



Turandot e Divinha: mito e paródia em *Sua Alteza a Divinha*, de Ângela-Lago

Turandot e Divinha: myth and parody in Sua Alteza a Divinha, by Ângela-Lago

BIAGIO D'ANGELO

PUCRS – Porto Alegre – Rio Grande do Sul – Brasil



Resumo: Nestas páginas nos ocuparemos do espaço da desconstrução dos elementos míticos no livro de Ângela-Lago, *Sua Alteza a Divinha*. O mito da *femme fatale* aparece como fio vermelho e permite não somente descobrir no gênero infantil a presença da tradição e da oralidade, mas também a necessidade de ler novos espaços de expressão estética e de releituras do mundo. Com efeito, a literatura infantil pode ser considerada hoje como a hipótese de estratégia discursiva e artística que, para evitar o perigo de estabilização, configurar-se-ia como um aspecto totalizador da própria literatura, e não como um aspecto redutor, que enfatizaria, mais uma vez, sua marginalidade canônica.

Palavras-chave: Ângela-Lago; *Turandot*; Mito; Parodia; Literatura infanto-juvenil

Abstract: In these pages we will take up the space of the deconstruction of the mythical elements in the book of Ângela-Lago, *Sua Alteza a Divinha*. The myth of the *femme fatale* appears as a red wire and allows not only to discover in the children's genre the presence of the tradition and of orality, but also the necessity to read new spaces of aesthetical expression and in the rereadings of the world. With this effect, children's literature nowadays can be considered as the hypothesis for a discursive and artistic strategy that, to avoid the danger of stabilization, would configure itself as an totalizing aspect of the own literature and not as an reductive aspect, that would emphasize, once again, its canonical marginality.

Keywords: Ângela-Lago; *Turandot*; Myth; Parody; Children's literature

Principessa Lu-Ling,
ava dolce e serena che regnavi
nel tuo cupo silenzio in gioia pura,
e sfidasti inflessibile e sicura
l'aspro dominio,
oggi rivivi in me!

(G. Puccini, "In questa reggia", Aria de *Turandot*)

Uma citação de Mikhail Bakhtin nos serve como introdução ao nosso trabalho, cujo objetivo é reler parodicamente o mito da *femme fatale* no livro *Sua Alteza a Divinha*, de Ângela-Lago (1990).

O romance é o único gênero em evolução; por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente, a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido

naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio de sua evolução e pelo seu próprio inacabamento. Ele os atrai imperiosamente à sua órbita, justamente porque esta órbita coincide com a orientação fundamental do desenvolvimento de toda literatura (BAKHTIN, 1993, p. 400-401).

Nesse fragmento, Bakhtin explica com propriedade que o romance, ou qualquer outra forma narrativa, tende sempre a se estereotipar; nesse momento intervêm,

então, modalidades como a paródia, o pastiche, o corpus grotesco de imagens, que dialog(iz)am com o romance e o problematizam. A literatura infantil hoje, especialmente na sua acepção brasileira, está atualizando e revendo o panorama das letras, permitindo que os achados teórico-críticos do presente histórico reconstituam polemicamente o estatuto da literatura *tout court*.

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

Nossa intenção é, então, ocuparmos-nos, nestas páginas, do espaço da desconstrução dos elementos míticos na fábula de Ângela-Lago, como fio vermelho que permite não somente descobrir no gênero infantil a presença da tradição e da oralidade, mas também a necessidade de ler novos espaços de expressão estética e de releituras do mundo. Leituras e releituras, ou seja, processos de aprendizagem e interpretações, que compõem o universo de adaptação dos anseios antropológicos e míticos na literatura. É suficiente pensar em toda a *paraphernalia* constituída por lendas, histórias maravilhosas, monstruosidades, encantamentos, subversões antropomórficas, invenções, metamorfoses etc., que pode ser utilizada para “desestruturar” os clichês do imaginário tradicional que hoje necessitam uma revisão, frente à violenta cultura contemporânea das imagens, culpadas de anular, com frequência, a capacidade imaginativa dos leitores.

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

Falar e se dedicar à literatura infantil hoje deixa de ser uma ferramenta inocente e pura, e se abasteca de “uma forte ambiguidade provocada pelas características próprias de uma literatura que relaciona estreitamente sua configuração literária com o conceito social da educação da infância própria de cada época” (COLOMER, 1998, p. 13). Melhor, a literatura infantil se dirige a uma

totalização imprevista, que reivindica as características do literário: “a literatura, como fato cultural de expressão total, é um meio particularmente vivo e eficaz de interesse e formação do cidadão, assim como um instrumento de luta contra os *handicaps* culturais da criança” (PERROT, 1999, p. 14).

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

Jorge Luis Borges, apreciador convicto da arte narrativa dos relatos de Rudyard Kipling, autor de *Kim* (1901), de *O livro da Selva* (1894) e outros romances lidos durante décadas por um público adolescente, afirmava que “os primeiros temas [de Kipling] foram o mar, os animais, os aventureiros e os soldados; os últimos, as doenças e a vingança” (BORGES, 2005, p. 532). Este juízo borgeano nos obriga a reconsiderar as obras *seladas* como proposta destinada a jovens leitores. Como indica Borges, a variedade de temas, que um grande autor domina, se refere também ao leitor adulto, que pode encontrar em textos, como os de Kipling, “indicações” daquelas questões filosóficas e existenciais das que a literatura está tecida. No interior da totalidade da literatura, o que representa a “paraliteratura”, conforme a expressão utilizada por Adrian Marino, “constitui a variante última e completa da totalidade da literatura” (MARINO, 1994, p. 161).

A dificuldade de dar uma sistematização teórica às questões levantadas pela crítica e pela história da literatura infantil aumenta por conta da transformação da literatura infantil em uma indústria midiática,¹ cuja famosa série de livros com seu protagonista Harry Potter, representa um sinal interessante – e não necessariamente alarmante – como o demonstra a abundante atenção de editores e críticos literários.

No turbilhão de sucesso midiático do bruxo de Hogwarths, é interessante observar títulos como *Children's Literature: Art or Pedagogy*, escrito pelo dinamarquês Torben Weinreich (2000) e *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter* de Jack Zipes (2001). Ao mesmo tempo, é útil observar e aceitar que os meios de comunicação têm gerado, indubitavelmente, mudanças

¹ Gianni Rodari reconhecia-o, já há trinta anos, numa conferência sobre a Educação Artística organizada em Roma em junho de 1968.

profundas na relação do indivíduo com a realidade e, por tanto, com a capacidade de produzir ficções e mundos paralelos.

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

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

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

Nos textos da literatura infantil contemporânea, os mitos (fabulísticos) são subvertidos e funcionam como baluarte de “resistência” da tradição que, para se revitalizar, necessitam de re-interpretação.

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

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

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

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

leitura de textos) à leitura do mundo (interpretação e aceitação de signos e textos da realidade).

Turandot é um nome relativamente simples. “Turandokht” quer dizer, etimologicamente, filha, donzela, (*dokht* é o antecedente de *daughter*, em inglês, ou *doch*, em russo), virgem do Turan, – uma terra da Ásia central, identificável com o Turkestan. Trata-se de uma “megera domada” dos mitos ancestrais, cuja estória exalta, mais uma vez, a relação mítico-ritualística entre magia e experiência, na sua vertente de prova, e ao mesmo tempo, entre a capacidade pessoal e a inevitabilidade e incompreensibilidade do destino. O mito ancestral, recuperado por Ângela-Lago com ironia e graça, é utilizado como o veículo de uma narração que funciona como leitura da vitória da consciência subjetiva diante da enigmaticidade da realidade. Resolvida a adivinhação, como numa prova do fogo, os enigmas do universo parecem se desvanecer, para dar entrada a uma nova concepção de si e do outro, que abrange até o sentimento amoroso. O ritual e o mito aqui se consolidam para uma liturgia escatológica do amor e da perfeição.

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

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

obrigando o olhar do leitor subir montanha e palavra, sete ovos enfileirados e outros recursos que coloca o livro todo em movimento.

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

O tempo mítico da história da Divinha é um tempo sem mutações; não se apresenta ao leitor nenhuma outra informação a não ser a fabulação mítico-narrativa *in media res*. É o tempo das aventuras que os relatos míticos insistem como símbolo e alegoria da travessia existencial. Ao lado de Divinha, o verdadeiro herói possui um nome emblemático: Louva-a-deus. Ele deixa uma vaquinha, sua única propriedade a uma velha, vizinha dele, que lhe oferece um pão para satisfazer a fome durante a longa viagem para o lugar onde Divinha enforca os pretendentes que não respondem acertadamente aos enigmas dela. O pão está envenenado e, ao se desfazer dele, por casualidade, Louva-a-deus se dá conta que cachorros e urubus morrem ao se alimentar dele. O herói continua, portanto, o caminho pela floresta em um percurso solitário, necessário ao cumprimento mítico da tarefa da qual se sente investido. É justamente nesse percurso que os acontecimentos estranhos serão reveladores para conquistar o casamento com a Divinha, mas, sobretudo, para resolver as adivinhações pífidas da “mulher de gelo”. Nesse sentido, é importante destacar que a solução mítica da aventura de Louva-a-deus deve-se à observação e à vivência da realidade. Os imprevistos e, inicialmente, inexplicáveis acontecimentos, dos quais o leitor participa sem entender o rumo exato, se resolvem em uma resposta “linguística” (e, de certa forma, literária) que, inesperadamente, salva o herói. Pode-se conjecturar que a observação aguda e atenta da realidade é a fonte primordial para a transformação da banalidade aparente do cotidiano ou do aventureiro em proposta estética, literária, artística.

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

Em *Homo ludens*, Johann Huizinga (2007) escreve que o enigma foi, desde os primórdios do relato mítico,

um “elemento importante das relações sociais” (p. 125). Se, por um lado, ele é “sagrado”, por outro, ele acrescenta uma faceta perigosa em que está em jogo a cabeça do herói, isto é, o significado existencial do sujeito. Com efeito, o saber misterioso da adivinha estabelece um poder que justamente André Jolles (1976), em *Formas simples*, define de “demoníaco”: “ele é, ao mesmo tempo, um monstro que nos apavora, que nos oprime e nos sufoca” (p. 113).

O texto de Ângela-Lago sempre se acompanha – assim como em outros textos, como *Sete histórias para sacudir o esqueleto* ou *De morte* – de uma ilustração lúdica que organiza o livro em um objeto performático completo. O recurso à imagem – semelhante à estratégia de teatralização da narração oral e da cultura popular – funciona como meio de transformação textual. As letras e as palavras são “coisificadas”, mas na proposta de desarticulação adquirem uma força narrativa maior. O ato de contar se visualiza e amplia o sentimento de conhecimento que o leitor vivencia acompanhando Louva-a-deus na floresta de signos da realidade.

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

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

Referências

- ÂNGELA-LAGO, *Sua Alteza a Divinha*. Belo Horizonte: Editora RHJ, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética da novela*. (A teoria do romance). São Paulo: UNESP-Hucitec, 1993.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2005. v. 4.
- COLOMER, Teresa. *La formación del lector literario*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.
- HUIZINGA, Johann. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MACHADO, Ana Maria. *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*. São Paulo: Ática, 1999.
- MARINO, Adrian. *Teoría della letteratura*. Bologna: Il Mulino, 1994.
- O’SAGAE, Peter. Um Enigma na teia de histórias. Disponível em: <<http://dobrasdaleitura.blogspot.com.br/2012/07/iv.html>>. Acesso em: 15 mar. 2013.
- PERROT Jean. Recherche et littérature de jeunesse en France. Recherche pure ou appliquée? In: *Bulletin des Bibliothèques de France*, Paris, t. 44, n. 3, p. 13-24, 1999.
- WEINREICH, Torben. *Children’s literature: art or pedagogy*. Frederiksberg: Roskilde UP, 2000.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigations philosophiques (1936-1941)*. Paris: Gallimard, 1961.
- ZILBERMAN, Regina. El estatuto de la literatura infantil. In: *Cuadernos Literarios – Letritas* (org. de Biagio D’Angelo), Lima: Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, año 3, n. 6, 2006.
- ZIPES, Jack. *Sticks and stones: the troublesome success of children’s literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. Nova York-Londres: Routledge, 2001.

Recebido: 29 de março de 2013
Aprovado: 14 de abril de 2013
Contato: biagiodangelo@gmail.com