar a história. Segundo a pesquisadora, ambas as ações são válidas desde que o contador esteja envolvido e tenha interiorizado as imagens da narrativa. Machado elege três características favoráveis de cada uma das ações: “É importante ler para: 1. valorizar a ação da leitura, trazer o livro como objeto e veículo de aprendizagem; 2. apresentar a melodia e a construção das frases do texto popular, do texto do autor, que se manifestam na clareza sonora e encadeada de sua construção poética – trata-se de focalizar a ideia da literatura como importante fenômeno cultural; 3. manusear o livro e mostrar as imagens que ilustram o texto, solicitando a apreciação das crianças, chamando sua atenção para o modo como as ilustrações contribuem para a história. É importante contar sem o livro para: 1. experimentar uma qualidade diferente de relação com a audiência, por meio da qual os olhos, mãos e gestos corporais do narrador encontram os olhos, as mãos e os gestos corporais da audiência, permitindo que essa receptividade contribua para o seu modo de relatar a história; 2. experimentar improvisar, sem o texto decorado, deixando que as palavras se encadeiem ao sabor do momento, guiadas, é claro, pela sequência narrativa da história; 3. explorar recursos externos de narração.” (MACHADO, 2004, p. 77-78)

“Como o Diabo não queria ver o homem nem **pintado de ouro** [...]” (LAGO, 2005, p.25). O próprio título da obra é utilizado em uma expressão proferida pela Morte ao reconhecer o sucesso do velhinho em todas as etapas da história: “**Eta** velho **de morte!**” (LAGO, 2005, p.23).

Muitas dessas expressões revelam a preferência por termos repetidos, de modo a aproximar o texto da fala e auxiliar a memorização, como nos exemplos destacados: “**Conversa** vai, **conversa** vem [...]” (LAGO, 2005, p.10); “Aí ele foi rezando **tão, tão** devagar [...]” (LAGO, 2005, p.10); “E o velhinho tratou de espalhar que agora ele era **médico, doutor.**” (LAGO, 2005, p.14). A repetição de vocábulos e expressões comuns à comunicação diária aproximam o texto de Angela Lago das manifestações apontadas por Walter Ong (1998) em seus estudos sobre as culturas orais, os quais demonstram a redundância como um recurso necessário à memorização dos textos.

Nas culturas orais primitivas, como assinala o teórico, a repetição é garantia de a história ser preservada pelo ouvinte e recontada ao seu modo. No caso da obra *De Morte!*, percebemos também a repetição de expressões comumente utilizadas nos registros dos contos maravilhosos, fazendo referência direta às fontes medievais: “Um belo dia [...]” (LAGO, 2005, p.2); “Passou um tempo [...]” (LAGO, 2005, p.8); “Até que, uma noite [...]” (LAGO, 2005, p.12); “Um lindo dia [...]” (LAGO, 2005, p.19); “[...] feliz como sempre.” (LAGO, 2005, p.26).

Vale destacar novamente a presença da quadrinha ao lado da página de rosto, outra fórmula de fácil repetição, metrificada em redondilha maior e com rimas alternadas, técnicas que criam a sonoridade dos versos: “Fique cheio de piolho/ quem este livro roubar!/ E com remela no olho! O dono vai assinar.”³⁰ Eric Havelock (1995), ao apresentar seus estudos sobre a oralidade das línguas clássicas, o grego e o latim, afirma que um dos objetivos das narrativas épicas, além de armazenar as informações da cultura com seus hábitos e leis, era entreter o ouvinte. Para que esse entretenimento fosse bem sucedido, o ritmo da narrativa era fundamental. Havelock defende que as manifestações orais “[...] rítmicas, narrativas, de ação orientada – constituem complemento necessário à nossa consciência abstrata da cultura escrita.” (HAVELOCK, 1995, p. 32)

³⁰ Sobre a importância da memorização de textos poéticos, assinala Heloísa Prieto: “Decorar uma narrativa ou um poema é uma forma de possuí-los. Quando se propicia à criança a oportunidade de dizer palavras rimadas em voz alta, palavras que ela aprecia, da maneira como as sente, abre-se a possibilidade de um contato com o poder encantatório da palavra. A criança pode perceber as nuances de entonação, ritmo, pausas, cadência, assonâncias. A voz é como a impressão digital, única, reveladora, inesquecível. A performance oral é, por natureza, totalmente singular.” (PRIETO, 1999, p. 41)

A recitação, que as crianças desempenham da maneira mais natural, preenche as condições orais: ela é narrativa e, em grande parte, rítmica. [...] Uma pressão prematura sobre o olho da criança para ler um texto, em vez de treinar o ouvido para ouvir com cuidado e repetir oralmente, talvez iniba o total desenvolvimento da cultura escrita, ao omitir o estágio necessário do processo de desenvolvimento em que a prática oral se torna companheira íntima da palavra reconhecida visualmente. (HAVELOCK, 1995, p. 28)

A interação com o público é outra característica importante das culturas orais também sugerida em *De Morte!*. O orador da antiguidade preocupava-se com o sucesso de sua apresentação e, para isso, evocava os ouvintes com expressões que os aproximavam. É um narrador atento às reações das pessoas. Essa evocação pode ser percebida em alguns momentos do livro de Angela Lago, em que há uma busca de sintonia entre narrador e leitor no tempo e no espaço, como é perceptível na expressão: “Diabo, **todo mundo sabe**, não recusa cachaça”. (LAGO, 2005, p.17). Ou, ainda, o uso de alguns verbos na forma nominal do gerúndio que também contribui para apresentar as ações em curso, num processo próximo à fala: “São Pedro veio também, mas **veio avisando** que não ia brincar.” (LAGO, 2005, p.2); “Aí ele **foi rezando** tão, tão devagar [...]” (LAGO, 2005, p.10); “E o velhinho **continuou vivendo** [...]” (LAGO, 2005, p.11); “A polícia, o advogado e o juiz **andavam reclamando** da falta de trabalho.” (LAGO, 2005, p.22). São recursos aproveitados para que a história, lida em voz alta, fique próxima de seu receptor, diminuindo as fronteiras entre o narrador, o texto e o seu leitor.

Nas narrativas dos povos orais, Walter Ong destaca a importância do tom agonístico nas falas e atitudes das personagens. Assim, é comum as protagonistas serem elevadas por suas ações externas, pelas atuações guerreiras que glorificam a força física. No caso do livro *De Morte!* existe uma disputa entre o herói e seu oponente – o velhinho, de um lado, a Morte, de outro. Apesar de não seguirem as expectativas do leitor, como as personagens guerreiras das narrativas épicas, as quais realizam um embate que põe em jogo a disposição corporal, as personagens do velhinho e da Morte também lutam. Mas essa luta não aclama o enfrentamento direto e exterior. O velhinho não se sobressai pelos atributos físicos, mas pela sabedoria acumulada. Por outro lado, a Morte e seu auxiliar, o Diabo, são personagens tolas. As ilustrações reforçam a imagem do velhinho, saudável e disposto, embora cansado, e seus antagonistas, a Morte e o Diabo, ridicularizadas tanto física quanto intelectualmente. Trataremos com mais detalhes das imagens ao discutirmos a teoria do grotesco na obra.

3.1.1.2 *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto*

As narrativas de *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto*, embora tratem de histórias de assombrações, desconstroem o clima sombrio inicial pela presença do humor inesperado em determinados momentos. A sensação de desconforto é atenuada pelo lúdico na construção do verbal e do visual. Existe sempre um engano que ocorre com as personagens e com o próprio leitor, causando o riso mais ou menos discreto. Os contos alternam casos sobrenaturais, com a atuação de seres que não pertencem ao nosso mundo, com situações que lembram os episódios de Pedro Malazartes³¹, o audacioso que alcança seus objetivos por meio da astúcia e da mentira. De fato, em algumas passagens das histórias, o mistério não existiria se não fosse engendrado pelas personagens que tentam se livrar de alguma situação, assustando seus interlocutores.

O primeiro conto, “Caio?”, é a história de um homem que vai até a cidade de Bom Despacho para comprar uma fazenda, mas é convidado a passar uma noite na casa, aparentemente mal-assombrada, para negociar no dia seguinte. Ao tentar dormir, ouve uma voz que repete a palavra “caio” várias vezes durante a noite. O nome do comprador era justamente Caio, causando a graça da história com o duplo sentido da palavra – verbo “cair” flexionado na primeira pessoa do singular no tempo presente, ou substantivo próprio? A voz falava com o comprador ou consigo mesma? O próprio título anuncia a ambiguidade com a frase interrogativa. A cada vez que a voz se pronuncia, um osso cai do teto sobre o homem que tentava dormir. “Caiu outro osso. E Caio matutava. Será que a assombração estava pensando que ‘Sim’ queria dizer ‘Sim, pode cair’? Ou ‘Sim, sou eu, o Caio’?” (LAGO, 2010, p.10).

O segundo conto, “Encurtando o caminho”, é a história de Maria, tia da narradora, que certa vez, quando criança, sai mais tarde da escola. Como já estava escurecendo, decide acompanhar uma menina que cortava o caminho pelo cemitério. Ao se aproximar, pergunta-lhe se poderia ir ao seu lado, pois tinha medo de caminhar sozinha. Em resposta, a menina afirma que também sentia o mesmo medo quando estava viva. A narradora nos surpreende ao apresentar uma personagem com medo sendo acompanhada justamente pelo que mais temia: uma assombração. A graça fica no fato de o leitor ser surpreendido pela fala da menina e por imaginar as expressões das duas personagens, que não se definem pelas ilustrações: a menina-fantasma olha com certo espanto para a sua companheira, contrariando a expectativa do leitor.

³¹ Podemos encontrar uma das versões dos contos de Pedro Malazartes em: CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. 8 ed. São Paulo: Global, 2000.

“O defunto que devia” conta sobre um homem repleto de dívidas que, para fugir de seus credores, decide se fingir de morto. Todos aqueles que chegam para cobrá-lo em sua casa e o veem sobre a mesa, em seu velório, desistem da empreitada. Mas um sapateiro persistente decide aguardar até a chegada de algum parente que possa lhe devolver o dinheiro emprestado. Nenhum parente chega, mas um grupo de ladrões decide invadir a casa. O sapateiro se esconde embaixo da mesa do defunto quando os ladrões entram na residência e lamentam o destino do morto solitário. Ao mesmo tempo, aproveitam para dividir algumas moedas que tinham roubado recentemente. Um dos ladrões propõe que quem agredisse primeiro o morto, enfiando uma faca em seu peito, ganharia a moeda que havia sobrado da partilha. Na mesma hora, o suposto defunto se levanta e grita, ao que o sapateiro responde assustado debaixo da mesa. Lançada a confusão, os ladrões saem correndo da casa. Tentam voltar em seguida, mas ao se aproximarem, ouvem o diálogo dos supostos defuntos discutindo sobre a divisão das moedas que restaram, o que os convence a desistir.

Assim como no primeiro conto, o riso suplanta o medo devido à situação armada pela personagem que não queria pagar a sua dívida. A surpresa do leitor que gera o sorriso de satisfação é o inusitado: o morto tem de “denunciar” que está vivo para não morrer. O castigo dos ladrões de ficar sem as moedas acontece por terem deixado se enganar. A relação entre a astúcia, de um lado, e vítima de engano, de outro, é inseparável.

“Vamos esperar o Setset chegar?” é a história central do livro que destaca o número sete, anunciado no título da obra, com sete personagens inexplicáveis que surgem e interagem com o tio da narradora. O conto narra sobre um caso acontecido com certo tio, que interrompe uma longa viagem por causa de uma tempestade e resolve aguardar em Bom Despacho para prosseguir. Dentro de uma casa abandonada, senta-se para esperar, mas acaba adormecendo. Algum tempo depois é acordado por um bode que lhe pergunta: “Vamos esperar o Setset chegar?” (LAGO, 2010, p. 27), ao que ele responde afirmativamente, meio sonolento, e na sequência outros vêm e conversam entre si – Dodô, Tretrê, Quaquá, Cincin, Seisei. Todos querem começar algo, mas precisam esperar o Setset chegar. Já desperto, o tio fica assustado com os seis bodes e decide partir, sem que ele mesmo saiba o final da história: quem era o Setset?

Os bodes que se encontram na casa abandonada podem ser aparições demoníacas. Segundo a mentalidade do homem medieval, o diabo pode aparecer na terra com aspectos diferentes para ludibriar os indivíduos e assim seduzi-los. Um dos possíveis disfarces é a

aparência de um bode. Segundo o dicionário de símbolos, o bode pode ter um lado negativo, satânico:

Animal impuro, completamente absorvido por sua necessidade de procriar, o bode nada mais é do que um signo de maldição, cuja força atingirá seu auge na Idade Média; o diabo, deus do sexo, passa a ser apresentado, nessa época, sob a forma de um bode. Nas narrativas edificantes, a presença do demônio – tal como a do bode – é assinalada por um odor forte e acre. (CHEVALIER, 1989, p. 134)

Na história “A rosa assombrada”, o sacristão, que sempre ouvia as orações de uma moça órfã na igreja, fica encantado por ela e decide entregar-lhe uma rosa, a primeira que encontrou no primeiro túmulo do cemitério, como sinal de que se casariam. Mas a rosa era justamente do túmulo da mãe da moça, o que o sacristão só recordou quando a pretendente surgiu em sua frente, na saída da igreja. Ficou com medo de sofrer alguma punição imposta pela alma por ter lhe extraído a flor, mas já era tarde. A órfã rapidamente percebe a rosa nas mãos do rapaz e fica surpresa, pois desejava encontrar o seu amor. Então exclama de contentamento “- Mãe!” (LAGO, 2010, p. 39). O sacristão, acreditando que a moça estava vendo a alma de sua mãe, deixa a rosa cair e foge.

Neste conto, o sacristão, que tenta enganar a moça para conquistá-la, acaba ficando confuso pela própria situação que cria e seu medo o impede de seguir adiante no projeto. Ademais, seus escrúpulos talvez o tenham alertado que estava sendo inadequado em suas ações, já que sua atitude não é o que se espera de alguém que está diretamente ligado à igreja. As ilustrações apresentam a narrativa do conto, dando destaque à rosa retirada do túmulo. O roubo da rosa, à semelhança do conto “Flor, telefone, moça”³², de Carlos Drummond de Andrade, representaria um incômodo para a alma que reclamaria sua flor de volta? A imagem da rosa lança a dúvida.

O penúltimo conto, “A casa sonhada”, relata que certa mulher tinha um sonho recorrente todas as noites: sonhava com uma casa confortável, com todos os detalhes de seus cômodos. Gostava de dormir mais cedo só para poder sonhar mais. Certa vez, seu marido foi transferido a trabalho para Bom Despacho e lá justamente encontrou uma casa para comprar que era idêntica àquela descrita pela mulher. Já de novo endereço, a mulher recebe um dia a visita do antigo proprietário, afirmando que a casa era mal assombrada. Ao explicar à nova moradora o motivo, diz que quem assombrava a casa era ela mesma, causando a graça do conto.

³² Trata-se de um conto fantástico, no qual a personagem passa a ser perturbada insistentemente por uma voz ao telefone solicitando a flor que havia sido retirada do seu túmulo no cemitério. Pode ser consultado na coletânea: ANDRADE, Carlos Drummond de. *O sorvete*. São Paulo: Ática, 1993.

O conto narra que o antigo dono da casa ofende a mulher, talvez por considerá-la uma figura desagradável de ser vista. Mas teria ele de fato se assustado com a presença dela, que estava no escuro, ou seria uma brincadeira da personagem? O fato de a mulher sonhar com a casa antes de conhecê-la indicaria a sua relação com poderes de outra esfera?

A última história do livro, “Dançando com o morto”, apresenta uma mulher que contava o dinheiro encontrado debaixo do colchão quando o marido falecido surge dizendo que se sentia vivo. Mesmo sendo recebido de forma hostil pela esposa, que tenta convencê-lo de que já não pertencia ao seu mundo, o homem não aceita a morte. Ao som da sanfona tocada pelo filho, o morto começa a dançar. Percebendo a fragilidade do esqueleto, a mulher pede para que o filho acelere a música, assim, os ossos do homem começam a cair até que a estrutura se desfaz. A família guarda os ossos num baú e enterra novamente o falecido com tudo o que era dele, para evitar que retornasse mais uma vez.

O esqueleto no conto é representado de um modo descontraído, como no restante do livro. O verbo “sacudir” do título da obra, considerado no sentido de “requebrar”, pode estar relacionado à dança realizada pelo esqueleto, que literalmente *re-quebra* até ser decomposto em uma pilha de ossos.

Como já apresentamos no livro *De Morte!*, em *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto* também observamos a presença de expressões cristalizadas do cotidiano. Cada conto do livro aproxima-se do relato. Sendo assim, a linguagem é muito semelhante à oralidade, aproveitando-se de expressões típicas da fala, como nos exemplos assinalados: “E Caio **matutava**.” (LAGO, 2010, p. 10); “**Aí** o Caio começou a achar que a assombração estava **gozando a cara dele**.” (LAGO, 2010, p. 11); “Acontece que o sapateiro, além de **pão-duro**, era **cabeça-dura**, e não **arredou o pé**.” (LAGO, 2010, p. 20); “**Dito e feito**.” (LAGO, 2010, p. 42). Exemplos que utilizam conectivos como “aí”, ou expressões populares muito correntes. Com a construção de enunciados simples e uso do vocabulário bastante comum à fala, a narradora cria uma linguagem que se associa a um contador de histórias, aproximando-se da experiência direta realizada pelas culturas antepassadas.

Em cada narrativa, além do léxico oral, há no discurso do narrador e, especialmente, das personagens, o emprego de certas palavras e expressões repetidas: “– **E o meu real? E o meu real?** – Era a voz do sapateiro lembrando a dívida. – **E o meu real?**” (LAGO, 2010, p. 24); “Depois, tratou de sair pela porta da sacristia, para pegar depressa a **primeira** rosa no **primeiro** túmulo do cemitério e ir para a frente de igreja.” (LAGO, 2010, p. 37); “– **É a minha** – repetia. – **A minha** casa!” (LAGO, 2010, p. 47). Como já indicamos pela leitura do

livro *De Morte!*, o uso das repetições é um recurso importante para a memorização das narrativas e remete aos modos orais de comunicação, apontados por Walter Ong (1998).

Sobre os recursos da oralidade, além do uso de expressões coloquiais da comunicação diária e das redundâncias, a interação com o leitor é visível. Em muitas passagens dos contos, a narradora conversa com o leitor, fazendo comentários sobre as histórias, à semelhança de alguém que está contando um relato e faz momentos de pausa, como podemos perceber nos trechos destacados: “O moço lá, se fingindo de morto, e nada de parente nenhum chegar. **Mesmo porque morto pobre não tem parente.**” (LAGO, 2010, p. 20); “Por sorte – **ou por azar** –, ele viu uma casa abandonada.” (LAGO, 2010, p. 27); “É que toda noite ela sonhava com a mesma casa, que ela adorava, **sei lá por quê.**” (LAGO, 2010, p. 45); “Ele foi antes, para preparar a mudança, e **por incrível que pareça** encontrou uma casa à venda [...]” (LAGO, 2010, p. 46); “Um dia o ex-dono da casa apareceu, **acho que** para tratar de prestações ou dos papéis da venda.” (LAGO, 2010, p. 48)

Ao contrário do livro *De Morte!*, observamos que em *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto* há o uso menos frequente de frases típicas dos contos maravilhosos, especialmente aquelas que dão início e encerramento às narrativas. Notamos a busca por registros diferentes de começos e finais, surpreendendo o leitor pela quebra da expectativa e, em alguns momentos, pela revelação do engendramento das histórias, trazendo à tona o trabalho criador. Alguns exemplos de início: “Em Bom Despacho [...]” (LAGO, 2010, p. 7); “Em Pitangui [...]” (LAGO, 2010, p. 45); “Há mais ou menos cem anos [...]” (LAGO, 2010, p. 35). Os finais, por seu turno, são inusitados: “E sumiu no mundo, deixando a gente sem um final direito para esta história.” (LAGO, 2010, p. 31); “(Agora, cá entre nós, quem falou “Vai casar é com este” foi o sacristão – de novo. Ele olhou para trás enquanto corria, viu o rapaz entregando a flor, e adivinhou na hora.)” (LAGO, 2010, p. 42).

Outro aspecto importante e inovador sobre a linguagem com relação à obra *De Morte!* é a escolha de expressões que causam ambiguidade nos textos, pois ao mesmo tempo que apresentam um sentido comum nas conversas cotidianas, referem-se ao ar sombrio buscado em alguns momentos nos contos, como assinalamos nos exemplos: “O homem **gelou.**” (LAGO, 2010, p. 9); “- Andar sozinha no cemitério me dá um **frio na barriga!**” (LAGO, 2010, p. 16); “Em Bom Despacho tinha um moço que devia tanto e a tanta gente que **sua vida virou um inferno.**” (LAGO, 2010, p. 19).

A busca de formas inusitadas para encerrar as histórias e de expressões ambivalentes em diversos períodos dos contos mostra um trabalho que se pauta pela quebra da expectativa, associando as características da oralidade a alguns atributos da

escrita: referência direta ao processo criativo, que coloca em evidência as instâncias do narrador e do leitor, e controle consciente do que é narrado pela escolha da duplicidade de sentidos. Ao mesmo tempo em que aproxima sua obra das experiências diretas vividas entre contador e ouvinte nos tempos imemoriais, mimetizando um tipo de processo comunicativo, Angela Lago insere elementos que apontam para a construção da escritura literária.

3.1.2 O grotesco medieval e o riso carnavalesco

3.1.2.1 *De Morte!*

No plano das ilustrações da obra, todas são realizadas com o auxílio do computador, na cor preta sobre a página opaca de cor bege clara. Os desenhos são minuciosos, alguns muito pequenos, necessitando a aproximação maior do leitor para observar os detalhes. De acordo com o distanciamento dos olhos da página, os detalhes ficam mais ou menos visíveis. Muitas descobertas podem ser realizadas pelo leitor atento aos pormenores, pois há um grande número de ilustrações que apresentam sobreposições de formas. A composição visual da obra nos remete à afirmação de Angela Lago na década de 90 sobre o próprio trabalho, quando trata das pequenas informações que estava acrescentando às suas ilustrações: “[...] pequenos detalhes engraçados [...] para serem descobertos aos poucos pelos leitores” (LAGO, 1995, s/p). De fato, o olhar mais perspicaz perceberá a insistência de pequenos elementos curiosos e estranhos ao senso comum. Observamos que na composição dos desenhos das personagens e dos ambientes, há informações que remetem à estética do grotesco medieval, tornando-os divertidos aos olhos do leitor. Na linguagem verbal, alguns indícios também apontam para a mesma concepção do mundo.

O grotesco, segundo Mikhail Bakhtin (1993) está associado à cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento, sustentado pela visão do riso regenerador. A primeira expressão do grotesco, estudada pelo teórico russo, demonstra o caráter positivo de uma cultura pautada pela concepção festiva do mundo. Herança da cultura popular, o grotesco apresenta o exagero e a mistura de formas, revela o princípio material e corporal de forma universal e festiva. O princípio da vida material e corporal predomina nas imagens do corpo, dos vícios, da comida e da satisfação das necessidades naturais e sexuais. A associação ao corpo às necessidades práticas não é simplesmente um rebaixamento, mas a visão alegre

que percebe o universo como um sistema interligado: “O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo.” (BAKHTIN, 1993, p. 17) Segundo a ótica medieval e renascentista, é preciso degradar para renascer, por isso o grotesco é ambivalente: aponta para o baixo e renova.

Integrado à cultura popular, o grotesco apresenta determinadas características encontradas na obra de Angela Lago que contribuem para a construção do humor: hibridismo de formas, imagens exageradas, degradação do sublime. Todos os elementos convergem para a manifestação de um riso positivo e alegre. Observamos o grotesco na criação das personagens da Morte e do Diabo e algumas nuances da estética nas personagens do velhinho e do menino Jesus, assim como em alguns elementos que compõem os ambientes e a linguagem da narrativa.

No conto de Angela Lago, as imagens da Morte e do Diabo são degradantes e grotescas. Destacadas na capa, surgem posicionadas em locais distintos: a Morte está ao centro, na parte superior, ao passo que o Diabo está embaixo, no canto direito, quase saindo da folha. A Morte é representada como um esqueleto que veste uma capa, calça sapatos de salto alto e segura em suas mãos uma foice. Vê-se que é vaidosa, pelo uso dos sapatos femininos, mas é acompanhada por inúmeros ratos em uma de suas pernas, animais que estão intimamente relacionados à falta de higiene.

Figura 3.1 – Capa e contracapa da obra, com destaque para as personagens da Morte e do Diabo.

O hibridismo do aspecto físico da Morte, que mistura indícios de vaidade e animais roedores, percorre toda a obra. Os ratos estão sempre inter-relacionados à sua presença, são animais que convivem em harmonia com a personagem. O resquício do humano se une aos roedores que escavam as entranhas da terra. A coexistência dos animais e da Morte remete às imagens dos corpos grotescos, estudadas por Bakhtin (1993). Com o intuito de demonstrar o movimento, a passagem de um estágio a outro – da morte ao renascimento –, é comum encontrarmos nas obras grotescas imagens de corpos incompletos e interligados. São imagens coletivas, que mostram corpos em estados de transformação:

O corpo e as coisas individuais não coincidem ainda consigo mesmo, não são idênticos a si mesmos, como no realismo naturalista dos séculos posteriores; formam parte ainda do conjunto material e corporal do mundo em crescimento e ultrapassam, portanto, os limites do seu individualismo; o particular e o universal estão ainda fundidos numa unidade contraditória. (BAKHTIN, 1993, p. 21)

O corpo grotesco é híbrido, incompleto e universal. Portanto, cuidados com a exposição individual não pertencem à sua ótica. Em *De Morte!*, a personagem apresenta atitudes ousadas em relação ao próprio corpo: na folha de rosto, é exibida em duas possibilidades: coberta com seu manto, ou despida diante do leitor, mostrando todo o seu esqueleto. Não há preocupação em preservar a nudez, pois na visão popular medieval não se trata de um indivíduo isolado, mas de um corpo coletivo. O efeito é produzido pelo corte da página, que sugere os dois modos de leitura.

Figura 3.2 – Folha de rosto com destaque para a Morte.

Figura 3.3 – Folha de rosto com a abertura da página.

Outra característica do grotesco na criação da personagem é a preferência pelo corpo em seu estágio final: o esqueleto. Na obra, a Morte é personificada pela imagem do esqueleto, na maioria das vezes sorrindo, com exceção dos momentos em que está com um cigarro na boca. Segundo o dicionário de símbolos, o esqueleto:

[...] não representa uma morte estática, um estado definitivo, mas uma morte dinâmica, ou melhor, anunciadora e instrumento de uma nova forma de vida. O esqueleto, com seu sorriso irônico, [...] simboliza o conhecimento daquele que atravessou a fronteira do desconhecido, daquele que, pela morte, penetrou no segredo do além. (CHEVALIER, 1989, p. 401)

Pertence ao senso comum a imagem da morte como um esqueleto que segura uma foice para exterminar a vida das pessoas. Para o homem moderno, é a encarnação do fim absoluto. Mas na Idade Média, como demonstra Bakhtin (1993), a morte tem conotação alegre, encarna a necessidade da renovação: “No sistema de imagens grotescas, [...] a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir temor.” (BAKHTIN, 1993, p. 44). A morte é o fim que possibilita um novo começo, a abertura para o futuro. Portanto, seu sorriso destruidor é, ao mesmo tempo, positivo.

A Morte é uma figura ambivalente no conto: ao mesmo tempo em que apresenta um sorriso irônico indicador de seu conhecimento para além da vida terrena, ela é ridicularizada pela forma física e pelas atitudes que revelam sua fragilidade interna. No decorrer da narrativa, quem assume o destaque é o velhinho, pela sabedoria acumulada. A Morte, rebaixada, torna-se risível aos olhos do leitor. A morte alegre, que não amedronta, é uma visão típica do homem medieval e renascentista.

A estética grotesca reforça a presença dos estágios iniciais e finais da vida, o nascimento e a morte, sempre em tom alegre. Cumpre lembrar que as escolhas do velho e do menino Jesus³³ em *De Morte!* – o primeiro desce do céu para brincar e se torna responsável pelo desenrolar da história; o segundo realiza suas artimanhas para alcançar o que pretende – remontam também às extremidades da vida:

Contrariamente às exigências dos cânones modernos, o corpo é sempre de uma idade tão próxima quanto possível do nascimento ou da morte: a primeira infância e a velhice, com ênfase posta na sua proximidade do ventre ou do túmulo, o seio que lhe deu a vida ou que o sepultou. (BAKHTIN, 1993, p. 23)

Outros elementos que dizem respeito ao corpo, além das formas híbridas e da alusão ao fim da vida, são o vício do fumo e a referência ao baixo corporal. A Morte, nos momentos em que está aguardando o velho, submissa aos seus desejos, tem um cigarro na boca, revelando a necessidade física de fumar. Já os pequenos animais que percorrem a narrativa, como o pássaro e o gato, abocanham os ratos que se proliferam, demonstrando a necessidade da ingestão. Na linguagem verbal, notamos que a quadrinha na abertura do livro possui também outro sentido além daqueles que já apontamos anteriormente neste trabalho: faz referência à degradação do corpo humano no desejo declarado pelo narrador, como indicamos nos trechos destacados: “Fique **cheio de piolho/ [...] E com remela no olho!**” São detalhes que trazem o humor para a narrativa, permeada pelo riso universal.

A concepção do corpo imperfeito, com suas secreções e possíveis doenças, contrariando a visão clássica de acabamento, também se configura na imagem do Diabo. Na narrativa, sua imagem traz algumas informações conhecidas pelo senso comum: possui um longo rabo, chifres, uma pata de bode e segura um garfo de três pontas. Em sua composição, misturam-se formas humanas e animais. Mas há também informações novas: seu rosto é disforme e está vestido como um palhaço, o que destitui a sua força assustadora. Ele mostra a língua e fecha um dos olhos, com a cabeça levemente voltada para trás. A sua aparência lembra a presença dos bobos, segundo Bakhtin (1993), personagens típicas da cultura cômica popular da Idade Média, que inserem o princípio carnavalesco na vida cotidiana, levando a experiência dos meses de carnaval para a vida da corte. (BAKHTIN, 1993, p. 7)

³³ Interessante perceber que a criança opta por brincar na terra e não no paraíso, talvez porque prefira fugir da tranquilidade celeste.

Figura 3.4 – O Diabo chega com aspecto ridicularizado e é recebido pelo velhinho. A ampulheta sobre a cabeça da Morte demonstra a sua espera e resignação.

Na Idade Média, o diabo é representado pela cultura popular como uma figura alegre, porta-voz do mundo inferior. Mas nas artes sacras, dirigidas à educação moral e religiosa do povo, o diabo aparece com monstruosidade, pois é reconhecido como um espírito maligno. Seus traços exagerados e desproporcionais têm por objetivo demonstrar o contraste com as formas harmônicas dos corpos celestiais:

A estatura e o formato físico reforçam o grotesco satânico. Os corpos demoníacos geralmente acusam tremenda desproporção, sendo muito altos ou baixos, magros ou gordos, escuros e tremendamente irregulares, repletos de bossas, aparentando formas híbridas em que se mesclam traços de anfíbios, répteis, símios e dragões. De acordo com os estudiosos, resultam da deformação intencional empreendida na iconografia cristã sobre figuras de faunos, sátiros e outros personagens mitológicos da tradição pagã. (Leclercq, 1925). Aparecem realizando gestos facciosos, fazendo caretas, mostrando os dentes ou a língua, emblemas típicos da luxúria dentro dos códigos simbólicos e visuais partilhados pelos medievais. Os movimentos abruptos, excessivos, desajeitados, confusos e desordenados realçavam o aspecto ridículo, insólito, bizarro e degradante, negado pelas concepções estéticas da cristandade (Wright, 1875). (MACEDO, 2000, p.84)

Angela Lago compartilha da visão comunicada pela cultura popular. É isso o que notamos na composição da personagem do livro. Vale destacar a fala do Diabo na obra afirmando que não é bobo, o que não condiz nem com sua aparência física, pelos trajes que veste, nem com suas atitudes, passíveis de engano. Quando surge na capa da obra *De Morte!*, pela primeira vez, o Diabo parece fugir, temeroso, com as pernas em movimento. Ele não é o indivíduo que assusta, seu poder é rebaixado pelo ridículo das formas e pelos gestos que indicam fraqueza. O Diabo é uma personagem inferior à Morte, como já notamos pela sua disposição espacial na capa. Na narrativa, ele será comandado pelas vontades

dela. Entretanto, veremos que a própria Morte também se torna medíocre na história, superada pelas atuações inteligentes do velhinho.

Representando a Morte e o Diabo com corpos híbridos e mal compostos, a obra de Angela Lago causa o riso no leitor. A composição das personagens com elementos da estética do grotesco diminui a ameaça do mal. O riso causado pelas formas híbridas e defeituosas dos corpos permite ao leitor libertar-se do medo, pois “[...] quando um ser apavorante é mostrado de forma degradante e grotesca, há uma liberação do que inspirava temor, pela via da derrisão.” (MACEDO, 2000, p. 87). As personagens da Morte e do Diabo também são rebaixadas no texto verbal. Ludibriadas pelo velhinho, precisam ceder às suas exigências.

O grotesco igualmente participa da composição de outros pormenores da narrativa visual. Da última letra **A** da palavra “mãozinha” escrita na capa, por exemplo, sai uma mão segurando a letra **T** que será colocada na palavra Albrecht logo abaixo. Na narrativa, as árvores e as flores são humanizadas e apresentam fisionomias de contentamento, numa clara mistura de características humanas e vegetais. Até mesmo o velhinho apresenta alguns detalhes grotescos em sua composição visual, como podemos observar no momento em que consegue prender o Diabo na cadeira, pela posição oposta dos seus pés. Os objetos que pertencem à sua casa possuem pés humanos, como a cama onde aparece deitado.

Figura 3.5 – Na imagem, podemos notar que a cadeira onde está sentado o Diabo possui pés virados pra trás. O mesmo ocorre com a imagem do velhinho, com seus tênis calçados do lado oposto, sugerindo um corpo com deformidades.

Figura 3.6 – Mais uma vez notamos os detalhes dos pés da cama, que se assemelham a pés humanos.

Além da deformidade dos corpos, destacamos ainda o exagero de algumas informações nos desenhos. Como apontamos anteriormente, a Morte é acompanhada por inúmeros ratos na narrativa. No momento em que entra no quarto do velhinho, por exemplo, vários ratos enfileirados estão na página, além daqueles que acompanham a própria personagem em suas pernas. Em seguida, quando a Morte está grudada na cama, os ratos se multiplicam. Uma vassoura indica a sujeira do lugar. O exagero dos animais, que parecem não se desligar do esqueleto, remete mais uma vez à estética do grotesco anunciada por Bakhtin (1993). Existe uma abundância que se associa ao coletivo.

A escolha do rato também é interessante. Segundo o dicionário de símbolos: “[...] esfomeado, prolífico e noturno como o coelho, o rato poderia, a exemplo desse outro roedor, ser o tema de uma metáfora galante, se não aparecesse também como uma criatura temível, até infernal.” (CHEVALIER, 1989, p. 770). O rato é um animal impuro, ligado à terra, local da degradação e do renascimento, segundo a visão medieval.

Figura 3.7 – A imagem demonstra o domínio do espaço pelos ratos. É importante ressaltar que as personagens da Morte e do velhinho encontram-se numa posição ambígua na ilustração. Neste momento, a Morte já estava grudada na cama, segundo o texto verbal, mas quem está prostrado, como se estivesse fazendo um pedido, é o velhinho, quando na verdade quem deveria fazer o apelo é a Morte, por ter sido aprisionada.

Outros desenhos que apresentam pequenos excessos podem não ser percebidos pelo leitor. Isso porque fazem parte de detalhes minuciosos da composição das personagens e objetos. Quando o menino Jesus aproxima-se da copa de uma das árvores com seu manto aberto, por exemplo, percebemos que na parte interior da capa há inúmeros anjos que sorriem, detalhe que fica a cargo do leitor atento. O mesmo ocorre com a garrafa que o velhinho segura, ao sair pela porta de uma das casas onde visitara um doente.

Figura 3.8 – O manto do menino Jesus é composto por vários pequenos anjos.

Figura 3.9 – Pela passagem da porta por onde sai o velhinho, percebemos que os desenhos da parede são formados por ratos. A garrafa que segura possui desenhos de fisionomias diversas.

Além das características assinaladas apontarem para a estética do grotesco, cumpre lembrar o rebaixamento do sublime na obra com a transposição das personagens religiosas para o plano terreno: “O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.” (BAKHTIN, 1993, p. 17). Jesus e São Pedro são figuras celestiais que convivem com o humano por certo período na terra. Essa convivência iguala as personagens aos homens, de modo que o velhinho não ouve as recomendações do santo no início da história, desrespeitando-o. Segundo Bakhtin (1993), nas festas populares medievais, todos adquiriam a mesma importância, de modo que as posições sociais e religiosas eram abandonadas temporariamente. De acordo com as leis festivas, os homens sentiam-se livres das condutas sociais e da doutrina imposta pela Igreja. Vivia-se uma espécie de rebaixamento e igualdade.

As personagens ligadas ao bem na história parecem participar de uma festa carnavalesca, onde predomina a alegria e a espontaneidade, com exceção de São Pedro, que conserva o semblante sério e o gesto contido. No início da história, o menino Jesus surge do alto, com um aspecto de menino travesso, e embaixo vemos a figura séria de São Pedro, que faz a leitura de um livro, sentado, segurando um guarda-sol para se proteger –

do sol ou do menino Jesus? O velhinho³⁴, ao notar a presença das personagens, interage com a criança e aproxima-se de sua alegria. É um homem descontraído, que brinca com o menino, chutando a letra **O** da palavra “velhinho” para o alto. O velhinho mostra-se um indivíduo afeito aos prazeres, pois abandona o trabalho de carregar lenha e desorganiza o texto verbal, com ênfase para a palavra que o designa no texto. Parece assumir outro papel com a chegada do menino, deixando de lado o comportamento socialmente esperado de um indivíduo mais velho: alguém experiente e sério, preocupado em transmitir boas condutas aos mais novos.

Figura 3.10 – A imagem mostra a interferência das personagens no texto verbal. O velhinho desloca as letras de suas posições, as quais se tornam as bolas do jogo de futebol, mas os pássaros se encarregam de posicioná-las novamente. A alegria do velhinho e do menino contrasta com a figura séria de São Pedro.

Os movimentos paralelos dos bichos – ratos, aves, gato e coelho – mostram personagens que contribuem com a narrativa central apresentada pelo texto. Desde o pássaro que finaliza a letra capitular do primeiro parágrafo, passando pelo gato que abocanha um rato ou o coelho que entra no tênis à beira da cama, todos participam da dinamicidade da obra conforme folheamos as páginas. Na capa já havíamos presenciado a participação pequena de alguns animais. Outras personagens que apresentam pequenas participações são os anjos, que aparecem no manto de Jesus e em outras ocasiões, como no final, quando um deles traz as asas que deverão ser colocadas no velhinho. Interessante lembrar que também o gato e o coelho recebem as asas que os conduzirão ao céu, trazendo o humor para o desfecho, pois até os animais têm o seu espaço reservado no ambiente celestial, sem distinções de espécie.

³⁴ Interessante observar que o velhinho calça tênis, o que reforça o seu despojamento. A certa altura, os cadarços dos tênis começam a se desamarrar pelos movimentos dos pés.

Figura 3.11 – Página de encerramento da obra, com a reunião de todas as personagens felizes. O velhinho, mais uma vez, joga bola e desloca a letra da palavra que o nomeia.

Em *De Morte!*, o velhinho realiza as escolhas da sua vida e também decide o momento de sua morte. Sua despedida é feliz, pois se sente preparado para ingressar na nova fase: o encerramento da experiência terrestre e o renascimento na esfera celestial. A morte torna-se para a personagem uma etapa necessária, uma passagem positiva, para continuar a experiência feliz que teve na terra.

3.1.2.2 Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto

Começando pela capa e contracapa da obra, notamos a presença do humor que se sobrepõe ao medo na construção das linguagens verbal e visual, complementares em todo o projeto da obra. O uso do verbo “sacudir” no título e os movimentos dos esqueletos, que sugerem uma coreografia, criam um efeito divertido e descontraído antes mesmo de folharmos o livro. Segundo o dicionário Houaiss (2001), o verbo “sacudir” pode assumir algumas acepções, das quais selecionamos três: **Sacudir** v. 1. agitar(-se) em vários sentidos, forte e sucessivamente; fazer tremer, estremecer(-se); pôr em movimento 2. abanar ou mover, ora para um, ora para outro lado 3. mover-se com requebros; saracotear-se.

Na escolha do verbo “sacudir” percebemos a ambiguidade: as histórias são para fazer tremer de medo? Ou para requebrar/rebolar? Os esqueletos se mexem para lados diferentes, num movimento sincronizado que sugere uma dança coreografada. Vale

destacar que um dos esqueletos deita-se sobre o nome de Angela Lago, numa posição de tranquilidade. Ou seria de domínio? Todavia, não podemos deixar de notar que as letras do título estão trêmulas, fazendo referência ao sentimento de medo. O medo seria de quem as escreveu? Ou do próprio leitor?³⁵ Os esqueletos, por sua vez, não possuem aspecto ameaçador, pois parecem descontraídos pelos movimentos que sugerem. Porém, esses esqueletos que “sacodem” são as personagens das histórias narradas ou são os leitores – com eles identificados – que, ao se depararem com o livro, podem se assustar ou mesmo se divertir?

Figura 3.12 – Capa e contracapa do livro *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto*. Angela Lago, 2002.

A combinação de elementos que insinuam o riso com outros que aludem ao terror percorre toda a obra. Essa composição nos remete novamente aos estudos de Mikhail Bakhtin (1993) sobre a cultura cômica popular. O riso é o princípio que sustenta os festejos

³⁵ Os traços trêmulos das ilustrações e das letras nos remetem aos desenhos infantis. Ao falar sobre a leitura da imagem em um de seus artigos, Angela Lago afirma qual seria o propósito da escolha: “Aquí quien cuenta las historias de espanto soy yo misma. Pero las cuento como las oí de niña. Y como niña, dibujo. Ahora el temblor del trazo es debido al pavor que las historias me provocan.” (LAGO, 2002, s/p). Em outro momento, assegura: “Aquí é o tremor de alguém horrorizado: é a representação do próprio leitor, que, assombrado, vira as páginas com medo”. (LAGO, 2008, p. 29). Vemos que Angela Lago cria no desenho digitalizado a metonímia do medo, mas também o modo como a criança pequena normalmente desenha na folha de papel, sem a segurança do traçado. Em alguns momentos, a artista mencionou em artigos e conferências sobre a preocupação em aproximar o seu desenho do traço infantil: “Estou cada vez mais interessada nos desenhos de crianças, que sempre me ensinam uma maneira mais contundente do que as que venho usando nas minhas narrativas visuais. Com as crianças tento também aprender a liberar meu traço, os ângulos de visão e as proporções entre objetos e pessoas. E a ter frescor para inventar novas metáforas.” (LAGO, 2008, p. 29)

populares da Idade Média, com atos cômicos e descontraídos permitidos nos meses específicos das festas. É um ato universal que interfere em todos os valores sociais e religiosos. Assim, entendemos que a morte, tema recorrente do livro *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto*, assume o caráter cômico medieval não obstante a sobriedade do fim absoluto das coisas: “[...] a morte é considerada uma entidade da vida na qualidade de fase necessária, de condição para a sua renovação e rejuvenescimento permanente. A morte está sempre relacionada ao nascimento, o sepulcro ao seio terreno que dá a luz.” (BAKHTIN, 1993, p. 43)

Algumas características dessas imagens risíveis podem ser encontradas em *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto*, tais como o rebaixamento da morte, a degradação do sublime, presentes nas linguagens visual e verbal da obra, e a mistura de formas que faz parte da composição de alguns desenhos do livro.

A morte perde a força assustadora nas narrativas. Os contos do livro intercalam o insólito com logros articulados pelas personagens. O primeiro conto, “Caio?”, nada mais é do que uma brincadeira realizada pelo caseiro para assustar o viajante utilizando o tema da morte, com a presença da voz que sussurra e dos ossos que caem: o mistério é gradativamente desconstruído aos olhos do leitor. “Encurtando o caminho” apresenta algo insólito: a aparição de uma jovem já morta, que acompanha a menina no caminho para casa, expondo um mistério sem solução. “O defunto que devia” é mais uma história de esperteza: o devedor não quer se responsabilizar por suas dívidas e acaba criando uma falsa morte para amedrontar as pessoas. “Vamos esperar o Setset chegar?” trata da chegada de seres estranhos ao universo humano: bodes que se encontram e aguardam a vinda do sétimo companheiro para realizar algo especial, desconhecido por nós. “A rosa assombrada” mostra de que forma o sacristão tenta enganar a moça órfã pela qual havia se apaixonado, mas não consegue se livrar da culpa de ter roubado a rosa do cemitério: o próprio acaso se encarrega de desconstruir a situação articulada pela personagem. “A casa sonhada” é a história da mulher que tem o dom de sonhar com uma casa antes de adquiri-la. O mistério, neste caso, é a dúvida sobre o poder visionário da personagem. Por último, “Dançando com o morto”, exhibe a chegada do falecido quando sua viúva contava as moedas encontradas debaixo do colchão, já dentro do domínio do maravilhoso.

A morte pode incomodar e lembrar os mistérios do outro mundo, mas também ser apenas motivo para uma armadilha. Ela não é personificada, como em *De Morte!*, mas está presente nos acontecimentos narrados no texto verbal e sugerida nas ilustrações, sempre superada pelo riso. O tratamento dado à morte aproxima-se da visão medieval, que “[...]”

representa o terrível através dos espantalhos cômicos, isto é, na forma do terrível vencido pelo riso. O terrível adquire sempre um tom de bobagem alegre.” (BAKHTIN, 1993, p. 34)

Nas ilustrações, a morte é lembrada pelos desenhos de ossos e linhas brancas que se diferenciam dos traços de cor cinza. A escolha da cor branca nos remete aos espectros, às almas de outro mundo. Segundo o dicionário de símbolos, o branco pode significar a ausência ou a soma das cores, posicionando-se nos extremos da paleta cromática, de modo que pode indicar o fim, mas também o início.

Assim, coloca-se às vezes no início e, outras vezes, no término da vida diurna e do mundo manifesto, o que lhe confere um valor ideal, assintótico. Mas o término da vida – o momento da morte – é também um momento transitório, situado no ponto de junção do visível e do invisível e, portanto, é um outro início. [...] É uma cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento. (CHEVALIER, 1989, p. 141)

A lembrança da morte e o seu rebaixamento para o domínio humano também se faz presente nos ossos que se desprendem dos esqueletos e na interação das personagens com almas e defuntos. A morte, nessas ocorrências, não se opõe à vida, mas convive com ela.

Sobre a degradação do sublime, percebemos que no livro *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto*, o riso, além de abranger situações referentes à morte, como a presença de um suposto defunto, uma aparição no cemitério, um esqueleto que retorna à vida, também se faz presente em situações do âmbito religioso, como um velório, uma reza, um sacristão que atua na igreja, por exemplo. Na perspectiva medieval, o riso compreende pessoas e situações diversas, promovendo a igualdade nos dias de festa: “[...] o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.” (BAKHTIN, 1993, p.11). Ao atingir a todos sem distinções e tabus, a cultura cômica popular mostra a amplitude do seu humor, que destitui as exigências e proibições impostas pelo Estado e pela Igreja. Elementos que pertencem ao sublime, como rituais religiosos, passam a fazer parte da esfera popular.

O grotesco medieval compõe imagens híbridas e disformes com a mistura de formas humanas e não humanas. Em *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto*, ao contrário do que ocorre em *De Morte!*, a exploração dessa mistura é mais sutil. Em algumas ilustrações notamos a combinação de letras, desenhos e números, que não chegam a distorcer as informações, mas provocar o olhar observador. As formas lembram objetos que pertencem à

esfera da morte. O título do livro, por exemplo, é escrito em letras douradas trêmulas, cuidadosamente pensadas, de modo que algumas delas também são desenhos, como o **T** da palavra “sete”, que se assemelha a uma cruz, e o **Q** da palavra “esqueleto”, que lembra um garfo de três pontas, instrumento comum ao diabo. Na página em que se apresentam os dados catalográficos do livro, há uma invasão do aspecto sombrio em conjunção com o humor, pois algumas letras permanecem trêmulas, como na palavra *copyright*, ao mesmo tempo em que os sete esqueletos dançam na página dupla. Ao lado das informações catalográficas há o sumário, no qual as letras trêmulas, escritas na cor branca, com o **T** grafado no formato de cruz, também estão presentes nos títulos dos contos.

Figura 3.13 – Dados catalográficos e sumário do livro.

Algumas páginas não são numeradas e outras apresentam os números inseridos nas ilustrações, de modo que é necessário fazer um exercício do olhar para perceber os números que fazem parte dos desenhos. Na página 15, por exemplo, o número está grafado em uma lápide, na passagem da personagem pelo cemitério. Ou podemos perceber, ainda mais discretamente, o número 19 nos vincos formados pela toalha que está na mesa onde repousa o defunto da história. Essa escolha nos mostra como o suporte foi explorado em função do projeto e não segue as convenções mais comuns na construção do suporte.

Figura 3.14 – Destaque para o desenho do número 15, no canto inferior esquerdo da página.

Figura 3.15 – Destaque para o número 19, no canto inferior direito da página.

Outra característica do grotesco é a escolha das cores das páginas. Ao abrirmos o livro, os matizes de azul e cinza irão compor a maior parte dos tons escolhidos para a obra. As personagens são delineadas na cor cinza e as páginas estão em dois tons de azul, um mais próximo do preto e outro do verde. Cinza é também a cor das páginas de guarda do livro. Percebemos que todas as nuances escolhidas são cores mais frias, que se aproximam da noite (azul escuro) e do mau tempo (cinza). Além disso, a cada página virada o reflexo do leitor se mistura às personagens, devido ao uso do papel *couché reflex*, que contribui para o jogo de luz e sombra.

Os esqueletos que dançam na capa, folha de rosto, sumário e no último conto nos remetem às danças macabras, motivo recorrente nas obras dos artistas medievais. Nessas obras, faz-se referência às danças circulares praticadas na Idade Média. Inicialmente, eram danças realizadas por grupos pequenos, à revelia da Igreja. Aos poucos, passaram a ser adotadas pela nobreza como espetáculos e por outros grupos para a realização de rituais místicos. A partir do século XIV, as danças abandonam o aspecto positivo e relacionam-se aos sofrimentos do povo, acometido pelas guerras e pela fome, como destaca Rosemary Giudilli Cordioli:

O hábito de se dançar em cemitério difundiu-se para demonstrar que a vida é uma roda, ou uma carola gerenciada pela morte. Dançava-se a “chorea” para reverenciar a morte, como fim primeiro de todo ser. Dançando-se a morte, preservar-se-ia a vida. Acrescenta-se, neste particular, o temor da população em percorrer necrotérios e principalmente cemitérios durante a noite. A noite representava, para as sociedades antigas, o perigo, a suspeita, o desconhecido. Acreditava-se que a noite pactuava com os assassinos, ladrões, fantasmas e demônios. Mais propriamente durante os períodos epidêmicos de peste, quando os cemitérios recebiam um número considerável de sepultamentos, ouviam-se, com frequência, ruídos partindo de dentro dos túmulos, devido aos gases provenientes da decomposição dos corpos. Para os supersticiosos da época, tais ruídos eram interpretados como avisos sobrenaturais de mais sofrimento e morte ou na evidência da força do demônio como causador dos ruídos. (CORDIOLI, 2001, p. 12-13)

Henri Bergson (2001), em suas considerações sobre o riso, investiga os motivos risíveis para o ser humano na comédia e conclui, entre outras coisas, que o que nos faz rir é a sensação de automatismo em oposição à flexibilidade da vida. As atitudes e os movimentos do corpo humano tornam-se divertidos na medida em que evocam um mecanismo funcionando por trás, uma espécie de máquina imitando a vida com suas repetições. A vida é algo dinâmico, ágil, por isso não deveria repetir-se. Quando há repetição, logo deslocamos nosso olhar para um mecanismo que parece controlar a manifestação do gesto, tornando-o engraçado. É a percepção da rigidez na pessoa viva: “De onde provém a comicidade? Do fato de o corpo vivo enrijecer-se como máquina. Parecia-

nos, portanto, que o corpo vivo deveria ser a flexibilidade perfeita, a atividade sempre alerta de um princípio sempre em ação.” (BERGSON, 2001, p. 36-37)

Os desenhos que sugerem o elemento vivo com o mecanismo desmontável dentro de si são especialmente cômicos, segundo o autor. Apresentam-se como fantoches, à maneira de sujeitos distraídos, momentaneamente sem domínio sobre seus corpos. Esse automatismo fica ainda mais evidente caso ocorra com mais de um indivíduo ao mesmo tempo:

E o riso será bem mais intenso ainda se não nos forem apresentadas em cena apenas duas personagens [...], porém várias, o maior número possível, todas semelhantes, personagens que vão e vêm, dançam, mexem-se juntas, assumindo ao mesmo tempo as mesmas atitudes, gesticulando da mesma maneira. Aí pensaremos distintamente em marionetes. Fios invisíveis nos parecerão interligar os braços de uma aos de outra, as pernas de uma às de outra, cada músculo de uma fisionomia ao músculo análogo da outra: a inflexibilidade da correspondência faz que a maleabilidade das formas se solidifique por si mesma diante de nossos olhos e que tudo endureça em mecanismos. (BERGSON, 2001, p. 26)

As danças realizadas pelos esqueletos em *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto* ressaltam o caráter positivo da morte pelas expressões e movimentos alegres das caveiras, o que nos faz associar o trabalho ao princípio do riso medieval. Assim como a personagem apresentada no livro *De Morte!* que, embora caracterizada pela túnica e pela foice, não amedronta o leitor, os esqueletos são motivos de brincadeira e se descolam da imagem negativa do fim absoluto. Em ambas as obras, predominam traços lúdicos, criados por elementos buscados no passado medieval.

3.2 O convocar do leitor à inserção na construção da narrativa: o desconcerto em *Charadas Macabras* e *Minhas Assombrações*

As vozes narrativas das obras *Charadas Macabras* e *Minhas Assombrações* aproximam-se pelo modo como orientam a leitura. Escritas na primeira pessoa verbal, com trechos de segunda pessoa, as obras refletem o diálogo explícito com o leitor, evidenciando as duas instâncias da criação literária como personagens nas narrativas: o autor e o leitor.

A forma como as obras organizam a interação autor/leitor corrobora o dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin. Segundo o pesquisador, todo discurso é dialogizado, pois se relaciona a outro discurso já proferido ou ainda por ser dito. As obras *Charadas Macabras* e *Minhas Assombrações* revelam o discurso tenso do narrador diante da palavra antecipável

do leitor, que se expressa timidamente nas narrativas, mas não chega a formular o seu discurso. O leitor torna-se uma parte da consciência do narrador, o qual prevê as falas e atitudes do outro, num desdobramento que implica todo diálogo consigo mesmo.

Charadas Macabras, de 1994, lança ao leitor adivinhas que envolvem personagens e situações relativas à morte. O narrador relata os acontecimentos a partir das charadas e prevê as ações e reações de seu leitor. Se nos livros *De Morte!* e *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto* presenciamos o resgate de contos folclóricos, neste caso, o gênero em questão é a adivinha tiburciana, bastante desafiadora por exigir a reflexão não só sobre os sinônimos das palavras destacadas, mas sobre a quantidade de sílabas de cada uma delas.

A Charada Novíssima, também chamada Tiburciana, foi inventada pelo oficial brasileiro Antônio Tibúrcio de Souza, em Tuiuti, durante a Guerra do Paraguai. É sem dúvida de sua autoria a seguinte: **Avistei** uma **rã** de sentinela. Uma e duas. Os números correspondem ao número de sílabas. Avistei, com uma sílaba: vi. Rã, com duas sílabas, jia. Jia soa como gia. A resposta, portanto, é vigia, ou seja, sentinela. (LAGO, 1994, p.2)

No conjunto, todos os elementos que compõem a obra – personagens, espaço, tempo e o próprio suporte – são propiciadores do clima sombrio. As personagens interagem com o leitor à medida que ele é conduzido da sala do necrotério para o cemitério, com pequenas pausas para a solução das charadas propostas. Em alguns momentos, o clima tenso é amenizado pelo humor, havendo um equilíbrio entre o medo e o riso.

O medo assumirá destaque na instigante obra publicada em 2009, *Minhas Assombrações*³⁶, uma reunião de três contos intitulados respectivamente “A boazinha”, “A invejosa” e “A ciumenta”. Ao contrário dos livros anteriores, no qual o medo envereda muitas vezes para o riso, prevalece na obra o clima sombrio e macabro. Em todas as narrativas, uma assombração dialoga com o leitor, querendo seduzi-lo de diferentes maneiras, até levá-lo para a sua dimensão, como ocorre no conto “A boazinha”, ou assustá-lo com sua condição extraterrena, como em “A ciumenta”. Existe bastante ironia nos diálogos de cada um dos contos e uma revelação que vai se dando aos poucos sobre as intenções das narradoras fantasmagóricas.

Na contracapa do livro, lemos o seguinte texto: “Neste livro conto histórias de assombrações verdadeiras. São as minhas assombrações. Assombrações pessoais, se o

³⁶ Entre todas as obras analisadas, é a única que apresenta a nomenclatura Literatura Juvenil nos dados catalográficos, ao passo que as demais são nomeadas como Literatura Infanto-Juvenil. Esta informação torna-se importante na medida em que a obra diferencia-se dentro do *corpus* pelo modo como dá tratamento ao tema da morte.

leitor for capaz de me entender. Mas se não for, não ligue. Basta coragem e começar a leitura...” (LAGO, 2009). A voz da autora se sobrepõe ao plano da criação literária e nos faz pensar: as “assombrações verdadeiras” seriam os medos e fantasias que rondam o imaginário da autora? As influências artísticas presentes em seu trabalho? Ou, ainda, um recurso literário para estimular a nossa “coragem e começar a leitura”?

3.2.1 A oralidade na escritura e o projeto gráfico: o embate autor/leitor

3.2.1.1 *Charadas Macabras*

A brincadeira começa no momento em que o vigia apaga a luz da sala principal do necrotério e um sussurro é ouvido por ele e pelo leitor, propondo a descoberta de um enigma. “- Eu quero a **metade** do pé. Duas.” (LAGO, 1994, p.5). O vigia parece mais familiarizado com a situação e compreende o que é dito, mas nem por isso se sente mais confortável. O leitor, entretanto, permanece horrorizado e vira rapidamente a página, como antecipa o narrador. O vigia treme ao tirar um dos sapatos e a meia do pé, atendendo ao pedido da voz. Aflito, ele orienta o leitor que há outro enigma a ser resolvido “- **Aqui, dentro do sapato, está** o demônio! Uma, uma e uma!” (LAGO, 1994, p.7) e sai apavorado pelo corredor afora.

Sozinho dentro da sala gelada pelo ar-condicionado, o leitor tem um problema para ser solucionado. Pensativo, compreende o enigma e pronuncia as sílabas da palavra “capeta”: “- **Aqui... dentro do sapato... está...** Uma, uma e uma. Aqui, cá. Dentro do sapato, pé... está, tá – é você falando.” (LAGO, 1994, p.9), evocando o vulto que sai de dentro do sapato do vigia. Desnortado, o leitor não consegue ouvir o que o demônio lhe fala, mas observa que aponta para uma porta. Empurrado pelo Diabo, lê o próximo enigma. A charada faz com que o leitor rapidamente se descontraia e ria da ambiguidade causada, amenizando o pavor da situação.

No cemitério, o leitor se vê diante das assombrações apresentadas pelo narrador, que ameaça: “Agora, sim, você vai ver quem são meus personagens.” (LAGO, 1994, p.21). Na sequência, outros elementos serão apresentados: um epitáfio, um cachorro revirando um túmulo, uma mulher comendo uma fruta, sempre chamando a atenção para os elementos lúgubres e repugnantes do entorno. O narrador aproveita para zombar do leitor, insinuando

enigmas com temas que causam o medo e o desconforto: “Você está com náusea? Não me diga que está imaginando coisas horríveis. Que cabeça a sua, leitor./ Estávamos falando de choco-late, cachorro-quente, cara-melado, meu filho.” (LAGO, 1994, p.31). A cada observação, uma charada é lançada. Mas a ameaça de uma tempestade acelera a partida do lugar. Ao final, o narrador toma forma e afirma estar nas mãos do leitor, trocando as posições na história: “Quer saber de uma coisa? Estou de verdade no seu sofá... no livro... no seu colo... na sua mão... Virgem! Que horror!! Estou nas suas mãos!!! É mesmo o fim.” (LAGO, 1994, p.33). O leitor deixa de ser reprimido pela personagem para adquirir o poder com o livro nas mãos. A última charada é lançada sem a resposta: “Enfim... acabe você este **artigo** com as graças de **Nosso Senhor**. Até outra! Uma e uma.” (LAGO, 1994, p.35). Artigo com uma sílaba: **a**; Nosso Senhor com uma sílaba: **Deus**. Resposta: **adeus**.

Como é possível notar, *Charadas Macabras* é a obra composta de brincadeiras e provocações que enlaçam o leitor de forma direta. O livro traz vários elementos pertencentes à cultura oral, associando-os a determinadas características da cultura escrita.

Charadas remontam à tradição folclórica, ao desafio proposto na oralidade entre locutor e interlocutor. Sendo assim, é inevitável que a linguagem da obra se reporte ao universo da fala, de alguém que dialoga e desafia o outro. As repetições, nesse sentido, permeiam todo o texto verbal:

Uma vez que a redundância caracteriza o pensamento e a fala orais, ela é em um sentido profundo mais natural ao pensamento e à fala do que a linearidade parcimoniosa. O pensamento e a fala parcimoniosamente lineares ou analíticos constituem uma criação artificial, construída pela tecnologia da escrita. (ONG, 1998, p. 51)

No decorrer da obra há vários trechos com repetições de palavras e frases, como é próprio da comunicação oral, especialmente nos momentos em que o leitor recebe a adivinha e precisa refletir para solucioná-la. Nesses instantes, a personagem repete em voz alta o enigma, segundo a indicação do narrador, como forma de ouvir e elaborar o próprio pensamento: “- **Aqui... dentro do sapato... está...** Uma, uma e uma. Aqui, cá. Dentro do sapato, pé... está, tá – é você falando.” (LAGO, 1994, p.9). Mas há também momentos em que o narrador intensifica a tensão com este mesmo recurso: “Agora você hesita. Tenta compreender. Mas está com medo. Sim, medo! Muito medo!” (LAGO, 1994, p.11).

Além de a repetição aparecer com destaque na arquitetura do texto escrito, percebemos, também, outras características das culturas orais: escolha do léxico próximo às manifestações da fala e a interatividade no discurso do narrador. As expressões da fala

podem ser exemplificadas nos trechos indicados: “Agora você **quer matar a pau.**” (LAGO, 1994, p.17); “**Sacou?**” (LAGO, 1994, p.19); “**É canja!**” (LAGO, 1994, p.19); “**Cá pra nós [...]**” (LAGO, 1994, p.19). Já a interação com o leitor está na própria composição do gênero adivinha, portanto, presente em todas as passagens do conto.

Contudo, essa interação, ao contrário daquela que notamos nos livros *De Morte!* e *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto*, que se pauta pelo convite à transmissão oral das narrativas, é um movimento em forma de afronta ao leitor, o que remete ao tom agonístico das culturas orais. Segundo Walter Ong (1998), o desempenho verbal das culturas orais é combatente, guerreiro, e revela a maior ou menor capacidade intelectual do indivíduo. De modo semelhante, é o que vemos se desenvolver pelas páginas do livro *Charadas Macabras* a cada desafio proposto pelo narrador. O desafio muitas vezes é provocador, como observamos no exemplo: “Certamente, ainda tem na mão o sapato e a meia do vigia. Não me diga que já tinha esquecido? Que pena. O sapato seria agora uma boa arma. Até mesmo a meia poderia servir para amarrar o bico do pica-pau. Mas você é um leitor desorientado e esqueceu. Vá em frente... Não?! Você não tinha esquecido? Está com raiva de mim? Vai fechar este livro idiota? Meu amigo, eu não tenho nada com isso. Eu simplesmente escrevo. Vá em frente. Não, não... espere.” (LAGO, 1994, p.15). Há uma competição sobre a capacidade de resolução das adivinhas.

Embora no livro fique evidente a dinâmica do oral, do jogo que se estabelece na fala entre dois indivíduos, quando um diz e aguarda a resposta do outro, para em seguida propor novo enigma e vencer o seu competidor, a obra de Angela Lago faz referência à escrita e ao suporte gráfico em vários momentos. Primeiramente, a escolha do tipo das adivinhas, que requer o domínio da divisão silábica, o que nos remete diretamente ao funcionamento do código escrito. Na verdade, como destaca Walter Ong (1998), a oralidade, com seus métodos sofisticados de pensamento e expressão, possibilitou a passagem para a escrita como um estágio fundador. Características que pensamos ser comuns aos registros gráficos já estavam inscritas na linguagem oral. Sendo assim, muitos textos poéticos e ritmados, hoje preservados nas brincadeiras infantis, revelam características da oralidade que resistiram à passagem do tempo. A habilidade de brincar com sílabas, palavras e frases, essencial para o domínio do código escrito, é anterior à habilidade de escrever. A escrita extrai o que é próprio da audição para a linearidade da visão e dá saltos maiores:

A interação entre a oralidade na qual todos os seres humanos nascem e a tecnologia da escrita, na qual ninguém nasce, atinge as profundezas da psique. Onto e filogeneticamente, é a palavra falada que primeiramente ilumina a consciência com a linguagem articulada, a primeira que divide o sujeito e o predicado e depois os relaciona entre si, e que estabelece laços entre os seres humanos na sociedade. A escrita introduz divisão e alienação, mas também uma unidade maior. Ela intensifica a percepção do eu e alimenta uma interação mais consciente entre as pessoas. A escrita eleva a consciência. (ONG, 1998, p. 199)

A alusão à escrita é feita não só nas tentativas de decifrar os enigmas, mas na percepção do suporte gráfico, como notamos nos fragmentos em destaque: “Você está sozinho, no enorme corredor da **folha em branco**.” (LAGO, 1994, p.9); “**Leu?** Está só algumas **linhas adiante**.” (LAGO, 1994, p.11); “Por que estou lhe contando isso tudo? Ora, ora. É **isso que um escritor faz**.” (LAGO, 1994, p.27). Muitas características da escrita são apontadas pelo narrador: a linearidade da história e a possibilidade de voltar páginas atrás, a criação de personagens, o papel do escritor, as atitudes do leitor. A referência ao livro, lembrando que a narração está dentro de um suporte gráfico, nos reporta à impressão, e auxilia na quebra da tensão da narrativa ao conferir autonomia ao leitor, que pode optar ou não pela continuidade da história pelo simples abrir e fechar de páginas. Ao mesmo tempo, pode instigar ainda mais a curiosidade, considerando as provocações do narrador, que implicitamente questiona se o leitor é capaz de seguir adiante ou não.

A batalha que se instaura entre a narradora – indicada pelo gênero feminino do adjetivo com o qual se qualifica apenas no final da narrativa, “nervosa” (LAGO, 1994, p.31) – e o leitor supõe um combate oral pelo uso do gênero adivinha. Entretanto, essa luta se dá na escrita, lembrada também pelo uso frequente da apóstrofe “caro leitor”: “No momento em que o vigia apaga a luz da sala principal do necrotério, ele e você, **caro leitor**, escutam um sussurro [...]” (LAGO, 1994, p.5); “O frio do ar condicionado da sala principal do necrotério gela a cara dele e também a sua, **meu prezado leitor**.” (LAGO, 1994, p.7); “Agora você está sozinho, **caríssimo leitor** [...]” (LAGO, 1994, p.7); “Pois é, **digníssimo leitor** [...]” (LAGO, 1994, p.21). Aqui evidenciamos a ligação da obra com a oralidade primária das culturas antigas, devido ao discurso que instiga o embate intelectual. Paralelamente, também percebemos a referência aos primeiros textos literários, ainda muito ligados às composições orais pelo uso recorrente de apóstrofes, uma das soluções encontradas para sugerir o contexto real de comunicação, como demonstramos no segundo capítulo deste trabalho.

Importante realçar ainda a exigência de um leitor mais reflexivo em *Charadas Macabras*, na medida em que as ações da história dependem de sua atuação: a resolução das adivinhas, o deixar levar-se pelo convite de adentrar no cemitério. O que se espera do leitor como personagem é a coragem e a sabedoria para vencer a audácia do narrador, do

Diabo e o próprio medo ao lidar com o insólito de um passeio que começa pela sala do necrotério. Enquanto o leitor das obras *De Morte!* e *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto* precisa se ater aos detalhes exteriores e às atuações das personagens para memorizar os enredos e transmiti-los adiante, o leitor de *Charadas Macabras* precisa vencer os enigmas para sair vencedor do caminho difícil que iniciou pela abertura do livro e participação na narrativa.

Como procuramos demonstrar, existem na obra características da escritura que convivem com a oralidade. Cumpre lembrar que as imagens contribuem para a presença da escrita na obra: a folha de rosto apresenta ilustrações de folhas soltas, o narrador deixa alguns bilhetes com enigmas a serem decifrados na sala do necrotério, as sílabas das palavras que oferecem a solução de cada enigma estão destacadas das demais em negrito e a frase “O capeta te empurra” (LAGO, 1994, p.11) apresenta o movimento feito pelo Diabo, com as letras formando o desenho da palavra “empurra”. Aqui a impressão demonstra a possibilidade do sentido da palavra ser reforçado pela disposição visual das letras na página.

3.2.1.2 Minhas Assombrações

No primeiro conto, “A boazinha”, “uma mulher-fantasma-velha, grande e gorda”, como se denomina a narradora, e também personagem, dialoga com o leitor, prevendo suas reações. O diálogo tem início com a afirmação de que não gosta de ver menino chorando: “Não suporto ver menino, rapaz, homem chorando. Ou melhor, não aguento.” (LAGO, 2009, p.7). Ao passo que não se incomoda com choro de menina, por já ter sido mulher em vida: “Menina, eu nem ligo. Menina soluça a seco até conseguir chorar.” (LAGO, 2009, p.7). O choro feminino teria algo de dissimulado, de construído, menos verdadeiro do que o masculino, o qual brota espontaneamente: “E eu me enteneço da mesma maneira que homem chora: sem querer.” (LAGO, 2009, p.11). É para um menino que a narradora se dirige, pelo uso dos substantivos no masculino. O leitor responde ao discurso e contribui para que a narrativa transcorra.

Apesar de insistir na afirmação de não suportar ver homem chorando, a narradora traz à memória episódios que podem emocionar o leitor, contradizendo seu próprio discurso: “Sei que você deve ter razões para chorar. Mas eu não vou provocar nenhuma lembrança terrível. Nada de contar história de melhor amigo que trai, nem de mãe louca aos berros por causa de um simples tênis sujo. Não. Nada de abandono de rapazes no lixo da vida.”

(LAGO, 2009, p.11). Com sua atuação, a narradora prevê a lágrima do leitor-menino que cai sobre a página. Lágrima que a entenece e a obriga a consolá-lo.

Sua aparente bondade é aos poucos desconstruída, pois o que afirma se opõe ao que deseja: seduzir o leitor para o seu mundo. Após remexer nas lembranças e tristezas que o leitor possa ter, tem consciência do estado emocional do menino que tem o livro diante das mãos: “Cá para nós, tem hora que dá vontade de pegar um livro, só para poder ficar triste e quieto num canto, sem ninguém importunar. Esconder atrás das páginas para não passar atestado de que se está sozinho e ferido. Livro serve também para disfarçar. Só que não adianta. A dor continua lá, apertando o peito.” (LAGO, 2009, p.13). A narradora tem o poder de atrair o leitor para si como se não o fizesse, como se não tivesse responsabilidade sobre as provocações: “A página se levanta sozinha no lugar da minha mão. Quer acarinhá-lo. E não há vento nenhum. Nenhuma desculpa para o meu arrebatamento.” (LAGO, 2009, p.13). Mas ao final revela o seu contentamento: “Você, felizmente, está distraído. Não põe atenção. Alisa a página docemente, para que ela volte ao lugar.” (LAGO, 2009, p.15).

“A invejosa”, também narrado em primeira pessoa, é o segundo conto do livro. Primeiramente, a narradora solicita ao leitor que imagine a morte dela. Ela está em seu velório, observando do alto a movimentação das pessoas presentes. A sua condição de espírito permite que acompanhe a cerimônia. Em seguida, revela um incômodo ao perceber a indiferença dos convidados sobre a sua condição. Todos conversam sobre outros temas e desconsideram o real motivo do encontro. Mas a narradora afirma que acaba se conformando, pois também fazia o mesmo em vida, reconhecendo a falha humana. Em seu caixão, ouve a conversa entre as pessoas e fica irritada com a presença de seu arqui-inimigo, que se destaca com uma fala pausada e óbvia. Assim, para chamar a atenção para si mesma, põe a língua para fora, atraindo os olhares. O gesto da língua para fora é justamente dirigido ao seu inimigo, o padre da diocese, indivíduo desqualificado pela narradora, numa clara crítica: “Sim, vejo agora que Arqui é um bom nome, para, digamos, o padreco da arquidiocese. Sempre com seu arco pronto para uma flechinha despistada, mas bem envenenada.” (LAGO, 2009, p.26). O prefixo grego *arqui-*, que possui o sentido de superior, utilizado na palavra “arquidiocese”, torna-se o apelido do padre, que se julga mais importante diante das outras pessoas, mas apresenta características desprezíveis, como a falsidade, segundo o texto. O sentimento de inveja da narradora é causado pela posição que o padre assume, tornando-se o protagonista no velório. Diante dos fenômenos estranhos que passam a acontecer propositalmente com o corpo da narradora, o padre sugere que fechem o caixão para a enterrarem. Ela não aceita e convoca a parceria do leitor para interromper a ação.

Em “A ciumenta”, a narradora inicia a narrativa mencionando os amores que teve na vida, aproximando-se delicadamente do seu leitor: “Você é um menino bacana. Daqui a alguns anos será um desses jovens saudáveis e bem desenhados, tão raros na minha época.” (LAGO, 2009, p.36). Com os atributos que o leitor possui, já supõe a história que poderá lhe acontecer: em uma festa, à noite, avistará uma moça diferente que lhe chamará a atenção: “Etérea... Ou, quem sabe, um astral... Esqueça. Melhor ficar com a palavra “estranha”, que já é bastante.” (LAGO, 2009, p.36). Tentará se aproximar, mas ela fugirá. A moça vestirá branco, quase transparente, mas a transparência poderá ser confundida com sua própria essência sob a luz da lua cheia. Por várias vezes o leitor tentará se aproximar da moça, que aparece e foge constantemente. A certa altura, a moça se dirigirá ao leitor, “com uma voz tênue, sussurrante” (LAGO, 2009, p.40), perguntando se poderia levá-la embora para casa. Ele então a levará, com o carro emprestado do avô financista, e a deixará, surpreso, em seu destino: o cemitério. Neste momento a narradora revelará que é a própria moça: “Sem nenhum romantismo, mas com ironia e até escárnio, ela, ou melhor, eu sussurro: - Lembranças a seu avô e àquela horrorosa da sua avó.” (LAGO, 2009, p.42).

Como percebemos, o emprego irônico do discurso é uma marca recorrente nas histórias. Em tom confessional, a narradora assume a palavra do outro e procura destruir o seu sentido revelando um significado totalmente oposto: “[...] repete literalmente a afirmação de outro interlocutor, revestindo-a de novo acento e acentuando a seu modo com expressões de dúvida, indignação, ironia, zombaria, deboche, etc.” (BAKHTIN, 1981, p.169)

Minhas Assombrações é a obra que mais se diferencia das anteriores selecionadas para as análises. No subtítulo lemos “e-psicografias de Dürer, Holbein, e outros”, informação que nos leva a pensar em registros realizados pelas mãos de um médium por vontade dos espíritos dos artistas citados. Ao mesmo tempo, a partícula “e-“, usada como prefixo, nos remete às mensagens dos correios eletrônicos. Duas tecnologias da palavra, na definição de Walter Ong (1998), mencionadas logo na abertura da obra: a escrita e o computador.

A oralidade, tão presente nas obras anteriores, como forma de comunicação direta do narrador com o leitor, tem pequena participação nos contos do livro *Minhas Assombrações*. Desse modo, características como o uso de termos da fala corrente, repetições de frases fixas e referência aos contos tradicionais são escassas, com raros exemplos de expressões coloquiais, como assinalamos: “Não **põe atenção**.” (LAGO, 2009, p.15); “Não **dou conta**.” (LAGO, 2009, p.15); “**Chiii**, aconteceu: perdi o controle.” (LAGO, 2009, p.16); “[...] **faço feio**. (LAGO, 2009, p.25)”. Notamos o uso de um léxico menos comum à fala, perceptível, por exemplo, na escolha dos verbos **enternecer**, **discorrer**,

esquivar; dos substantivos **halo**, **escárnio**, **displícência**; e dos adjetivos **tênue**, **audível**, **etéreo**, próprios da norma culta.

Por outro lado, as referências à escrita literária e à impressão são recorrentes em todos os contos, como notamos nas menções à escritora, ao leitor e ao suporte gráfico: “**Sou uma escritora** para lá de madura. Digamos que este **livro** me sobreviva, digamos que até já me sobreviveu, e você, **meu leitor**, resolva chorar com **meu livro aberto**.” (LAGO, 2009, p.8); “**Das páginas abertas** surge o halo branco dos meus braços abertos para você, **meu leitor**.” (LAGO, 2009, p.15); “Não! **Este conto é meu**. Não permito que isso aconteça. E você, **meu caro cúmplice e leitor**, deixe o arqui ficar cada vez mais aflito. Ou, quem sabe, melhor ainda, **passe a página**, e deixe o arqui paralisado no seu pavor.” (LAGO, 2009, p.28-31).

Em *Minhas Assombrações*, a referência à escrita literária nos reporta a presença de algumas características estudadas por Walter Ong (1998), das quais destacamos: a preferência de vocábulos mais distantes da fala diária; a apresentação de ações progressivas e lineares; a eliminação das repetições; o engendramento do texto fictício, com as instâncias do narrador e do leitor, que precisam imaginar o contexto real e contar com a colaboração mútua – “**Imaginem** que morri.” (LAGO, 2009, p.21); e, por fim, a construção de personagens mais reflexivas.

À medida que o discurso avança da oralidade primária para um controle quirográfico e tipográfico cada vez maior, o personagem plano, “forte” ou típico cede lugar a outros que se tornam cada vez mais “redondos”, isto é, que agem de modos à primeira vista inesperados, mas, no fim, coerentes em termos da estrutura e da motivação complexas de que está dotado o personagem redondo. A complexidade de motivação e o desenvolvimento psicológico interno, com a passagem do tempo, tornam o personagem redondo semelhante a uma “pessoa real”. (ONG, 1998, p. 171)

No discurso de cada uma das narradoras percebe-se a preocupação em revelar a própria subjetividade, os pensamentos e sentimentos que acometem seu interior. Poucas são as ações exteriores demonstradas nos contos, pois o que se pretende é apresentar a complexidade da mente que detém o poder da escrita: “Escrever e ler constituem atividades solitárias que atraem a psique para dentro de si mesma.” (ONG, 1998, p. 82).

As narradoras são protagonistas e requerem a atenção para si. O controle da escrita pelas narradoras, que têm o domínio dos textos e não permitem a intromissão de outras personagens, demonstra a autoridade e poder sobre o narrado. No conto “A invejosa”, por exemplo, fica explícito o incômodo da narradora com a presença do seu inimigo, o que nos leva a questionar: a disputa entre ela e o padre seria pelo poder da escrita? De todo modo,

nota-se que todas apresentam comportamentos semelhantes: não desejam a participação de outras personagens. O leitor é cúmplice, mas não é convidado a interferir na narrativa, como ocorre, em graus distintos, nas obras apresentadas anteriormente. Nos livros *De Morte!* e *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto* os textos remetem, de uma forma ou outra, às histórias conhecidas pelo folclore e devem continuar sendo transmitidas pelo leitor. Em *Charadas Macabras*, a disputa pela descoberta do enigma também exige a atuação do herói/leitor, que ao final recebe a vitória das mãos do narrador. Mas em *Minhas Assombrações* não há a mesma abertura, o leitor é conduzido desde o princípio pelo discurso que dissimula e seduz. Segundo Walter Ong (1998), a ideia de texto fechado, exclusivo, sem a influência de outras fontes surgiu com o advento da impressão, que considera o livro o exemplo de objeto acabado. Assim, em Angela Lago, os livros que exploram a oralidade mostram a importância da contribuição do receptor, enquanto *Minhas Assombrações*, que elege a escrita como linguagem predominante, opta pelo controle explícito do leitor.

A cultura manuscrita tomou como certa a textualidade. Ainda atada à tradição comum do mundo oral, ela deliberadamente criou textos de outros textos, tomando-os emprestado, adaptando-os, partilhando as fórmulas e os temas comuns, originalmente orais, não obstante os elaborasse em formas literárias novas, impossíveis antes da escrita. A cultura impressa, por sua vez, possui um arcabouço mental diferente. Ela tende a perceber uma obra como “fechada”, separada das outras obras, uma unidade em si mesma. A cultura impressa deu origem às noções românticas de “originalidade” e “criatividade”, que separaram mais ainda uma obra individual das outras obras, vendo suas origens e seus significados como independentes da influência exterior, ao menos de um ponto de vista ideal. [...] Nas culturas manuscritas, poucas dessas angústias acerca da influência – se é que existem – atormentavam os escritores, e nas culturas orais não havia praticamente nenhuma. (ONG, 1998, p. 152)

Além da escrita literária, o livro refere-se muitas vezes ao projeto gráfico, não só pelas indicações ao suporte do livro no texto verbal, mas pelas ilustrações que inúmeras vezes mostram a passagem de páginas. Todas as imagens de alguma forma fazem referência às páginas de um livro aberto, devido às sombras nas bordas externas e às linhas das folhas desordenadas pelo vento. São imagens que remetem à própria escritura, seja pelo desenho das folhas, seja pela ilustração dos livros, evidenciando uma visão metalinguística do texto: o livro da história está dentro de outro.

Na primeira página do conto “A boazinha”, o desenho insinua uma folha que se movimenta e deixa ver uma pequena parte da moldura que será revelada posteriormente. Mais adiante, o movimento de folhear as páginas é sugerido pela sombra na margem inferior direita.

Figura 3.16 – Primeira página do conto “A boazinha”, na qual percebemos um leve movimento que revela a ilustração posterior.

Figura 3.17 – A ilustração sugere a página que será folheada.

As ilustrações do conto “A invejosa” também demonstram a relação com o livro impresso. A penúltima imagem é a de alguém que usa óculos e se encontra dentro de um local semelhante a uma biblioteca. Os óculos impedem que vejamos o seu rosto com nitidez. A personagem usa uma longa túnica que cobre os seus braços e um barrete sobre a cabeça. Folheia um livro apoiado sobre um móvel. Neste livro, vemos a imagem do rosto do padre que aparecera nas ilustrações anteriores. Pela indicação do texto verbal, que confere poder ao leitor de fechar as páginas do livro e paralisar as ações do padre, podemos concluir que se trata do leitor recluso em sua sala. O leitor-personagem estaria lendo a mesma história da qual temos conhecimento? Ou seria outra obra com a presença do padre?

Figura 3.18 – Imagem que apresenta nova personagem dentro de um espaço repleto de livros.

Por fim, a última moldura mostra a mesma pessoa guardando o livro no móvel, mas nossa visão é parcial, pois a página está sendo virada, revelando uma parte da página anterior. A imagem também está dentro de outro livro que o leitor lê? De todo modo, a decisão é a de guardar o objeto e encerrar a história deixando o inimigo incapacitado de interferir na narrativa. Novamente veremos que a história do livro faz parte de outro livro, portanto, pode ser interrompido para paralisar a personagem.

Figura 3.19 – Movimento da página virada, com a visão parcial da personagem que segura o livro.

No conto “A ciumenta”, as bordas externas das páginas da história fazem crer que se trata de um livro folheado pelo leitor. As linhas não obedecem aos traços contínuos comuns da escrita, iniciam com profundidade nas páginas iniciais e terminam onduladas ao fim do livro.

Figura 3.20 – Margem que demonstra a página desgastada de um livro. As linhas apresentam uma perspectiva que sugere profundidade.

O projeto gráfico também se faz evidenciar na disposição das letras que, em muitos momentos, tornam-se desenhos nos espaços das páginas. No conto “A boazinha”, algumas palavras ganham o estatuto de imagens, reforçando o seu campo semântico: o verbo “arrebenta” se rompe na página; as letras **F** e **G** das palavras “gente” e dos verbos “foi” e “fez” estão espelhadas, escritas do lado oposto na frase: “Alguma coisa do que a gente foi, fica no que a gente fez.” (LAGO, 2009, p.8), reforçando o sentido do retorno ao passado; o verbo “caiu” está manchado na página, demonstrando que a lágrima do leitor molhou a palavra. Por dois momentos, um dos animais fantasmagóricos faz uma pequena interferência na história com suas asas abertas. Na primeira vez, exibe a palavra “modo”, fazendo uma correção sobre a palavra “tempo”, quando a narradora afirma que prefere mudar o tempo verbal do verbo “chorar” na frase “Menino não chora”. Na segunda vez, aparece no centro superior da página, ostentando a frase “Tentações!”. Interessante observar que na gravura de Albrecht Dürer esse mesmo animal faz parte da ilustração e

sustenta o título da obra *Melancolia* no canto superior esquerdo da imagem. Outro detalhe: assim como Dürer assina a sua obra com as iniciais de seu nome, o mesmo faz Angela Lago na figura.

No conto, “A invejosa”, algumas palavras também mimetizam os significados que carregam: na expressão “meu outro corpo” as letras estão sombreadas, o que sugere a dimensão espiritual da narradora; o mesmo ocorre com as expressões “punho astral” e “língua defunta”, nas quais as letras apresentam sombras que declinam das palavras; o vocábulo “fofocas” possui o segundo **f** espelhado, voltado para a própria palavra, o que indica a troca que se estabelece numa conversa sobre a vida alheia; na palavra “beijinhos” os pingos das letras **i** e **j** estão posicionados em locais diferentes, lembrando os beijinhos trocados nos cumprimentos; o vocábulo “olhos”, por sua vez, espia pelas pupilas desenhadas em cada uma das letras; a palavra “decomposição” quase se desfaz na página; já a palavra “inchar” aumenta de volume.

A exploração dos desenhos das letras para adquirirem sentidos no texto reforça a importância da impressão como uma nova tecnologia de manuseio da palavra. Aproveitando os recursos oferecidos pela escrita e pela impressão enquanto projeto gráfico, notamos que a linguagem verbal do livro *Minhas Assombrações* exige uma participação mais reflexiva do leitor, reforçada pela convivência da linguagem visual.

3.2.2 O grotesco contemporâneo: a ironia e o sarcasmo

3.2.2.1 *Charadas Macabras*

Em *Charadas Macabras*, estamos diante de uma proposta que mescla o horror e a brincadeira, os quais se equilibram no conjunto. Nesta obra, a penumbra das imagens e os enigmas do texto verbal criam a sensação de descontrole frente ao desconhecido, embora o bem triunfe ao final. A repugnância e o medo são sentimentos constantes, amenizados pelo humor de alguns enigmas, pelas sugestões de pausa em determinados momentos e pela referência ao suporte gráfico, que confere ao leitor o poder de fechar o livro e assim acabar com as provocações sofridas.

Características do grotesco medieval apontadas nas obras anteriores convivem com alguns elementos do grotesco romântico, construindo uma atmosfera que oscila entre o risonho e o sombrio. Por um lado, notamos a existência do baixo material e corporal na referência aos corpos do Diabo, dos defuntos que se decompõem e no uso da linguagem obscena de alguns enigmas. Por outro lado, a referência à falta de controle da personagem diante do desconhecido, a presença da morte que oprime, e a preferência pela noite no decorrer da narrativa.

Sabemos que o grotesco medieval tem origem no riso popular festivo. Assim, o baixo corporal e material que são mencionados em *Charadas Macabras* nos reportam ao riso alegre do carnaval. Primeiramente, evidencia-se a relação com as partes de corpos deteriorados, como destacamos: “Não estou querendo estragar seu apetite, mas não está sentindo um **cheiro de putrefação** no ar? Cheiro de **carne apodrecendo, carne azulada, vermes**, essas coisas?” (LAGO, 1994, p.19); “Olha o **maxilar do Caio falando**.” (LAGO, 1994, p.21). Ou ainda, na necessidade de ingestão do animal que revira o solo no cemitério: “Mas o que aquele cachorro está cavucando e comendo?” (LAGO, 1994, p.29). O pensamento grotesco mostra a degradação dos corpos, integrados à terra. Interpreta o corpo arruinado como a luta da vida contra a morte dentro do próprio indivíduo.

Esse rebaixamento também pode ser notado nos recortes das imagens do Diabo e dos fantasmas no cemitério. As ilustrações mostram apenas partes dos corpos das personagens. Do Diabo vemos somente a cabeça, com sua língua de fora, os chifres, o sorriso maldoso. Dos fantasmas, apenas alguns ossos estão visíveis. Percebe-se que o intuito da obra é instigar a participação do leitor, ocultando algumas informações. Mas vale reforçar que são imagens grotescas, pois indicam a deformidade e a incompletude.

A figura do Diabo, quando surge pela primeira vez, é quase uma sombra sob as letras, escondida na penumbra. Ele está de costas e prepara-se para a apresentação. A sua aparição é gradual, criando uma expectativa na história. Ao virarmos a página, temos a sensação que ele girou o rosto para o leitor, movimento causado pelo desenho no verso da folha que está na mesma posição do desenho anterior. Aos poucos, o Diabo aparece e se delicia com o susto que causa, como notamos pela expressão de contentamento de sua fisionomia. Neste momento, sua imagem fica mais nítida.

Figura 3.21 – Imagem que destaca a figura do Diabo, com aparência grotesca: chifres, sobrancelhas arqueadas, língua de fora.

O narrador conduzirá o leitor pela história, levando-o da sala gelada do necrotério para a névoa do cemitério, apresentando as situações do entorno. Mas o Diabo é quem o empurrará para a porta de saída da sala. Neste instante, vemos a ilustração muito sutil da passagem da porta e do garfo de três pontas, objeto que amedronta por indicar a agressividade de seu dono.

Figura 3.22 – Nas páginas, vemos o garfo de três pontas e a moldura da porta da sala, que se tornam quase invisíveis devido à escuridão.

Aqui se insinua a crueldade difundida pela ideologia cristã: o Diabo é um vulto assombroso que perturba a consciência do homem. Em *Charadas Macabras*, a personagem tortura o leitor com suas artimanhas: transforma-se em uma tesoura e, em seguida, em um pica-pau. De acordo com o dicionário de símbolos:

O Diabo é o símbolo do **Malvado**. Quer ele se vista como um *senhor muito fino*, quer ele faça caretas no capitel das catedrais, tenha cabeça de bode ou de camelo, chavelhos, cornos, pelos por todo o corpo, pouco importa a figuração – *nunca lhe faltam disfarces* – ele é sempre o Tentador e o Carrasco. Sua redução a uma forma animal serve para manifestar simbolicamente a **queda do espírito**. Todo o papel do diabo é esse: espoliar o homem, tirar-lhe a graça de Deus, para então submetê-lo à sua própria dominação. (CHEVALIER, 1989, p. 337)

Embora a maldade da personagem do livro seja lembrada pelo poder do disfarce, que enfraquece o leitor diante da sua capacidade de mudança, notamos que a transformação é mais alegre que assustadora. A escolha da tesoura e do pássaro, como etapas de seus disfarces, traz um aspecto divertido às imagens pela relação estabelecida com o texto escrito: a tesoura também é um “pica-pau que ri, às gargalhadas”. (LAGO, 1994, p.14). As camuflagens do Diabo nos remetem ao motivo da máscara medieval:

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. (BAKHTIN, 1993, p. 35)

A deformidade física do Diabo convive com as ilustrações de esqueletos incompletos, ossos que compõem braços e mãos dos fantasmas. Na sequência do texto verbal, o leitor presencia as assombrações discutindo no cemitério – o maxilar de Caio e o esqueleto de Rui – e a chegada ameaçadora de Vilma. Na imagem, os ossos de uma mão seguram uma faca, o que nos faz pensar que a Vilma está armada, pois ela se aproxima intimidando os outros cadáveres. Entretanto, o texto assinala que ela foi assassinada pelo marido que lhe enfiou um facão pela garganta: “Foi morta pelo marido, um espanhol que toca violão. E foi por causa de uma **nota** que o **cachorro** lhe enfiou na goela a enorme faca. Uma e uma. Acho que não preciso dizer que faca era.” (LAGO, 1994, p.25).

Figura 3.23 – A imagem apresenta a mão que insere a faca, causando a ambiguidade na relação entre o verbal e o visual.

Interessante notar que o movimento sugerido pelo texto verbal é confirmado pelas ilustrações na passagem da página. De um lado, vemos a faca que faz a abertura na cor de fundo da imagem. Do outro lado, a ponta da faca que atravessa o desenho.³⁷

Figura 3.24 – Na virada da página, a ponta da faca que atravessou a garganta e a folha.

³⁷ Cumpre aqui lembrar o depoimento escrito por Angela Lago em 1995 sobre a preocupação com o manuseio do livro na colaboração do sentido da obra: “Na medida em que considero não só a bidimensionalidade do desenho, mas o volume formado pelas páginas, tenho que pensar o livro como um objeto que pressupõe um movimento. Estudar esse movimento, que acontece com a passagem das folhas, vem me ocupando há algum tempo.” (LAGO, 1995, s/p)

O espanhol que teria assassinado Vilma é definido como alguém desequilibrado: “O que eu queria lhe contar é que o espanhol está ficando completamente doido.” (LAGO, 1994, p.25). A loucura da personagem tem o tom risível do grotesco popular, que “[...] permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista ‘normal’, ou seja, pelas ideias e juízos comuns [...], a loucura é uma alegre paródia do espírito oficial, da gravidade unilateral, da “verdade” oficial. É uma loucura *festiva*.” (BAKHTIN, 1993, p. 34)

Ainda sobre o diálogo da obra com a cultura cômica medieval, notamos que a linguagem utilizada pelo narrador em alguns enigmas também nos leva à comunicação popular estudada por Mikhail Bakhtin (1993). Segundo o pesquisador, durante as festas públicas, o abandono das hierarquias interfere nos modos de comunicação entre as pessoas. A linguagem das praças públicas acolhe as expressões cômicas e informais que foram proibidas pela esfera oficial por se relacionarem ao princípio do corpo. Para o povo que participa dos festejos, as expressões assumem um caráter divertido e não grosseiro, é uma manifestação de proximidade entre as pessoas:

[...] a concepção do corpo está na base das grosserias, imprecações e juramentos, de excepcional importância para a compreensão da literatura do realismo grotesco. Esses elementos linguísticos exerceram uma influência organizadora direta sobre toda a linguagem, o estilo e a construção das imagens dessa literatura. Eram fórmulas dinâmicas, que expressavam a verdade com franqueza e estavam profundamente ligadas, por sua origem e funções, às demais formas de “degradação” e “aproximação da terra” do realismo grotesco e do Renascimento. (BAKHTIN, 1993, p. 24)

Em *Charadas Macabras*, há exemplos de expressões que insinuam o rebaixamento: “- **Corta aquilo dele**, passarinho.” (LAGO, 1994, p.14); “- **Entregue a prostituta por piedade**, ó parlamentar! Mas o dê-puta-dó, o deputado, digo, nem sabe do que ele está falando.” (LAGO, 1994, p.27); “Eu **enxerguei** até a **fruta** da mulher de preto! Uma e duas. Vi-uva! Vai ver, o marido dela pelado **caminha em sua direção**, no céu. Uma e uma. Nu-vem.” (LAGO, 1994, p.31).

Como demonstramos no segundo capítulo, Mikhail Bakhtin (1993) discute o grotesco medieval como uma categoria profundamente vinculada à visão da cultura cômica popular, integrada ao princípio do riso universal, que perdurou por milênios na antiguidade. Entretanto, com o passar do tempo, a estética passou por transformações. Na época pré-romântica e no início do Romantismo, o grotesco expressa um novo sentido: “[...] uma visão do mundo subjetiva e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes.” (BAKHTIN, 1993, p. 32). Modificações visíveis: o caráter popular reverte-se

para o individual; o riso deixa de ser alegre para ser mais comedido, em forma de ironia ou sarcasmo; a morte abandona o caráter positivo e passa a ser temida; o mundo externo não se integra ao grande corpo coletivo, mas se afasta e amedronta o indivíduo. As transformações que ocorrem afetam consideravelmente a visão cômica do passado:

A degeneração do princípio cômico que organiza o grotesco, a perda de sua força regeneradora suscitam novas mudanças que separam mais profundamente o grotesco da Idade Média e do Renascimento do grotesco romântico. As mudanças mais notáveis ocorrem com relação ao *terrível*. O universo do grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e *alheio* aos homens. Tudo o que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem. (BAKHTIN, 1993, p. 34)

Em *Charadas Macabras*, a relação com o desconhecido já começa na capa, pelos olhos curiosos que procuram desvendar o que se encontra do outro lado. Em tons de azul e cinza, lemos o título entre a abertura de uma persiana, como se estivéssemos espiando para o outro lado da janela. A mesma persiana aberta está desenhada na contracapa da obra.

Figura 3.25 – Capa e contracapa da obra.

Ao abrimos o livro, observamos as páginas de guarda escuras. A folha de rosto, com uma tonalidade mais clara, entre o azul e o cinza, apresenta as ilustrações de pequenas folhas soltas com o título do livro, o nome da autora e o nome da editora em matizes de azul, muito sutis. Na página seguinte, lemos o que estaria no verso dessas folhas: ficha catalográfica, agradecimentos e uma orientação para o tipo de charada que será encontrada dentro da obra. Na passagem de uma página a outra, temos a sensação de folhas soltas que voam, sem controle.

Figura 3.26 – Folha de rosto com ilustrações de folhas soltas que sustentam os nomes da autora e da editora, e o título da obra, ao centro.

Figura 3.27 – Verso da folha de rosto, que nos permite ler os versos das folhas soltas.

Na primeira página vemos uma mão que abre discretamente a persiana para espiar do lado de cá, do lado de quem lê. Na página dupla seguinte, reconhecemos a mesma figura, no centro da dobra da página, de perfil, com a cabeça voltada para o lado esquerdo, indicando que olhava para fora na página anterior. A personagem tem o nariz afilado, as orelhas grandes e usa óculos. O texto diz que o vigia apaga a luz da sala principal do necrotério e ouve junto com o leitor uma voz que sussurra e propõe a primeira charada. A representação visual pode indicar o leitor ou o vigia.

Figura 3.28 – Imagem que mostra a figura do vigia, ou do leitor, com destaque para o ouvido que percebe o sussurro.

O leitor, dentro da sala do necrotério, encontra-se em um espaço desconhecido e não tem domínio sobre o que ocorre. Provocado inicialmente por uma voz que sussurra, logo será aterrorizado pelo demônio que o conduz ao cemitério. Percebe-se sua fragilidade, pois não questiona o seu oponente. A atuação direta do Diabo e a consequente ameaça da morte o oprimem ao longo da narrativa. Ao mesmo tempo, é seduzido pelo desconhecido.

O leitor não dialoga no texto verbal e age de acordo com as expectativas do narrador. Ele precisa resolver os enigmas propostos e concentra-se na sua tarefa. Vemos em determinado momento que o bilhete da página anterior que estava na palma da mão direita da personagem é transferido para as pontas dos dedos da mão esquerda, revelando o seu esforço de compreensão ao se apropriar da mensagem por alguns instantes. Ao mesmo tempo a fisionomia de espanto, com as sobrancelhas arqueadas e a boca semiaberta, na tentativa de entender o enigma. No texto verbal, o narrador sugere que o leitor faça uma pausa para aliviar a tensão declarada em sua face.

Figura 3.29 – A personagem faz o esforço de compreender o bilhete que tem em mãos.

No centro do livro, a mesma personagem segura uma colher em uma das mãos e a oferece ao seu interlocutor. O objeto pode estar ao mesmo tempo relacionado ao auxílio oferecido pelo narrador, no sentido figurado, pois não espera as respostas e rapidamente oferece a resolução das charadas: “As dicas são perfeitas. É canja! Não tenho culpa se você é um tanto lerdo...” (LAGO, 1994, p.19), e à pausa sugerida na página antecedente para “tomar um café ou um refrigerante” (LAGO, 1994, p.17): “Cá pra nós, você parou um pouquinho a leitura e foi até à cozinha, não foi? Confessa.” (LAGO, 1994, p.19). Com perversidade e ironia, após o descanso do leitor, o narrador anuncia o espaço do cemitério apontando detalhes que causam repulsa, revelando com nitidez o seu escárnio. O riso de zombaria contrasta com o riso alegre das obras analisadas anteriormente: *De Morte!* e *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto*.

Figura 3.30 – No centro do livro, uma colher é oferecida ao leitor, criando ambiguidade de sentidos.

Toda a obra é construída com gradações de azul e cinza, desde a cor de fundo das páginas até as ilustrações. Os desenhos perdem nitidez pelos poucos detalhes que apresentam e pelas cores escolhidas, muito próximas entre si. Desse modo, os traços estão quase diluídos nas páginas opacas, como sombras escondidas na escuridão. Além disso, as folhas são de baixa gramatura³⁸, o que auxilia na sensação do etéreo, pela quase transparência. Segundo Bakhtin (1993), o grotesco romântico “[...] tem uma predileção pela noite [...], é a obscuridade e não a luz que o caracteriza. Pelo contrário, no grotesco popular a luz é o elemento imprescindível: o grotesco popular é primaveril, matinal e auroreal por excelência.” (BAKHTIN, 1993, p. 36)

Ao final do livro, a mesma personagem que espiava para fora na página inicial através da persiana olha pelo buraco da fechadura da porta: “A porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta se abre sobre um mistério.” (CHEVALIER, 1989, p. 734). Neste momento, seu aspecto é de tranquilidade, pelo sorriso que apresenta no rosto. A transformação em sua fisionomia pode indicar o alívio pelo final da aventura e a vitória diante do horror.

³⁸ Em artigo publicado em 1995, Angela Lago afirma: “Uma outra coisa que me interessa é pesquisar soluções que barateiem o livro, sem baratear sua qualidade. Para isso, em um trabalho recente, *Charadas Macabras* resolvi utilizar um papel de baixa gramatura, bastante transparente. Mas, ao invés de deixar o leitor ler sem querer a página 3 desde a primeira página, tentei usar de maneira consequente a transparência do papel, conseguindo opacidade onde ela não me convinha.” (LAGO, 1995, s/p)

Figura 3.31 – A personagem espia para fora da obra pelo buraco da fechadura.

Figura 3.32 – Páginas finais do livro, que indicam que o leitor está fora da obra.

Sintetizando o que foi dito, em *Charadas Macabras*, o equilíbrio entre o riso e o desconforto ao longo da narrativa é construído com elementos das duas expressões do grotesco estudadas por Bakhtin (1993): o grotesco medieval e o grotesco romântico. Acrescentando novas informações em relação às obras anteriores, *De Morte!* e *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto*, percebemos que o livro utiliza elementos do grotesco romântico com o intuito de inserir o leitor na atmosfera das histórias de assombração, sem, contudo, privá-lo do riso alegre das primeiras obras.

3.2.2.2 *Minhas Assombrações*

Em *Minhas Assombrações* assistimos à atuação de seres assombrosos com diferentes nuances de maldade. O grotesco já anunciado no livro *De Morte!*, com informações desvendadas pelo olhar mais aguçado, toma força nas ilustrações de esqueletos, assombrações e animais híbridos. Os detalhes não estão mais velados, e nem objetivam causar o riso, apresentam-se agora à frente do leitor, com informações desconcertantes desde a capa.

Assim como as outras obras do *corpus*, o livro dialoga com o passado medieval, o que nos faz retroceder às considerações sobre o livro *De Morte!*, repleto de referências à cultura cômica popular: hibridismo de formas, imagens exageradas, degradação do sublime. Mas algumas dessas informações ganham nova função na obra. É a apropriação do grotesco pré-romântico, que reduz o riso alegre das festas populares ao riso sarcástico do indivíduo solitário, deixando de lado o aspecto universal para assumir uma visão de mundo subjetiva. Como em *Charadas Macabras*, em *Minhas Assombrações* coexistem elementos das duas estéticas, mas neste caso o que sobressai é a visão sombria do mundo.

Na capa observamos uma imagem bastante instigante: uma pequena moldura com o busto de uma pessoa desfigurada, sobre a qual um esqueleto parece vestir-se com uma roupa verde. Sobre a cabeça da figura percebemos um equipamento que parece ter perfurado seu crânio. Os detalhes do desenho lembram os traços de uma gravura talhada em madeira, mas o fundo tem a cor roxa. A personagem tem aspecto desagradável e realiza um gesto curioso: mostra a língua, destacada na cor vermelha. Na mesma imagem, há também um esqueleto que ri e se movimenta. Veste uma saia roxa e um laço verde sobre a cabeça. O riso revela a arcada dentária superior de um modo desagradável. Para o realismo grotesco, “[...] a boca é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma *boca escancarada*, e todo o resto só serve para *emoldurar* essa boca, esse *abismo corporal escancarado e devorador*.” (BAKHTIN, 1993, p. 277). Associando às imagens ao título, o mistério se acentua.

Figura 3.33 – Capa e contracapa do livro *Minhas Assombrações*. Angela Lago, 2009.

A presença do grotesco chama a atenção em todas as ilustrações do livro, bastante ricas e desafiadoras. Nas páginas de guarda, há a imagem de um esqueleto de costas na abertura e um esqueleto de frente no encerramento. Nos versos das páginas, os esqueletos mostram o outro lado do corpo. Essa recorrência entre a ilustração da página de frente e a mesma ilustração no verso causa o efeito de mobilidade na virada da página, como se o esqueleto virasse seu crânio de perfil.

Figura 3.34 – Página de guarda na abertura do livro.

Figura 3.35 – Verso da página de guarda.

O índice é ilustrado pela estrutura do corpo humano, onde percebemos alguns órgãos. Cada título está posicionado em determinado lugar: “A boazinha” está próxima ao coração, “A invejosa” está no meio e “A ciumenta” na parte inferior do corpo. Há um movimento que vai de cima para baixo. A primeira história, “A boazinha”, pode indicar a ironia no título, já que a personagem, na condição de assombração, não pratica o bem, mas seduz o leitor para a sua dimensão. A segunda história, “A invejosa”, demonstra o incômodo da narradora com a cerimônia narrada, a não aceitação de sua condição de pessoa morta. Sua proximidade com os rins indicaria a dificuldade de filtrar e superar os sentimentos negativos, pois realiza um plano de vingança contra o inimigo. No terceiro conto, a narradora faz uma confissão sobre sua vida amorosa, demonstrando o descontentamento em saber que o homem que amou se envolveu com outra pessoa, a avó de seu interlocutor. Neste caso, a maldade está em assustar alguém próximo à sua rival, atingindo-a indiretamente. A posição próxima aos órgãos reprodutores revelaria a insatisfação com a vida sexual.

Figura 3.36 – Índice da obra, com os títulos posicionados em locais distintos do corpo.

Os detalhes dos corpos, com a exposição dos ossos, músculos e órgãos remontam ao grotesco medieval, integrado à cultura popular, que “[...] faz o mundo aproximar-se do homem, corporifica-o, reintegra-o por meio do corpo à vida corporal (diferentemente da aproximação romântica, totalmente abstrata e espiritual).” (BAKHTIN, 1993, p. 34). Ao mesmo tempo, pelo excesso dos detalhes das imagens, espécie de radiografia capaz de revelar os ligamentos e as estruturas minuciosas que formam o corpo solitário, já inanimado pela morte, a angústia se faz presente pela referência ao fim da vida. A alegria do princípio material e corporal cede espaço para a situação individual que ocupa o organismo no espaço.

No primeiro conto, a imagem em destaque é a da escritora fantasmagórica, inspirada na gravura *Melancholia* (1514), de Albrecht Dürer. Imagem complexa, repleta de detalhes a serem desvendados pelo esforço do olhar.³⁹ É uma imagem ambivalente, que comporta características do grotesco medieval e do grotesco romântico. A figura emoldurada mostra a personagem sentada, com um livro aberto sobre o colo e um objeto semelhante a um lápis em uma das mãos. Na outra, apoia a sua cabeça, numa atitude que insinua a reflexão sobre o que escreve. Seu aspecto é sombrio: a cabeça é um crânio sem nenhum atributo de vida, apenas os ossos estão expostos, possui asas e veste um longo vestido. Está acompanhada por animais pequenos de asas, alguns se posicionam de forma confusa na parte inferior do desenho, sobre o tecido da roupa, e um deles segura o lápis que está na mão direita da caveira.

³⁹ Ao se referir aos detalhes de suas obras, Angela Lago afirma o interesse em instigar a contribuição do leitor com trabalhos menos previsíveis. É o que notamos no trecho sobre as obras *Outra Vez* e *Chiquita Bacana e as Outras Pequetitas*, publicadas na década de 80: “Há talvez uma profusão de detalhes, que à primeira vista pode confundir ou atordoar. Na verdade não me preocupo com que a criança entenda tudo, porque eu tampouco entendo tudo. Prefiro que ela se perca, a que encontre um trajeto sem novidade ou surpresa. Prefiro que ela me desdenhe pelas dificuldades que por ventura lhe imponha, do que perceba em facilidades, que por ventura me escapem, um desdém que não lhe tenho.” (LAGO, 1989, s/p)

Figura 3.37 – Primeira ilustração da assombrção no conto “A boazinha”.

Na página seguinte, a mesma imagem aparece, mas com alterações nos movimentos dos animais, que parecem agir sobre a assombrção. Seria a melancolia, referência direta à gravura de Dürer, o que deixa a assombrção desmotivada para agir por si só, permanecendo em sua atitude meditativa? Quando nos deparamos com a imagem triste e lúgubre da assombrção na segunda ilustração, percebemos que ela escreve sobre um livro aberto, o que nos leva a concluir que o conto, narrado em primeira pessoa, é escrito pela narradora apresentada no desenho. Mas a imobilidade da assombrção, em contraposição à agitação agressiva dos animais nos leva a questionar: quem de fato escreve o diálogo? O único movimento que podemos perceber entre as duas imagens é a mudança do lápis de uma mão para outra, talvez efetuada pelo animal que voa. Na segunda moldura em que observamos a assombrção, os movimentos dos animais são intensos, mostram corpos que se contorcem e bocas abertas, deixando à mostra os dentes. São personagens de aspectos variados, todos com asas e características híbridas: alguns possuem corpos que lembram dragões, outros lembram mamíferos.

Figura 3.38 – A segunda ilustração revela o movimento dos animais e a imobilidade da personagem central.

Como podemos perceber, a imagem incorpora elementos do grotesco medieval: a degradação do corpo físico, a proximidade da morte, o hibridismo dos animais, a confusão dos movimentos, o exagero de informações. Os traços dos corpos imperfeitos e os movimentos ridículos dos pequenos seres, com as bocas escancaradas e gestos expansivos, nos reportam ao princípio material e corporal.

[...] as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, isto é, da estética da *vida cotidiana preestabelecida e completa*. A *nova percepção histórica* que as trespassa, confere-lhes um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento. (BAKHTIN, 1993, p. 22)

Embora possamos notar a aproximação da imagem com a concepção cômica do mundo pelo uso de características próprias ao realismo grotesco, é evidente que na ilustração não predomina o caráter alegre e festivo proposto pelo princípio do riso medieval. Isso porque a figura do esqueleto imóvel ao centro, melancólico e alheio aos movimentos dos animais, nos remete à solidão do indivíduo, afastado do mundo exterior, numa clara oposição: “[...] a ambivalência se transforma habitualmente em um contraste estático brutal ou em uma antítese petrificada.” (BAKHTIN, 1993, p. 36)

É interessante destacar que os desenhos das páginas do conto “A boazinha” sugerem dois movimentos no decorrer da narrativa: o movimento de quem folheia o livro para continuar a ler ou escrever e o movimento involuntário causado pelo vento. O primeiro é mais sutil, revela a sombra da página anterior ou posterior nos primeiros momentos do conto, já o segundo indica a força do vento, que se torna gradativamente mais intenso, pelas linhas onduladas e as sombras de várias folhas agitadas. O sombrio e o terror vão se concretizando no espaço gráfico à medida que a narradora atrai o leitor, contribuindo para a sensação de medo diante daquilo que não se conhece e não se pode conhecer.

Da perspectiva do leitor, a falta de domínio sobre o que ocorre em seu entorno lembra a consciência romântica que desconhece o mundo externo: “As imagens do grotesco romântico são geralmente a expressão do temor que inspira o mundo e procuram comunicar esse temor aos leitores.” (BAKHTIN, 1993, p. 34). Na desordem das páginas, ao final, a ilustração perde sua nitidez, mas ainda assim percebemos que os braços da personagem saem das páginas do livro em direção ao leitor, rompendo a moldura, como confirma o texto verbal.

Figura 3.39 – As folhas agitadas e as sombras das frases indicam o movimento mais enérgico. Note-se que pela primeira vez a personagem rompe a moldura para envolver fisicamente o seu leitor, em um forte abraço.

No segundo conto, “A invejosa”, características do grotesco medieval também convivem com a expressão romântica. No título, vemos em destaque a pessoa falecida, que está sentada sobre o seu caixão e posiciona a letra final da palavra “invejosa”. O caixão aberto e a posição do corpo da personagem lembra a ressurreição dos mortos. Teria ela ressuscitado para relatar a história de seu velório? Seus companheiros são dois cachorros, atraídos pelos prováveis cadáveres do local.

Figura 3.40 – Título do conto.

As ilustrações do conto são realizadas em molduras. A primeira delas apresenta as personagens da história: o padre, as pessoas que conversam e se direcionam para ele e o defunto esquecido em seu caixão. Os cachorros estão ao pé do eclesiástico, um deles tem algo em sua boca e o outro parece latir ou se dirigir às pessoas. Na ilustração seguinte, algumas personagens mudam de posição: a pessoa morta movimenta uma das mãos ao passo que o padre aponta para si mesmo, numa atitude centralizadora. Na terceira imagem, o padre dirige-se para a falecida, que coloca a língua para fora, para espanto das outras pessoas. Gesto assustador e ao mesmo tempo engraçado, que ridiculariza o evento. Interessante observar que vários cachorros, oito no total, talvez em fuga, estão desenhados na parte superior esquerda da imagem.

Figura 3.41 – Primeira ilustração do conto “A invejosa”, onde são apresentadas as personagens que aplaudem o padre na cerimônia.

Figura 3.42 – Momento em que a narradora põe a língua para fora, surpreendendo as pessoas.

Nas imagens assinaladas, o princípio material e corporal está presente na degradação do corpo da personagem abandonada em seu caixão, no gesto burlesco⁴⁰ de mostrar a língua às pessoas, na proliferação dos cachorros ávidos por alimentos. São referências diretas à força regeneradora da vida:

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O *princípio material e corporal* é percebido como *universal e popular*, e como tal opõe-se a toda *separação das raízes materiais e corporais do mundo*, a todo *isolamento e confinamento em si mesmo*, a todo caráter ideal abstrato, a toda *pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo*. (BAKHTIN, 1993, p. 17)

A degradação do sublime é outro elemento do grotesco medieval presente no conto. O padre, representante na religiosidade cristã, é rebaixado pelo discurso da narradora, que o define como inimigo. No texto verbal, a narradora menciona desde o princípio o incômodo com a presença da personagem em seu velório e a necessidade da ajuda do leitor, já que agora é uma alma que só pode observar do alto e não tem poder de atuação sobre o vivo. Ela precisa convencer o leitor a interromper a leitura no momento em que o inimigo está horrorizado para torná-lo impotente. A consciência da sua situação solitária, que a distanciou do mundo terreno, causando-lhe inveja das outras personagens, relaciona-se à visão romântica, que deixa de lado a perspectiva coletiva para assumir o ponto de vista individual:

Esse caráter infinito interior do indivíduo era estranho ao grotesco da Idade Média e do Renascimento, mas a sua descoberta pelos românticos só foi possível graças ao emprego do método grotesco, da sua força capaz de superar qualquer dogmatismo, qualquer caráter acabado e limitado. Num mundo fechado, acabado, estável, no qual se traçam fronteiras nítidas e imutáveis entre todos os fenômenos e valores, o infinito interior não poderia ser revelado. (BAKHTIN, 1993, p. 38-39)

O último conto, “A ciumenta”, apresenta ilustrações que mimetizam o sombrio e o mistério pelo efeito das manchas claras na cor cinza, causando a sensação de algo desgastado pelo tempo. A imagem em destaque no conto é a da assombração que veio perturbar o rapaz, aparece por quatro vezes na história, com significativas alterações. Da primeira vez notamos uma moça de perfil, que olha para o lado direito da página, usa um

⁴⁰ Segundo o dicionário *Houaiss* (2001), o adjetivo Burlesco está muito próximo do riso, como percebemos nas acepções: 1. que provoca o riso ou a zombaria por suas ideias propositadamente extravagantes ou pelas expressões facetas ou demasiado grosseiras de que usa e/ou pela visão comicamente trivial que apresenta; 2. cujo aspecto fantasista e frequentemente ridículo contrasta com a condição ou meio do indivíduo; caricato; 3. falta de seriedade; 4. ridiculamente cômico; grotesco; 5. próprio de quem burla; burlador.

longo vestido, com a cauda suspensa em um dos braços e um enfeite sobre a cabeça. O vestido é detalhado, possui linhas diferentes em cada região do corpo: cintura, braços, ombros. Na segunda vez, a mesma imagem aparece, mas com o corpo voltado para o lado esquerdo e a cabeça para o direito. O fato de a cabeça estar completamente virada para o lado oposto ao corpo causa um impacto, já que não seria possível para o corpo humano fazer toda a rotação do pescoço. Assim, temos uma indicação de um movimento desconcertante que retoma o grotesco medieval.

Figura 3.43 – Primeira imagem da narradora.

Figura 3.44 – Segunda imagem da narradora, com a cabeça completamente virada para o lado oposto ao corpo.

Na terceira vez que a imagem surge na história, sua postura está mais curvada e solta, perdendo a altivez das duas primeiras ilustrações, mostrando um corpo cansado e menos sedutor. O vestido já não está mais com a mesma aparência vigorosa, e na cabeça percebemos que o adorno observado anteriormente na verdade é uma pequena serpente. O desenho possui traços mais claros, que se tornarão ainda mais sutis na última imagem, na qual a personagem direciona-se para fora do livro, no canto direito da página, observando levemente o que deixa para trás, desaparecendo na névoa do cemitério.

Figura 3.45 – A personagem está com a postura alterada. Sobre a cabeça, o detalhe da serpente.

Figura 3.46 – Última imagem da obra

José Rivair Macedo (2000), ao analisar a presença do sublime e do grotesco nos tímpanos das catedrais dos séculos XIII e XIV, como demonstramos no segundo capítulo, reforça a alusão às imagens femininas, que aparecem com aspecto negativo nas composições medievais. Associadas às características satânicas pelo poder de sedução, as imagens podem vir acompanhadas de serpentes, animais repugnantes, segundo o pensamento da Idade Média, sob os quais se disfarçam os poderes malignos:

[...] a ilustração dos pecados é enriquecida pela introdução de figuras femininas. A própria aparência dos seres infernais, mesclando formas anfíbias com as de répteis, remetia o público para a antiga associação da mulher com a serpente. De fato, quer na famosa escultura ondulada de Eva num relevo do portal norte, quer no próprio tímpano do Juízo Final, as formas femininas lembram o aspecto de serpentes ou estão envolvidas por esses seres rastejantes e repugnantes. A misoginia que inspira a composição do tímpano transparece, por outro lado, na quantidade de mulheres representadas entre os danados, em número de quatro, enquanto apenas duas ocupam os espaços reservados aos beneficiados pela graça divina. As imagens femininas, ligadas à impureza, volúpia, luxúria e desejo carnal, recebem conotações negativas [...] (MACEDO, 2000, p. 79)

No conjunto, o livro *Minhas Assombrações* apresenta indícios das mudanças do princípio cômico medieval para a visão individualista e subjetiva do indivíduo, instaurada a partir da segunda metade do século XVII. O riso alegre e festivo das festas populares será tomado pelo tom irônico e sarcástico do indivíduo isolado do mundo. Tanto no discurso quanto nas imagens, percebemos que as características do grotesco romântico vão se apropriando das composições da obra. A morte como condição necessária para a transformação e para a vida cederá espaço para a fatalidade irreversível. Dessa forma, entende-se a sua aparição em forma de assombrações que amedrontam, responsáveis pelo mal estar predominante na obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na verdade, sonho que uma criança encontre na minha leitura do mundo, a sua própria leitura. Que uma criança descubra os seus próprios caminhos nos meus descaminhos e reinvente meu conto, na medida das suas próprias fantasias. Acredito que se somos diferentes no que diz respeito a maturação cognitiva, não somos tão diferentes assim nas nossas necessidades, incluindo a necessidade de beleza e humor.

(Angela Lago – Um livro de areia)

No decorrer de nosso estudo, procuramos elucidar os meandros do processar artístico de Angela Lago pelas análises das obras selecionadas, agrupadas em dois segmentos: obras que solicitam a parceria do leitor, obras que o posicionam como personagem da composição literária. Alicerçadas nas características das *tecnologias da palavra*, na expressão de Walter Ong, – a oralidade, a escrita e a impressão – e nas duas manifestações do grotesco – medieval e romântico –, nossas análises procuraram demonstrar a interação autor/leitor, que vai assumindo novas feições em uma escala gradativa a cada livro.

De acordo com o instrumental teórico escolhido – os conceitos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin, Walter Ong e Eric Havelock – buscamos demonstrar as aproximações e distanciamentos entre as obras que têm como base o tema da morte e das forças ocultas do desconhecido. Nossos estudos revelaram quais foram as principais transformações ocorridas na passagem da oralidade à escrita e do grotesco medieval ao grotesco romântico no transcorrer da história da humanidade, transformações que puderam ser localizadas nas obras de Angela Lago e que nos fizeram agrupá-las em duas categorias. A organização proposta revela as retomadas das experimentações da artista em sua trajetória de trabalho com o livro infantil. Em *De Morte!* e *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto*, publicações que apresentam um intervalo de dez anos entre si, o narrador assemelha-se ao contador de histórias e solicita ao leitor que o auxilie em sua transmissão oral, prevalecendo o convite à parceria e o decifrar do riso alegre. Em *Charadas Macabras* e *Minhas Assombrações*, publicadas com um intervalo de quinze anos, o narrador revela gradativamente a sua *autoconsciência*, na expressão de Bakhtin, demonstrando a complexidade do diálogo que estabelece consigo mesmo e com o leitor, ambos integrantes da composição literária. Neste segundo momento, a artista deixa à mostra os questionamentos do escritor e a constatação do isolamento do indivíduo nos espaços sombrios, abandonando o riso alegre a favor do riso irônico e perturbador.

Como demonstramos em nossas análises, no livro *De Morte!* notamos um texto verbal que utiliza algumas características típicas das estruturas de pensamento orais assinaladas por Walter Ong: fórmulas da comunicação cotidiana, expressões dos contos tradicionais, repetições de termos. Simultaneamente, observamos a presença de informações visuais que remetem ao grotesco da Idade Média: de um lado, vemos que a Morte é um esqueleto repleto de ratos, de outro, o Diabo é um bobo com fisionomia disforme. Os detalhes das imagens híbridas e degradantes confirmam a atuação cômica das personagens na história. Há também referências ao princípio do baixo corporal na presença do cigarro e dos animais famintos que percorrem a obra, além de outras informações minuciosas, como o exagero de detalhes e o rebaixamento do sublime – o celestial que desce ao terreno. No conjunto, todos os elementos contribuem para a alegria e o tom positivo da narrativa, confirmando a visão típica do homem medieval.

Em *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto*, a oralidade ainda tem destaque no texto verbal, pela presença de expressões repetidas e comentários do narrador ao longo dos contos. Percebemos uma narrativa que prima pela proximidade à vida cotidiana pelos diálogos explícitos com o leitor, como ocorre com as narrativas das culturais orais, ligadas profundamente à comunicação. Entretanto, alguns indícios da escrita começam a aparecer, lembrando ao leitor a construção literária que tem em mãos. No que diz respeito ao grotesco, a morte não é mais personificada, mas anunciada nas situações da obra pela sugestão do insólito na rotina das personagens. O grotesco medieval é evidenciado especialmente nas imagens risíveis que revelam a convivência com a morte, o rebaixamento do sublime e a mistura de formas entre números e desenhos que reverberam elementos lúgubres.

Charadas Macabras, por sua vez, traz o equilíbrio entre os registros da oralidade e da escrita. No texto verbal, localizamos repetições de termos e escolha do léxico oral em determinadas passagens, com o destaque para o tom agonístico do narrador, que pretende competir com seu leitor na decifração das adivinhas. A escrita é lembrada pela referência ao suporte gráfico e à construção literária: o livro, as linhas das páginas, a função do escritor, a criação de personagens, a existência do leitor, elementos realçados nos textos verbal e visual. O diálogo é tenso e demonstra o desenrolar dos acontecimentos sob o domínio do narrador: “E você, meu pobre leitor, você não tem escolha.” (LAGO, 1994, p.11). O leitor, aparentemente sem autonomia, fica à mercê dos desejos de seu autor, e pouco se expressa. O discurso não revelado diretamente faz parte do discurso do narrador, que constrói sua fala com base na réplica possível de seu leitor, intercalando a apresentação dos fatos com seus comentários e provocações, trazendo à tona o dialogismo do texto

literário: “É como se no discurso estivesse encravada a réplica do outro, que, diga-se de passagem, inexistente de fato, mas cuja ação provoca uma brusca reestruturação acentual e sintática do discurso.” (BAKHTIN, 1981, p. 181). Sobre o grotesco, notamos que elementos da manifestação medieval – princípio do baixo corporal, corpos degradados e linguagem obscena – convivem com a manifestação romântica – descontrolo diante do desconhecido, a opressão do diabo e da morte, a preferência pela noite. As duas manifestações em conjunto constroem momentos que se relacionam ora ao riso alegre da cultura medieval, ora ao riso de zombaria da expressão romântica. Momentos de humor são intercalados em meio à atmosfera temerosa construída na obra. A vitória do leitor ao final mostra a superação da experiência macabra. Vale lembrar que essa superação é condicionada pelo poder do autor.

Minhas Assombrações é a obra mais recente do *corpus* e traz os elementos manifestos nas obras anteriores acrescidos de nova força. Partindo do narrador onisciente do livro *De Morte!*, que tudo conhece, chegamos ao narrador mais complexo e solitário, que em alguns momentos engana o seu leitor, em outros reconhece a necessidade de sua parceria. A narradora, caracterizada explicitamente no gênero feminino, abandona a onisciência para mostrar as relações complexas estabelecidas com o seu leitor e com a composição da obra literária. Os discursos construídos em cada narrativa são dialógicos, na medida em que a narradora volta-se para os próprios pensamentos e antecipa as possíveis réplicas do leitor. Este não se expõe concretamente, mas é sugerido pela voz da narradora, que desde o começo revela a preocupação em mostrar sua autoridade em relação ao discurso do outro. O diálogo com o leitor mostra a relação inseparável entre ambos na realização da experiência da leitura literária. É o que nos mostra Bakhtin ao falar da autonomia do discurso do herói em relação à palavra assumida:

[...] é precisamente por essa antecipação da réplica do outro e pela resposta a esta que ele torna a mostrar ao outro (e a si mesmo) a sua independência em relação a ele. Teme que o outro possa imaginar que ele lhe teme a opinião. Mas com esse medo ele mostra justamente a sua dependência em relação à outra consciência, sua incapacidade de tranquilizar-se na própria autoafirmação. (BAKHTIN, 1981, p. 201)

Notamos que há poucas referências à oralidade no livro, ao contrário dos títulos anteriores. Neste momento, a escrita e a impressão adquirem dimensões maiores, tanto no texto escrito quanto no visual. Em várias passagens, a narradora faz referências à escrita literária e ao projeto gráfico: diálogo explícito com o leitor, narração mais reflexiva e voltada à própria autoconsciência. As imagens reforçam que o texto escrito faz parte de um projeto: o livro que o leitor tem nas mãos. É a dimensão da escrita literária e as questões da criação artística que são realçadas na obra.

A estética do grotesco, neste momento, favorece a visão sombria do mundo, aproximando-se da ideia de solidão. As imagens das histórias são ambivalentes, comportam ao mesmo tempo as duas manifestações do grotesco. Desse modo, observamos o princípio material e corporal de um lado – a degradação dos corpos, o hibridismo dos desenhos e o exagero de informações –, e o isolamento e impotência do indivíduo de outro – a caveira estática que se contrapõe ao movimento agressivo dos animais, a pessoa morta e impotente situada no caixão. A visão romântica tem predomínio pelas várias referências à narradora solitária e insatisfeita não só no registro visual, mas também no texto verbal.

O decifrar do riso alegre das primeiras obras cede espaço para a descoberta do riso maldoso e irônico da personagem. No primeiro conto, o discurso da narradora contradiz as atitudes demonstradas no decorrer da história. A figura da assombração surge como personagem dotada de maldade e esperteza que aproveita da ingenuidade do leitor, “rapaz miúdo”, para enganá-lo e trazê-lo para o seu espaço. O título “A boazinha”, assim como o enredo da narrativa, explora a ironia, afirmando o contrário do que a personagem está pensando. No decorrer dos parágrafos, a narradora constrói um discurso para encantar o leitor desarmado. O mesmo riso irônico é notado no último conto. Neste caso, o que parecia ser o início de um jogo amoroso, na verdade, é uma vingança realizada pela narradora ciumenta, que não foi correspondida em seu amor, e decide aterrorizar o leitor, neto da pessoa amada, retornando após a morte. Assim, notamos outra diferença da obra em relação aos volumes anteriores: o final não é feliz.

Para além da abordagem do tema da morte, o que se evidencia na obra é a interação autor/leitor na escritura artística. Considerando os enredos dos contos, vemos que o leitor perfaz uma trajetória pelas mãos da escritora fantasmagórica: na primeira história a narradora o conduz para o seu mundo, na segunda história solicita que ele a auxilie fechando as páginas do livro, e, por fim, na última história, a narradora revela a sua identidade e se despede no cemitério, deixando-o sozinho para tomar as próprias decisões. Pensamos que o livro *Minhas Assombrações* ilustra bem os caminhos que o leitor pode seguir em relação ao texto literário: a sedução ingênua, a parceria na construção do sentido e a autonomia para traçar seu próprio percurso de leitura. Como vimos, as duas últimas possibilidades são profundamente exploradas na obra de Angela Lago.

Em suma, procuramos evidenciar em nossa pesquisa que, embora o riso alegre prevaleça no projeto estético de Angela Lago, há também experiências desconcertantes sugeridas ao leitor. Buscamos elucidar a trajetória de experimentações da artista comparando obras que abordam a mesma temática: a morte e os mistérios que a envolvem. Numa escala gradativa, verificamos que o leitor é implicado de forma cada vez mais complexa nas obras estudadas. Percebemos, assim, uma progressão na interação autor/leitor que nos possibilitou organizar os livros em duas categorias: o convite ao diálogo e a inserção na construção narrativa. Com o trabalho realizado, esperamos contribuir com o aprimoramento dos estudos sobre Angela Lago no âmbito da Literatura Infantil e Juvenil, trazendo novos olhares sobre as matrizes das culturas passadas na obra da autora, que sempre lança ao leitor novos desafios a cada projeto estético.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Obras de ficção

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Biblioteca Verde". In: *Nos Caminhos da Literatura. Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil*. São Paulo: Peirópolis, 2008.

_____. *O sorvete*. São Paulo: Ática, 1993.

CALVINO, Italo. *Se um Viajante numa Noite de Inverno*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Ana Maria Machado. Ilustrações de Jô de Oliveira. 3 ed. São Paulo: Ática, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. 8 ed. São Paulo: Global, 2000.

GRIMM, Jakob. *Os Contos de Grimm*. Tradução de Tatiana Belinky. 6 ed. São Paulo: Paulus, 1989.

LAGO, Angela. *A Banguelinha*. São Paulo: Moderna, 2011.

_____. *ABC Doido*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 2010.

_____. *A Casa do Bode e da Onça*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. ; RIOS, Zoé. *A E I O U*. Belo Horizonte: RHJ, 2008.

_____. *A Festa no Céu*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 2005.

_____. *A Flauta do Tatu*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *A Novela da Panela*. São Paulo: Moderna, 1998.

_____. ; LOTUFO, Gisele. *A Raça Perfeita*. Porto Alegre: Projeto, 2004.

_____. *A Visita dos Dez Monstrinhos*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2009.

- _____. *Cena de Rua*. Belo Horizonte: RHJ, 1994.
- _____. *Charadas Macabras*. Belo Horizonte: Formato, 1994.
- _____. *Chiquita Bacana e as Outras Pequetitas*. Belo Horizonte: Lê, 1986. RHJ, 2004.
- _____. *De Morte!* 9 ed. Belo Horizonte: RHJ, 2005.
- _____. *Dez Adivinhas Picantes*. Belo Horizonte: RHJ, s/d.
- _____. *Indo Não Sei Aonde Buscar Não Sei O Quê*. Belo Horizonte: RHJ, 2000.
- _____. *João Felizardo, o Rei dos Negócios*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *Marginal à Esquerda*. Belo Horizonte: RHJ, 2009.
- _____. *Minhas Assombrações*. Erechim, RS: Edelbra, 2009.
- _____. *Muito Capeta*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2009.
- _____. *O Bicho Folharal*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. *O Cântico dos Cânticos*. 3 ed. São Paulo: Paulinas, 2005.
- _____. ; COELHO, Ronaldo Simões. *O Caso da Banana*. Belo Horizonte: RHJ, 2007.
- _____. *O Fio do Riso*. 2 ed. Belo Horizonte: RHJ, 2007.
- _____. *O Personagem Encalhado*. Belo Horizonte: RHJ, 2006.
- _____. *Outra Vez*. 10 ed. Belo Horizonte: Miguilim, 2003.
- _____. *Pedacinho de Pessoa*. 4 ed. Belo Horizonte: RHJ, 2007.
- _____. *Psiquê*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- _____. *Sangue de Barata*. Belo Horizonte: Vigília, 1980.

_____. *Sete Histórias para Sacudir o Esqueleto*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.

_____. *Sua Alteza A Divinha*. 14 ed. Belo Horizonte: RHJ, 2005.

_____. *Tampinha*. São Paulo: Moderna, 1995.

_____. *Triângulos Vermelhos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Um Ano Novo Danado de Bom*. 2 ed. São Paulo: Moderna, 2003.

_____. *Uma Palavra Só*. 2 ed. São Paulo: Moderna, 2002.

_____. *Uni Duni Tê*. 3 ed. São Paulo: Moderna, 2004.

LOBATO, Monteiro. *A Reforma da Natureza*. São Paulo: Brasiliense, 1972.

_____. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, s/d.

SARAMAGO, José. *A maior flor do mundo*. Ilustrações de João Caetano. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

b) Bibliografia geral

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. 3 ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993. p.1-123.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981. p.157-236.

_____. *Questões de Literatura e de Estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1988. p. 72-163.

BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: _____ *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva [et al.] 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 7 ed. São Paulo: Moderna, 2002.

_____. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. 5 ed. São Paulo: Manole, 2010.

COLOMER, Teresa. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. Tradução Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

CORDIOLI, Rosemary Giudilli. *De charadas a adivinhas: o continuum do contar de Angela Lago*. 2001. 161 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

CORTEZ, Mariana. *Palavra e imagem: diálogo intersemiótico*. São Paulo, 2001. 195 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

CUNHA, Maria Zilda da. *Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Humanitas / Paulinas, 2009.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Leitura sem palavras*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1991.

FRANCO Júnior, Hilário. *Peregrinos, monges e guerreiros: feudo-clericalismo e religiosidade em Castela Medieval*. São Paulo: Hucitec, 1990.

GAIA, Célia. *O tempo aprisionado nas interfaces da poesia e da imagem*. São Paulo, 2002. 227 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Olhar de descoberta: proposta analítica de livros que concentram várias linguagens*. São Paulo: Paulinas, 2003.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. "Literatura infantil brasileira: da colonização à busca da identidade". In: *Revista Via Atlântica*, n. 9, junho 2006.

_____. *Literatura Infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

HAVELOCK, Eric. "A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna." In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy. *Cultura Escrita e Oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KLEIMAN, Angela. *Texto e Leitor: aspectos cognitivos da leitura*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1997.

LAGO, Angela. "A leitura da imagem". In: *Nos Caminhos da Literatura. Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil*. São Paulo: Peirópolis, 2008.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Das tábuas da lei à tela do computador: a leitura em seus discursos*. São Paulo: Ática, 2009.

LAJOLO, Marisa. *A leitura rarefeita: livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, s/d.

_____. "Infância de papel e tinta". In: FREITAS, Marcos C. (org.). *História social da infância no Brasil*. 6 ed. São Paulo: Cortez, 2006.

_____. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6 ed. São Paulo: Ática, 2003.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2005.

MACEDO, José Rivair. *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: Editora Universidade/UFRGS/Editora Unesp, 2000.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MACHADO, Regina. *Acordais. Fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2004.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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

MENDES, Maria dos Prazeres Santos. *Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia Bojunga Nunes: o estético em diálogo na Literatura Infanto-Juvenil*. 1994. 259 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1994.

MONTORO, Silvia Luciana. *Narrar o passado: as matrizes do conto popular na Literatura Infantil em De Morte! de Angela Lago*. 2009. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2009.

NASCIMENTO, José Augusto de A. *Literatura infantil e cultura hipermidiática: relações sócio-históricas entre suportes textuais, leitura e literatura*. 2009. 215 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

OLIVEIRA, Ana Paula Gualter de. *O reconto de Angela Lago: uma leitura de palavras e imagens, em João Felizardo, o Rei dos Negócios e Sua Alteza A Divinha*. 2010. 110 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, Ieda (org.) *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.

_____. *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil: com a palavra, o escritor*. São Paulo: DCL, 2005.

ONG, Walter. *Oralidade e Cultura Escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papirus, 1998.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa. *Literatura infantil: voz de criança*. São Paulo: Ática, 2006.

PRIETO, Heloisa. *Quer ouvir uma história? Lendas e mitos no mundo da criança*. São Paulo: Editora Angra, 1999.

RUSSEF, Ivan. "A infância no Brasil pelos olhos de Monteiro Lobato". In: FREITAS, Marcos C. (org.). *História social da infância no Brasil*. 6 ed. São Paulo: Cortez, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. "Três tipos de leitores: o contemplativo, o movente e o imersivo." In: _____. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTOS, Maria Andrade dos. *Novos mares, novos olhares: o percurso de Angela Lago do livro ao site*. 2009. 93 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009.

SOARES, Magda. "A escolarização da literatura infantil e juvenil". In: EVANGELISTA, Aracy A. M. et al. (org.). *A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

_____. *Introdução à Literatura Fantástica*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

YUNES, Eliana. "Tchibum e pirlimpimpim." In: NASCIMENTO, Evandro; OLIVEIRA, Maria Clara C. de. (orgs.) *Leitura e experiência: teoria, crítica, relato*. São Paulo: Annablume, 2008.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 2003.

c) Bibliografia em suporte eletrônico

LAGO, Angela. *A terapia da leitura*. Belo Horizonte, 1986. Disponível em: <<http://www.angela-lago.com.br/aulaTer.html>> Acesso em: 18 de abril de 2011.

_____. *Depoimento*. Belo Horizonte, 1995. Disponível em: <<http://www.angela-lago.com.br/palestra.html>> Acesso em: 18 de abril de 2011.

_____. *Entrevista: Ática e Scipione*. Disponível em: <<http://blog.atिकासcipione.com.br/eu-amo-educar/285>> Acesso em: 18 de Janeiro de 2012.

_____. *Entrevista: Cosac Naify.* Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/ObraEntrevista/11347/40/Psiqu%C3%AA.aspx>> Acesso em: 01 de Abril de 2011.

_____. *Entrevista: Programa Jogo de Ideias. Itaú Cultural.* Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kWaKwbCbiq0&feature=related>> Acesso em: 30 de Maio de 2011.

_____. *La promoción de la lectura.* Cerlac, 2002. Disponível em: <<http://www.angela-lago.com.br/imagem.html>> Acesso em: 18 de abril de 2011.

_____. *O Cântico dos Cânticos: uma leitura através de imagens.* Belo Horizonte, 1992. Disponível em: <<http://www.angela-lago.com.br/aulaCant.html>> Acesso em: 18 de abril de 2011.

_____. *O código, o livro de imagem para criança e as novas mídias.* Disponível em: <<http://www.angela-lago.com.br/codice.html>> Acesso em: 18 de abril de 2011.

_____. *O computador e o livro.* Belo Horizonte, 1997. Disponível em: <<http://www.angela-lago.com.br/aulaComput.html>> Acesso em: 18 de abril de 2011.

_____. *Um livro de areia.* Belo Horizonte, 1989. Disponível em: <<http://www.angela-lago.com.br/aulaAreia.html>> Acesso em: 18 de abril de 2011.

BACOCINA, Eliane. *Leituras de Pieter Brueghel: a arte de criar e transver o mundo.* <http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem19/COLE_894.pdf> Acesso em: 15 de Novembro de 2012.

SILVA, Veridiana da. *A morte e o medo na obra de Hieronymus Bosch.* Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/a_morte_e_o_medo_na_obra_de_hieronymus_bosch.pdf> Acesso em: 15 de Novembro de 2012.

ANEXO

Transcrição:

Entrevista com Angela Lago – Programa Jogo de Ideias – Itaú Cultural

Como foi seu aprendizado para chegar a um trabalho do livro eletrônico?

Eu acho que o livro de imagens de alguma forma pode desembocar realmente nas animações interativas, embora sejam duas mídias completamente diferentes. Eu acho que a internet inclusive me ajudou a ver o livro como mídia, me ajudou no meu trabalho de desenhar o livro percebendo mais o objeto.

Essa coisa tridimensional que você citou?

Eu acho que na medida em que eu percebia essa mídia que é tão diferente das outras, eu acho que isso acontece sempre, por exemplo, é provável que o teatro tenha sido revisto quando o cinema apareceu, é provável que as pessoas que faziam cinema reviram seu trabalho quando a televisão começou, etc. Eu acho que eu revi meu trabalho, buscando o que ele tinha de específico depois que eu conheci essa nova mídia. Eu adoro máquinas, eu tenho essa coisa esquisita, adoro computador, eu me apaixonei por computador. Eu tive o primeiro computador portátil, caseiro, porque os computadores eram imensos, assim que o computador se tornou um objeto doméstico, eu tive um, nos anos 80 ainda. E fui aprendendo sozinha, pouco a pouco, usando e lendo manual, trabalhando, às vezes pegando uma dica com algum amigo sempre bem mais jovem que sempre sabe muito mais.

O trabalho para o livro de papel você se utiliza também do computador ou você ainda...

Sim, eu uso muito, uso muito, eu desenhei esse livro mesmo que você está na mão, *Muito Capeta*, foi desenhado digitalmente com a pontinha do dedo no *lap top* como esse.

Quer dizer, também você praticamente produz todo o seu trabalho.

É, é verdade.

Mas você ainda não se utiliza de tintas?

Às vezes sim, por exemplo, o *Cena de Rua*, esse livro que nós temos aqui, que também já é antigo, é feito com acrílica, mas volta e meia eu tenho vontade de usar os pincéis de novo, é bom variar, não é?

Há uma relação diferente, uma reação diferente do adulto para a criança nessa sua linha vertiginosa, por exemplo?

As crianças aceitam mais facilmente.

Mais facilmente?

É. Eu acho que tem diversos livros que as crianças são mais capazes de absorver do que os adultos.

Entender melhor o jogo.

Entender melhor. Por exemplo, eu estou com um livro pra sair no Brasil, que eu publiquei no México, chama *João Felizardo, o Rei dos Negócios*, onde o personagem principal vai perdendo, vai fazendo trocas, que aparentemente são perdas.

Trocas de objetos?

Troca cada vez por um objeto pior até terminar praticamente sem nada. E o adulto fica muito nervoso diante desse livro, que é na verdade um olhar sobre a “alegria do consumo”. E a criança entende tão facilmente, é uma coisa realmente interessante. Esse livro vendeu 14 mil exemplares no México, é incrível, não é?

Você, aliás, tem vários livros que você lança primeiro fora do Brasil depois no Brasil. Por quê?

Porque às vezes tem um convite de uma editora interessante pra que eu faça um trabalho pra ela, por exemplo, no México foi a Fondo de Cultura Econômica.

Que é a grande editora mexicana.

Que é uma editora muito grande que vai acabar chegando aqui no Brasil também. Na China também, no Japão, aliás, que depois vendeu para a China, foi uma editora muito interessante que me fez o convite.

Você também fez um trabalho exclusivo para eles?

E depois a Melhoramentos comprou.

E só depois saiu no Brasil.

É. Acontece isso porque o trabalho da gente fica exposto nas feiras internacionais e às vezes um editor se interessa e entra em contato. Como a parte visual do meu trabalho é mais forte do que a parte do texto...

É mais forte?

Eu digo que é mais forte assim, ocupa mais espaço, se é mais forte nem sei. É mais fácil de um editor chegar ao meu trabalho do que se ele fosse só texto e merecesse uma tradução para ser entendido.