

*LITERATURA PARA LER... LITERATURA PARA
VER: REVERBERAÇÕES DO DISCURSO
LITERÁRIO NA ESTRUTURA DO MANGÁ THE
LEGEND OF ZELDA: OCARINA OF TIME*

*LITERATURE TO READ... LITERATURE TO SEE: REVERBERATIONS OF LITERARY
DISCOURSE IN THE STRUCTURE OF THE MANGA THE LEGEND OF ZELDA:
OCARINA OF TIME*

Jhonatan Rodrigues Peixoto da SILVA¹

Resumo: Este artigo tem o escopo de realizar uma proposição teórica que consiste na leitura dos Mangás como expressões literárias, preterindo a usual postura de se designar as histórias em quadrinhos aos segmentos de subcultura, subliteratura ou como produto cultural de valor social ínfimo, desqualificando-as como produto condigno a receber o rótulo literatura. Em contrapartida, a imputação desse rótulo precisa ser justificada, e, para tal, demonstram-se como as características mais comuns de um romance ecoam livremente na estrutura do Mangá, em outros termos, as reverberações do discurso literário na tessitura textual das histórias em quadrinhos, constituindo um texto-imagem marcado pela hibridez, uma espécie de quadrinho-romance. Seccionado em duas etapas, o texto, inicialmente, aborda o complexo conceito de literatura, expondo definições variadas e consistentes oriundas de alguns estudiosos. Em seguida, apresenta-se o enredo do Mangá selecionado, *The legend of Zelda: ocarina of time* (2017), para ser nosso *corpus* ficcional e inicia-se a análise literária em que se apontam as similitudes entre a estrutura do romance e a estrutura do Mangá. A fim de embasar a nossa tese, recorre-se a estudiosos como Aristóteles (2005), Antonio Candido (1970), Roberto Acízelo (2007), Terry Eagleton (2001), Antoine Compagnon (2010) e Sonia Luyten (2011).

Palavras-chave: Conceito de literatura. Romance. Mangá. The legend of Zelda.

Abstract: This article aims to convey a theoretical proposition consisting of the reading of manga as literary expression, neglecting the usual disposition of assigning comic books to a subculture, a subliterature or as a cultural product of minimal social value, disqualifying them as a product worthy of the label “literature”. By contrast, the imputation of this label needs to be justified, and in order to do so it will be demonstrated how the most common features of novels plainly echo in the structure of mangas, in other words, the reverberations of literary discourse in the textual fabric of comics, constituting a text-image marked by hybridity, a kind of comic-novel. Sectioned in two parts, the text initially addresses the complex concept of literature, exposing varied and consistent definitions from some scholars. Then we present the plot of the selected manga, *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* (2017), to be our fictional *corpus* and begin the literary analysis which points out the similarities between the novel structure and the manga structure. In order to achieve the mentioned

¹ Doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

objectives, we resort to scholars such as Aristotle (2005), Antonio Candido (1970), Roberto Acízelo (2007), Terry Eagleton (2001), Antoine Compagnon (2010) and Sonia Luyten (2011).

Keywords: Literature concept. Novel. Manga. The legend of Zelda

Um caleidoscópio teórico: afinal, quando é literatura?

Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta.

Terry Eagleton

Terry Eagleton, em *Teoria da Literatura: uma introdução*, aventou a natureza excludente e paradoxal do discurso literário ao apregoar que a literatura, embora seja entendida como escrita ficcional, tende a excluir uma boa margem de ficção. Logo no início de seu texto, Eagleton argumenta que “as histórias em quadrinhos do *Superman* e os romances de *Mills e Boon* são ficção, mas isso não faz com que sejam geralmente considerados como literatura, e muito menos como Literatura” (EAGLETON, 2001, p. 2). A aporia surge e incomoda: se tradicionalmente a literatura é associada à escrita ficcional, por que textos criativos como os quadrinhos do *Superman* têm seu estatuto literário enfeitado? Como o escopo do presente texto é evidenciar as reverberações do discurso literário na estrutura das histórias em quadrinhos e, de certo modo, reivindicá-las como expressões literárias, o excerto de Eagleton serve, com excelência, à guisa de exemplo das muitas dissensões que ainda existem no discernimento daquilo que se entende como literatura. Antes do diálogo direto com os quadrinhos, façamos um trajeto sinuoso e breve pelos meandros da teoria literária, acompanhados por teóricos insignes como Jonathan Culler (1999), Roberto Acízelo (2007), Compagnon (2010), entre outros, no intuito de tentar depreender o que é a literatura (ou quando é), visto que tal empreendimento nos concederá um respaldo teórico para a abordagem dos quadrinhos.

Quando pensamos em teoria, vem-nos à mente a ideia de que ela objetiva engendrar problematizações e questionamentos em busca da construção de conhecimento fidedigno, embora a teoria também seja propensa a realizar desconstrução de conceitos, sejam eles

erigidos pelo senso comum, sejam eles postulados pelo conhecimento especializado. A teoria, como disciplina acadêmica, representa um conjunto de ideias e inferências num esforço contínuo de produzir conhecimento por intermédio do pensamento crítico e científico. Por consequência, toda teoria possui um objeto sobre o qual se aplica. No caso da Teoria da Literatura, esse objeto, perdoada a tautologia, é a literatura, ou, se quisermos, podemos expandir a apreensão desse objeto ao fato literário ou à literariedade (que será abordada mais adiante). Todavia, a definição de literatura carece de consenso no meio acadêmico e avulta como uma das questões mais herméticas no campo dos estudos literários e, talvez, também como a mais fascinante atinente ao âmbito da teoria da literatura². Trata-se, portanto, de um “problema fulcral e permanente, situado na base de todas as controvérsias críticas e teóricas” (MOISÉS, 2013, p. 273), pois o “conceito de literatura tem sido amplamente examinado, sem conduzir a resultados definitivos” (MOISÉS, 2013, p. 273). Não obstante a obscuridade conceitual que envolve o termo literatura, é possível pensarmos em algumas definições, sendo cômicos de que elas não são definitivas, nem representam imposições, e, mormente, que toda definição de literatura decorre de uma preferência apregoada por determinada vertente teórica, sem que possamos olvidar que “toda teoria repousa num sistema de preferências, consciente ou não” (COMPAGNON, 2010, p.43).

Antes de discorrermos acerca de algumas definições de literatura, é relevante ressaltar que Aristóteles, um dos precursores na especulação teórica daquilo que se entende, hoje, por literatura, não tinha, em seu tempo, uma definição que desse conta dos fenômenos literários sobre os quais teorizava: “a arte que se utiliza apenas de palavras, sem ritmo ou metrificadas, estas seja com variedade de metros, seja usando uma só espécie de metro, até hoje não recebeu nome” (ARISTÓTELES, 2014, p. 19). Aristóteles, em sua *Poética*, um tratado especulativo e normativo, cerceava a nomeação de seu objeto à ‘arte que utiliza apenas de palavras’, no caso, o drama e o épico, representação e narração, respectivamente, sem tecer demais ponderações no que tange à conceituação de literatura. A busca obsessiva, geradora de querelas teóricas, a fim de delimitar, conceituar ou definir a literatura pode ser considerada relativamente recente, moderna, ou mais próxima de nossa contemporaneidade, tendo origem no século XX.

² Ao nos questionarmos acerca do que é literatura, revelamos a posição oscilante, de incerteza, na qual nos encontramos em relação ao nosso próprio objeto de estudo. Existe, decerto, uma miríade de definições e conceituações que objetiva abarcar a fenomenologia da arte literária, mas são tão diversas entre si que só endossam a complexidade da questão.

Mesmo com o amplo espaço teórico que as questões que envolvem a definição e a essência da literatura ocupam nos estudos literários, Antoine Compagnon, em seu estimulante *O demônio da teoria* (2010), revela a tensão existente no uso concernente aos vocábulos *literário* e *literatura*, como se houvesse plena certeza do que é literatura ou como se houvesse um consenso que diluísse as complexidades conceituais relacionadas ao texto literário: “emprega-se, frequentemente, o adjetivo *literário*, assim como o substantivo *literatura*, como se ele não levantasse problemas, como se se acreditasse haver um consenso sobre o que é literário e o que não é” (COMPAGNON, 2012, p. 29). É possível afirmar que o argumento de Compagnon refere-se ao uso indiscriminado que o senso comum faz dos vocábulos supracitados, posto que não haja uma preocupação formal ou um interesse mais objetivo em refinar ou delimitar a perspectiva conceitual acerca do discurso literário. O emprego dos termos *literário* e *literatura* é feito de maneira banalizada, sem preocupações distintivas, tal como se suas aplicações constituíssem um ponto pacífico, sem maiores problematizações.

Hoje, não raramente, utiliza-se o léxico, literatura, sem que se recorra a uma reflexão teórica mais aprofundada que objetive depreender a especificidade do discurso literário: se de fato ela existe e em que consiste. Massaud Moisés refere-se a esse fenômeno do emprego banalizado do termo literatura como um uso ‘abusivo’ da palavra e assinala que se passou

[...] a utilizar, sobretudo em nossos dias, expressões como ‘literatura científica’, ‘literatura médica’, ‘literatura filosófica’, ‘literatura farmacêutica’ etc. O despropositado emprego resultaria da ideia pejorativa com que se encara ‘literatura’ em certos setores do saber, ou de assumi-lo como sinônimo de ‘texto escrito’, seja qual for a natureza de seu conteúdo. (MOISÉS, 2013, p. 274)

O teórico afirma que a solução seria apenas “substituir o termo ‘literatura’ por ‘bibliografia’, para que o problema se resolvesse de vez” (MOISÉS, 2013, p. 274). Contudo, o problema suplanta a mera substituição de um termo pelo outro e se concentra na inteligência objetiva do que, de fato, é a literatura. Pensando nesses problemas e em sua relevância, é que irrompem as tentativas e a necessidade de se delimitar e buscar um refinamento conceitual para o discurso literário. Decerto, um empreendimento assim renderia dezenas de páginas e poderia mesmo se apresentar como um trabalho mais extenso, tal como uma tese; no entanto, aduziremos algumas definições de maneira breve e nos embasaremos em uma para dar continuidade aos nossos objetivos. Afinal, para se demonstrar como o discurso literário incide e ecoa na estrutura das histórias em quadrinhos, é imprescindível que tenhamos um

discernimento prévio do que é o fenômeno literário, um norteador, ainda que saibamos se tratar de uma preferência teórica.

Voltemo-nos à conceituação de literatura que relaciona o conhecimento científico e específico ao senso comum, visto que essa polarização compõe a dicotomia mais comum no que concerne à definição de literatura: a que opõe o sentido amplo ao sentido estrito. No sentido amplo, segundo Compagnon, a

[...] literatura é tudo o que é impresso (ou mesmo manuscrito), são todos os livros que a biblioteca contém (incluindo-se aí o que se chama literatura oral, doravante consignada). Essa acepção corresponde à noção clássica de ‘belas-letras’ as quais compreendia tudo o que a retórica e a poética podiam produzir, não somente a ficção, mas também a história, a filosofia e a ciência, e, ainda, a eloquência. (COMPAGNON, 2012, p. 31)

Temos aqui o sentido *lato sensu* da literatura. Uma leitura atenta do texto de Compagnon nos leva a coligir que a definição apresentada é aquela em que o termo literatura ganha a carga semântica que abrange todo o conjunto de textos escritos, a produção cultural impressa e mesmo a oral, proveniente de uma sociedade. Essa conceituação, em contrapartida, desconsidera o estatuto ficcional dos textos literários, não sendo, neste contexto, a ficção um elemento que proporciona alguma distinção em relação aos outros textos. Podemos associar a definição ampla de literatura à perspectiva conceitual atinente ao senso comum, que tende a considerar a literatura como um conjunto de textos que reflete determinada cultura. A definição da literatura, em seu sentido amplo, embora se apresente em uma roupagem bastante abrangente e democrática, no que tange ao alcance de sua significação, condena o discurso literário à perda daquilo que normalmente torná-lo-ia singular e que lhe concederia sua especificidade: a *literariedade*. Assim considera Compagnon ao ponderar os efeitos da conceituação ampla de literatura: “assim entendida, como equivalente à cultura, no sentido que essa palavra adquiriu desde o século XIX, a literatura perde sua ‘especificidade’: sua qualidade propriamente literária lhe é negada” (COMPAGNON, 2012, p. 31). A fim de combater a generalização do conceito de literatura, concomitante ao ensejo de refinar sua definição, a categorização restrita, ou *stricto sensu*, irrompe como mais aprazível ao conhecimento especializado, levando em consideração as singularidades estilísticas da escrita literária. Em um sentido mais restrito, a literatura é

[...] parte do conjunto da produção escrita, e, eventualmente, certas modalidades de composições verbais de natureza oral (não escrita), dotadas de propriedades específicas, que basicamente se resumem numa

elaboração especial da linguagem e na constituição de universos ficcionais ou imaginários. (ACÍZELO, 2007, pp. 46-47)

A definição *stricto sensu* da literatura naturalmente nos conduz a circunscrever as manifestações literárias a estruturas textuais específicas e bem delineadas, imbuídas de suas especificidades; a literatura passa a ser vista como “*romance, teatro e poesia*” (COMPAGNON, 2012, p. 32). Todavia, são os desdobramentos que a definição restrita suscita o que nos parecem mais relevantes para a discussão: o discurso literário está dotado de ‘propriedades específicas’ que podemos sintetizar em dois aspectos, como apresentado no texto de Roberto Acízelo: o uso especial da linguagem³ e o estatuto ficcional⁴ como fatores primaciais e determinantes. Essas características normalmente se apresentam como elementos distintivos da literatura, sobretudo, porque dispensam conceitos delimitadores que sejam extraliterários, sendo, portanto, benquistas por estudiosos cujas vertentes teóricas se voltam à imanência do texto. Sob os princípios da elaboração especial da linguagem e do universo fictício, a literatura pode ser categorizada por elementos intrínsecos ao texto: pela primazia da forma e por seu estatuto fictício.

É imprescindível ressaltar que a discussão acerca do que é literatura não é elucidada, muito menos tem suas questões plenamente dirimidas apenas por intermédio da definição restrita. Tanto o fator literariedade, quanto o fator escrita ficcional apresentam problemas que engendraram inúmeras refutações que põem em dúvida a possibilidade de se definir literatura cerceando-se a esses dois aspectos⁵.

³ A primeira característica do discurso literário, apontada pela definição restrita, é a que remete ao uso especial da linguagem. Seguindo esse raciocínio, seria a literatura uma arte estético-verbal, ou “um fenômeno estético” (COUTINHO, 2008, p. 23). Temos, então, um discurso que se distinguiria por empregar a linguagem de maneira especial, afastando-se do uso comum ou cotidiano. Enquanto a linguagem cotidiana ou ordinária se limitaria à simples função informativa e comunicativa, cujos fins expressivos baseiam-se na denotação, a linguagem literária se destacaria pela conotação e complexidade, por não ter uma finalidade pragmática imediata, não visando a informar ou a instruir, mas fazendo-os fortuita ou secundariamente, se assim desejar ou for conveniente. O texto literário é concebido como um *monumento*, e não como um *documento social*, digno de ser contemplado e apreciado por suas qualidades estéticas, a organização especial da linguagem.

⁴ Costuma-se classificar a literatura considerando-a como escrita imaginativa ou fictícia, restringindo-a a um tipo de discurso que não expressa nem reflete a verdade, ou seja, o factual, mas que se constitui pela ação do escritor em criar, organizar e expressar elementos meramente fictícios ou imaginados, reificando-os na materialidade da escrita. A literatura seria, portanto, todo escrito imbuído de um universo fictício, ou, empregando uma expressão mais simplória, literatura seria ficção. O termo ficção “vem do latim *fictionem* (*fingere, fictum*), ato de modelar, criação, formação; ato ou efeito de fingir, inventar, simular; suposição, coisa imaginária, criação da imaginação” (COUTINHO, 2008, p. 49).

⁵ Podemos citar, à guisa de exemplo da questionabilidade da literariedade como fator determinante do discurso literário, o discurso de Compagnon: “não existem elementos linguísticos exclusivamente literários, a literariedade não pode distinguir um uso literário de um uso não literário da linguagem” (COMPAGNON, 2012, p. 41). O material linguístico explorado pela literatura não se diferencia do material linguístico utilizado pela linguagem comum, ambos se servem do mesmo *arcabouço linguístico*. Compagnon, no entanto, no desenvolvimento de seu raciocínio, sugerirá que a literariedade, embora não se respalde no uso de um material

Desse modo, a categorização do discurso literário como um “conjunto de desvios da norma, uma espécie de violência linguística” (EAGLETON, 2001, p. 6) ou como “uma linguagem que chama atenção sobre si mesma” (EAGLETON, 2001, p. 3) é propensa a ser insuficiente ou demonstrar-se antitética a vertentes teóricas que não são imanentistas. É necessário lembrar que as propriedades estéticas, o uso especial da linguagem, referente ao conceito de literariedade como o elemento distintivo do discurso literário, podem avultar em outros discursos que não são classificados como literários. Podemos asseverar que essa organização e essa disposição especial das palavras “se encontram também na linguagem não literária, mas ainda, às vezes, são nela mais visíveis, mais densos que na linguagem literária, como é o caso da publicidade” (COMPAGNON, 2012, p. 42). Ora, o discurso publicitário normalmente apresenta fenômenos estéticos que atribuímos às manifestações literárias genuínas: organização da linguagem esmerada e premeditada objetivando produzir um efeito, rimas, musicalidade, preponderância da forma e da conotação e afins. Uma propaganda publicitária que se utilize, por exemplo, dos recursos formais de uma poesia não será classificada como literatura. Poderíamos, então, inferir que o rótulo literatura estaria sujeito ao contexto em que o discurso se encontra, ou a um tipo especial de atenção que é despendida pela comunidade linguística?

Para desenvolver essa questão, convocamos Jonathan Culler, teórico que escreveu o *Teoria literária: uma introdução* (1999). Culler dedica um capítulo de sua obra para tecer algumas reflexões sobre definições de literatura, expondo conceitos de literatura e as problematizações que tais conceitos carregam em si. Em sua visão, o teórico não relega integralmente a relevância e a pertinência da literariedade como elemento distintivo da literatura: “podemos pensar nas obras literárias como linguagem com propriedades ou traços específicos” (CULLER, 1999, p. 35), mas sugere, simultaneamente, a possibilidade de se pensar a literatura como um discurso que, inserido em determinado contexto, recebe uma atenção especial, sendo tratado, portanto, como literatura: “e podemos pensar a literatura como o produto de convenções e um certo tipo de atenção” (CULLER, 1999, p. 35). Nesta última definição, a ideia é evidente: dependendo do espaço em que o texto estiver, ele poderá ser lido (ou não) como literatura. O contexto seria um elemento essencial para categorizar um discurso como literário. O rótulo ‘literatura’ pode estar sujeito ao contexto em que determinado texto se encontra: um trecho de um poema é lido como literatura, sem que se

linguístico diferenciado, constitui-se como uma organização linguística especial, mais densa, mais cerrada e complexa.

questione sua literariedade, se estiver em um livro ou coletânea de poesias; mas talvez não fosse categorizado como literatura se o mesmo trecho estiver em um biscoito da sorte ou *outdoor* publicitário. Ter traços de literatura, então, não seria suficiente para classificar um texto como literatura, se o *contexto* não for literário. Destarte, parece congruente assinalar que, “na maior parte do tempo, o que leva os leitores a tratar algo como literatura é que eles a encontram num contexto que a identifica como literatura: num livro de poemas ou numa seção de revista, biblioteca ou livraria” (CULLER, 1999, p. 34).

A perspectiva teórica de Jonathan Culler, embasada pela possibilidade de ser o contexto o elemento que irá operar substancialmente na classificação de um discurso como literário, avulta como extremamente significativa porque, a fim de se procurar a forma mais eficiente de se conceituar a literatura, permite que troquemos a indagação tradicional *o que é literatura?* pela indagação não menos interessante, porém mais singular e não tradicional, *quando é literatura?* Relegariamos, desta forma, as tentativas objetivas e fixas de conceituação da literatura por uma definição variável e bastante volúvel, que se basearia em uma necessária análise do contexto em que o discurso se encontra inserido, sendo esse contexto responsável por sua identificação como texto literário.

Após esse breve percurso de exposições, assumimos uma predileção pela definição de literatura que a apresenta como um discurso estético-verbal imbuído de certas propriedades (escrita ficcional e organização peculiar da linguagem). Contudo, a noção de literatura como produto de certa atenção especial que é dedicada a determinado texto, importando, para ser apreendido como literário, o contexto linguístico em que estiver inserido (quando é literatura?), torna-se bastante pertinente para analisarmos a estrutura do Mangá tencionando lê-lo como pertencente ao conjunto de textos que apreendemos como literários. Afinal, se o discurso literário reverbera na constituição de uma história em quadrinhos, por que adotar o posicionamento excludente no que tange à condição literária do Mangá? Por não estar inserido em um contexto tradicionalmente literário, não recebendo uma atenção especial, o Mangá não é visto como literatura, o que nos leva conseqüentemente a ponderar acerca dos limites do literário. A seguir, dialogaremos com nosso *corpus* ficcional irreverente, pensando-o como manifestação literária.

Interseções estruturais entre o romance e o quadrinho: uma proposição de reflexão acerca do estatuto literário do Mangá a partir de *The legend of Zelda*

Atualmente, as histórias em quadrinhos, ou Mangás, estão disseminadas nas mais variadas culturas ao redor do mundo e, não obstante a ascensão das mídias digitais, consolidaram-se como uma das fontes de entretenimento de maior predileção entre os (as) seus (suas) fiéis leitores (as). Expressão artística com pujante e sólida tradição no Japão, os Mangás já estão arraigados no dia a dia dos japoneses e são objetos artísticos constitutivos da identidade cultural da sociedade japonesa. Nas terras nipônicas, o consumo⁶ e a procura por Mangás são tão massivos que Sonia Luyten, autora da primeira tese acadêmica⁷ brasileira dedicada aos estudos dos Mangás, assinala que “já são bem conhecidas as tiragens bilionárias dos mangás no Japão comparada às congêneres ocidentais” (LUYTEN, 2011, p. 179). Um sucesso comercial alavancado por uma indústria que assenta “suas bases numa trilogia formada pelo mangá, pelo animê e pelo *videogame*” (LUYTEN, 2011, p. 179), instâncias artísticas em constante e intenso processo de reciprocidade e de interação.

Uma das características mais peculiares do mangá, sendo praticamente *sui generis*, é a sua forma: geralmente são grossos, imbuídos de muitas páginas, assemelham-se aos livros ou revistas e exigem que sua leitura seja aviada ao modo oriental, da direita para a esquerda. Já no que tange ao próprio léxico mangá, ele foi cunhado por Katsushita Hokusai (1760-1849), tendo sido amplamente popularizado por Rakuten Kitazawa (1876-1955); e sua acepção⁸, geralmente, abrange a ideia “não só de história em quadrinhos, mas de revista de história em quadrinhos, caricatura, cartum e até mesmo desenho animado” (LUYTEN, 2011, p. 32), revelando certa elasticidade semântica atinente ao termo mangá.

Conscientes das aporias teóricas acerca da conceituação de literatura e de algumas de suas definições, apresentadas no primeiro tópico, entendemos que a dificuldade de se definir a arte literária, cujos limites e fronteiras se mostram quase sempre volúveis e flutuantes, possibilita o questionamento do valor literário de determinadas expressões artísticas e sua consequente inserção na categoria de obras vinculadas à noção de literatura. A partir disso,

⁶ Segundo Luyten, “o Japão é o país onde se consome a maior quantidade de histórias em quadrinhos no mundo” (LUYTEN, 2011, p. 173).

⁷ Referimo-nos a *Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses* (1991)

⁸ Existe certa confusão ou obscuridade nas divergências semânticas entre mangá e quadrinhos. Normalmente, os mangás são associados a uma manifestação artística característica dos japoneses e à cultura oriental, mormente, devido à sua forma e o seu método de leitura; enquanto as histórias em quadrinhos, ou HQs, são pensadas como produto engendrado pela cultura ocidental, tendo como cerne referencial a produção oriunda dos Estados Unidos. É primacial destacarmos o fato de Sonia Luyten não ter realizado alguma distinção semântica acerca da acepção das palavras mangás e histórias em quadrinhos durante o desenvolvimento de sua tese, o que nos avaliza, seguindo o exemplo da própria autora, alternar livremente o uso entre um e outro vocábulo.

nossa proposição consiste na leitura dos mangás como expressões literárias, preterindo a usual postura de se designar as histórias em quadrinhos aos segmentos de subcultura, sublitteratura ou como produto cultural de valor social ínfimo, desqualificando-as como produto condigno a receber o rótulo literatura. Em contrapartida, a imputação desse rótulo precisa ser justificada, e, para tal, dentro dos limites dos objetivos deste artigo, demonstraremos como as características mais comuns de um romance ecoam livremente na estrutura de um mangá, em outros termos, as reverberações do discurso literário na tessitura textual das histórias em quadrinhos, constituindo um texto-imagem marcado pela hibridez, uma espécie de quadrinho-romance. Por conseguinte, destacamos assim o valor cultural, literário e social dos mangás, que “sempre souberam captar as tendências do comportamento [humano], decodificá-las e transformá-las em sua linguagem característica” (LUYTEN, 2011, p. 123). Para nossa análise, usaremos o mangá *The legend of Zelda: ocarina of time*, originalmente lançado em 2000 (só publicado no Brasil no ano de 2017), e elaborado por Akira Himekawa. Encetemos com uma apresentação do mangá selecionado a fim de familiarizar o leitor.

Se nós realmente formos discernir o mangá como um objeto literário e buscarmos uma categorização plausível entre a mixórdia de gêneros atinentes às obras literárias, *The legend of Zelda*⁹, indubitavelmente, nos remeteria a uma lídima narrativa pertencente ao grupo daquilo que entendemos como literatura maravilhosa (e não fantástica¹⁰), sendo essa caracterizada pela naturalização do sobrenatural¹¹ em um mundo dessemelhante ao nosso, ou, segundo Roas, quando “o sobrenatural é mostrado como natural” (ROAS, 2014, P. 33). Em *TloZ*¹², há uma profusão de seres que não são justificados ou existentes em nossa realidade: há dragões, fantasmas, raças de personagens que não são humanas, fadas, monstros escatológicos e afins. O próprio protagonista não é humano, mas sim um hylian, raça que se assemelha a um elfo. Todos esses elementos feéricos são ambientados em um mundo que não é o nosso, trata-se de uma realidade outra, paralela, um mundo independente (Hyrule) e,

⁹ *The legend of Zelda: ocarina of time* é originalmente um jogo eletrônico lançado em 1998, para a plataforma Nintendo 64. Posteriormente seria eleito o melhor jogo de todos os tempos. Em 2000, *Ocarina of time* foi adaptado para mangás. Geralmente, os mangás geram animês ou depois migram para os jogos; no caso curioso de *The legend of Zelda*, fora o jogo eletrônico, com um sucesso assombroso, que gerou os mangás e uma miríade de outros produtos.

¹⁰ O fantástico se define como uma narrativa que “põe em dúvida a nossa percepção do real” (ROAS, 2014, p. 51) e, imprescindivelmente, é ambientada em nosso próprio mundo. Para informações mais minuciosas e específicas sobre as diferenças entre fantástico e maravilhoso, consultar a obra teórica *A ameaça do fantástico* (2014), de David Roas.

¹¹ O uso do léxico “sobrenatural”, aqui, refere-se a um elemento transgressor das leis do mundo real, não podendo ser explicado segundo as leis que norteiam a nossa realidade. O discernimento de sobrenatural aduzido corresponde ao pensamento do teórico David Roas.

¹² Para evitarmos certa repetição que pode soar desagradável, doravante, usaremos livremente a sigla *TloZ*, quando nos referirmos a *The legend of Zelda: ocarina of time*.

aparentemente, sem alguma relação que o conecte com o nosso, o que faz com que os elementos sobrenaturais ou estranhos sejam vistos como naturais para as personagens que habitam Hyrule.

Acerca do enredo de *TloZ*, podemos defini-lo como a clássica e épica jornada do herói escolhido para dilapidar um grande mal que assola seu mundo. A diegese é dividida em dois grandes arcos: o arco da infância e o arco da idade adulta. No arco da infância, o leitor é apresentado a Link, o protagonista, ainda em sua fase mais pueril. Nesse momento, Link vive no interior de uma densa floresta, denominada *Kokiri*, termo que também nomeia os habitantes característicos dessa floresta: espécie de crianças-élficas que nunca crescem e vivem em plena harmonia com a natureza, numa existência lúdica e despreocupada. Todos os kokiris possuem uma fada que os acompanha, sendo praticamente um elemento primacial e constituinte de suas próprias identidades enquanto indivíduos daquela sociedade rupestre. Link, em contrapartida, é a única criança que não possui uma fada. Por conseguinte, é acossado por palavras ferinas, preconceitos e todo o tipo de discriminação, tendo sua identidade como kokiri questionada frequentemente, o que naturalmente consterna o protagonista. Quando a floresta é ameaçada por um grande mal advindo do antagonista Ganondorf, que representa a destruição iminente do equilíbrio de Hyrule, Link, enfim, recebe uma fada para acompanhá-lo na missão que lhe é incumbida pelo líder dos kokiris: uma frondosa, velha e sábia árvore antropomorfizada. Sua missão inicial se resume a abandonar, pela primeira vez, a floresta e ir ao castelo de Hyrule, onde encontrará a princesa Zelda, também ainda uma criança, e, então, ela revelará a Link seus anseios acerca das intenções espúrias de Ganondorf e da relevância de se proteger a *Triforce*¹³ da ambição do vilão. A única maneira de alcançar a *Triforce* é reunir as três joias espirituais no Templo do Tempo e tocar a Ocarina do Tempo, um instrumento místico que permite a seu usuário realizar viagens temporais. Link, então, é exortado por Zelda a reunir as joias antes de Ganondorf, a fim de que ele não tenha acesso a *Triforce*. No fim do arco da infância, vicissitudes assomam e, não obstante todo o labor e esforço do protagonista, ele não consegue impedir a ascensão de

¹³ A *Triforce* é um elemento místico que está presente em praticamente todos os mangás e jogos da franquia Zelda. É praticamente o símbolo magno da série: um triângulo dourado maior formado por três triângulos equiláteros menores. A lenda da *Triforce* representa toda a teoria de cosmogonia relacionada à criação da realidade onde se encontra o reino de Hyrule. Basicamente, “quando nem a terra, o mar e sequer a vida existiam, três deusas douradas desceram a Hyrule, onde só havia caos” (Himekawa, 2017. p. 59) e criaram a vida. As deusas referidas são *Farore*, *Din* e *Nayru*. Após criar a vida, as deusas se foram, mas deixaram um triângulo dourado, *Triforce*, em um local sagrado e fechado, simbolizando a virtude de cada uma das deusas: sabedoria, poder e coragem. Aquele que possuir a *Triforce* terá a tríade absoluta de poder para governar Hyrule, no entanto são poucos os que não se corromperiam ao entrar em contato com uma fonte imensurável de poder.

Ganondorf, que adentra no reino sagrado onde se encontra a Triforce, quando Link, imbuído das três joias e da ocarina, retira uma lendária espada, *Master Sword*, de seu pedestal no Templo do Tempo. Link permanece preso por sete anos no templo, numa espécie de entorpecimento da consciência, adquirindo a maturidade e a compleição necessárias para, imbuído de sua ocarina e de sua espada, tornar-se o Herói do Tempo. No decorrer desses setes anos, Ganondorf dissemina seu reino de terror e truculência por toda Hyrule.

A partir disso, deflagra-se o arco da idade adulta, sete anos após o início original da narrativa. Link, já adulto, descobre que nunca foi um kokiri, o que justificava a ausência de uma fada desde sua nascença e, sobretudo, o fato de ele ter crescido e se tornado um adulto, visto que os kokiris não crescem. A ascendência de Link lhe é revelada: o herói nasceu em uma família de cavaleiros que servia a família real de Hyrule, predestinada a proteger os reis e rainhas de Hyrule através do tempo. Ele era um hylian. Sua missão real, como Herói do Tempo, insurge definitivamente nítida: proteger e resgatar Zelda, desaparecida durante os sete anos de lacuna entre as fases infantil e adulta de Link e derrotar Ganondorf, restabelecendo a ordem em Hyrule. Para isso, Link precisa libertar seis sábios que serão necessários para selar Ganondorf em uma espécie de mundo paralelo tétrico. No decorrer do arco da idade adulta, Link realiza inúmeras viagens temporais, avançando ou regredindo no tempo ao usar sua ocarina¹⁴, a fim de lograr as missões imputadas a ele, fomentado por sua volição irreduzível, pelo seu desejo de extirpar o reinado celerado de Ganondorf e manter a princesa Zelda em segurança. Após libertar os seis sábios, Link se encaminha para o castelo onde Ganondorf reina absoluto com o objetivo único de desafiar-lo e pôr em derrocada o seu reino. Nesse ínterim, o Herói do tempo descobre que as partes da *Triforce* estão divididas entre os três grandes personagens do enredo: Ganondorf, possuidor da *Triforce* do Poder; Zelda, com a Sabedoria; e Link, no fim da diegese, fica cômico de que possui a *Triforce* da Coragem. Assim, sabemos que Ganondorf só havia logrado a *Triforce* em uma de suas partes e precisava debelar Link e Zelda para conquistar as outras duas e ter o domínio pleno e invencível da *Triforce*. Obviamente, cumprindo o paradigma narrativo em que, numa perspectiva maniqueísta do mundo, o bem superará o mal, Link derrota Ganondorf e os sábios selam temporariamente o vilão em um mundo de trevas.

¹⁴ Tradicionalmente, quase todas as narrativas referentes ao universo *The legend of Zelda* (série que já possui 32 anos de existência) mantêm um elo demasiado pujante com a música. A música é quase onipresente e possui um papel fulcral para o desdobramento do enredo em praticamente todos os mangás ou jogos. Em *Ocarina of time*, isso é ainda mais preponderante, pois Link aprende diversas melodias no decorrer de seu trajeto heroico, todas tendo uma função relevante no interior da história. A música constitui uma marca identitária da série, rege o ritmo da narrativa, direciona as ações do herói e permite que ele viaje pelas camadas temporais; viagens, sem as quais, os objetivos do herói seriam inviáveis ou inexecutáveis.

Zelda retoma para si a ocarina do tempo e envia Link, à sua revelia, para o seu arco temporal original¹⁵, quando ainda é uma criança. O Herói do tempo, mesmo como uma criança, ainda mantém todas as reminiscências de sua jornada épica, o que concita o leitor a refletir sobre o quão complexo poderá ser a vida de uma criança que tem a consciência e a experiência de um adulto e que já foi submetida a uma infinidade de adversidades¹⁶.

Link e Zelda se encontraram pela primeira vez, quando ainda eram crianças, nos jardins do castelo de Hyrule, antes de todo o mal de Ganondorf grassar pelo mundo. Recorrendo a um apelo extremamente sentimental e nostálgico, a narrativa finda quando Link, de volta ao seu próprio tempo após obliterar o mal personificado na figura de Ganondorf, revive a cena edulcorada e sensível do primeiro encontro com a princesa Zelda, nos jardins do castelo, já livres da iminência execrável que a sombra do imponente Ganondorf impunha na primeira vez que se encontraram.

Laconicamente, pois nos falta espaço aqui para desenvolver a narrativa em toda a sua complexidade, esse é o enredo de *TloZ*. O mangá possui um enredo bastante surreal, recorrendo a aspectos da literatura maravilhosa, marcado por uma mitologia própria que a série criou para si, o que pode fazer com que alguns elementos ou nuances do enredo tomem uma aparência confusa ou caótica. Nós apregoamos que somente a leitura de *TloZ* possibilitará uma intelecção mais precisa e harmônica da obra em si, profusa em detalhes e extremamente proficiente em viabilizar a total imersão do leitor em seu universo insólito.

Feita a pertinente contextualização do enredo de *TloZ*, avancemos para as similitudes existentes entre a estrutura do romance e a estrutura do mangá, indicando a possibilidade real de aviarmos a leitura das histórias em quadrinhos como literatura. A expressão *quadrinho-romance* foi selecionada, sobretudo, pensando nas particularidades do romance, enquanto gênero literário que evoluiu da epopeia e cuja sua ascensão se sucedeu entre os séculos XVIII e XIX. A explícita hibridez genérica contida em quadrinho-romance apenas endossa a heterogeneidade característica ao próprio romance, desde a sua origem à contemporaneidade, sendo quase sempre laborioso ou contraproducente delinear com precisão alguma essência formal ou conteudística relacionada ao romance, afinal, é

[...] um gênero proteiforme, suscetível de tomar aspectos muito variados. Isso significa, entre outras coisas, que é estruturado de modo complexo

¹⁵ Em uma cena que, lida consoante o contexto do enredo, apresenta uma pesada carga de dramaticidade.

¹⁶ *Ocarina of time* possui uma peculiar continuação direta intitulada *The legend of Zelda: Majoras mask*. É considerado o episódio mais tétrico de toda a série.

por tensões entre sua organização específica, suas intenções e as diversas sequências que integra. (REUTER, 2004, p. 117)

Estamos lidando, então, ao abordamos o romance, com um gênero amorfo e de aspecto “plástico e onívoro” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 112), que se relaciona livremente com outras áreas de conhecimentos, incorporando em seu interior outros gêneros, literários ou não, suscetível a adotar o estilo prosaico ou poético e a empregar o discurso filosófico ou banal, de acordo com as pretensões e com os objetivos do autor. É provável que nada consiga eludir-se de ser matéria-prima do romance: o mundo, real ou feérico, apresenta-se como seu opulento e vasto objeto, fecundo em possibilidades narrativas e inventivas. O romance é um gênero potencialmente açambarcador. E se ele é propenso a tudo englobar e romancear, se ele se enquadra dentro da categoria dos textos que são nomeados literatura, por que as histórias em quadrinhos ficariam preteridas, se elas herdaram objetivamente os componentes presentes no arcabouço do romance, manifestando em seu interior traços tão literários quanto os do ‘gênero-rei’? O romance, em seu ininterrupto processo de metamorfose, consoante às conjunturas culturais e sociais, pode sorver o arcabouço genérico do mangá, trazendo-o para seu interior, emprestando-lhe suas técnicas narrativas e avalizando a leitura literária das histórias em quadrinhos. Ou quadrinho-romance, que é o caso específico de *TloZ*. Contudo, não tencionamos fundamentar um gênero neófito, mas sim demonstrar como os traços do discurso literário romanesco incidem na instância discursiva do mangá.

Teoricamente, o romance é imbuído de cinco componentes primaciais; dos romances mais tradicionais e fechados, aos mais abertos e estrambólicos, a presença desses componentes, em sua totalidade ou não, far-se-ão perceptíveis. São eles: o narrador, o personagem, o enredo/intriga, o espaço e o tempo. Indo mais além, podemos asseverar que a maioria das narrativas ou romances seriam alicerçados numa espécie de “superestrutura, chamada também de esquema canônico da narrativa ou esquema quinário” (REUTER, 2004, p. 49), que consiste em: estado inicial, complicação ou força perturbadora, dinâmica, resolução ou força equilibradora e estado final. Cabe aqui ressaltar que essa superestrutura fundada em cinco etapas não se aplica à lógica estrutural de romances considerados abertos, fragmentados ou aos antirromances. De todo modo, o romance, em geral, desdobrar-se-ia então como “transformação de um estado para outro estado” (REUTER, 2004, p. 49). Esses elementos estruturais do discurso literário concernente ao romance incutem e ecoam abundantemente na tessitura textual do mangá *TloZ*.

Começamos pela figura do narrador. É interessante ressaltar que o narrador é, no arcabouço do romance, uma entidade estritamente ficcional, possuindo uma idiosincrasia própria, não necessariamente sendo um desdobramento da ideologia do autor. Em outros termos, o narrador é “aquele que parece contar a história no interior do livro, mas que só existe em palavras no texto” (REUTER, 2004, p. 38). Nos quadrinhos, nem sempre há a presença de um narrador conduzindo a ação e desvelando as intimidades psicológicas das personagens. Às vezes, haverá decerto uma figura que desempenhará o papel do narrador; em outros casos, as personagens agirão livremente, sem interferência do narrador, como se sucedem nas peças teatrais dramáticas, cômicas ou tragicômicas. Em *TloZ*, nós identificamos a presença do narrador em sua forma heterodiegética centrada na personagem (Link). Trata-se de uma focalização externa aos acontecimentos ficcionais, sendo também “mais limitada na medida em que o narrador pode saber apenas o que a personagem que orienta a focalização sabe” (REUTER, 2004, p. 76). De todo modo, a presença desse narrador heterodiegético, em *TloZ*, é bastante comedida e discreta, assomando apenas em segmentos específicos da narrativa, permitindo certa autonomia actancial às personagens no decorrer do enredo. No mangá, de uma forma geral, o narrador tende a ter aparições esporádicas em prol de uma liberdade maior das personagens, assim “o narrador aparecerá mais, ou menos, na narração” (REUTER, 2004, p. 68), de acordo com a perspectiva e a focalização adotadas. É o caso de *TloZ*, em que o narrador surge em situações esparsas, seja na apresentação da personagem, na transição entre alguns capítulos ou na narração da cosmogonia de Hyrule, terra de Link.

Refletindo, agora, sobre as personagens, conseqüentemente somos levados a pensar “na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha de seu destino” (CANDIDO, 1970, p. 53), sabemos serem elas as agentes narrativas do enredo, que o vivem e que o fazem existir através delas. Assim, “não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance” (CANDIDO, 1970, p. 54). Tal como ocorre no romance, na literatura, as personagens estão presentes no discurso do mangá e são imprescindíveis para o desenrolar do enredo. Naturalmente, se no romance as personagens se dividem em classificações teóricas geralmente seccionadas em torno de sua função e variedade, isso também ocorre no discurso das histórias em quadrinhos, em que cada personagem é imbuída de uma função (protagonista, antagonista, deuteragonista, coadjuvantes, entre outros) e é imbuída de uma variedade ou forma (indivíduo, tipo, caricatura, redonda, plana). Curiosa ou paradoxalmente, embora a série de mangás leve o nome Zelda em todos os títulos, a

personagem protagonista é sempre Link, em diferentes contextos históricos e variações temporais, e em reencarnações distintas, o que deflagra certa confusão nominal para aqueles que não têm algum discernimento acerca da série *Zelda*: é comum ler ou ouvir pessoas nomeando de *Zelda* a personagem masculina protagonista, visto que a sua imagem sempre aparece vinculada ao título dos mangás e jogos. Em *TloZ*, mais de 20 personagens estão presentes na estrutura do enredo, todas desempenhando suas funções de acordo com o espaço e a relevância que possuem na estrutura do mangá. Ademais, como há, nas histórias em quadrinhos, uma ênfase veemente na imagem, as personagens ganham nuanças e detalhes em seus traços que facilitam e insinuam certas interpretações semânticas por parte do leitor. Os semblantes, por exemplo, podem ser fontes fecundas de complementação de significado, não sendo a escrita a única responsável pela transmissão de sentidos, portanto, “nos quadrinhos, além da escrita, a percepção do significado é complementada pela expressão facial das personagens, que ajuda a transmitir o sentido” (LUYTEN, 2011, p. 135).

Outro componente da estrutura do romance presente no mangá *TloZ* é o espaço ou ambiente. Depreendemos ambiente como “o local onde os acontecimentos ocorrem. É o fundo da cena, o meio da ação” (COUTINHO, 2008, p. 60). O romance apresenta uma pluralidade de ações deflagradas concomitantemente ou não. Isso, geralmente, poderá exigir variações de espaço para que as personagens transitem e ponham em curso o enredo. Em *TloZ*, há uma infinidade de ambientes, ou espaços, onde a história se desenvolve, tal como se verifica em alguns romances. À guisa de exemplo citamos: planície de Hyrule, floresta Kokiri, reino dos Gorons, reino dos Zoras, cemitério de Kakariko, lago Hylia, os cinco templos espalhados em Hyrule, um deserto, um rancho, Montanha da Morte, os castelos de *Zelda* e Ganondorf entre outros espaços pelos quais Link e os outros personagens transitam. Essa variedade de ambientes é também uma marca inerente à série *Zelda*, que, tanto nos jogos, quanto nos mangás, leva seu leitor/jogador à exploração imersiva de tais espaços, erigindo um elo afetivo, visto que os mesmos ambientes tendem a reaparecer, ligeiramente modificados, em todos os capítulos da série.

No que tange aos componentes do romance, ainda faltam o enredo e o tempo. Acerca desse, podemos asseverar que “toda narrativa desenrola-se dentro do fluxo do tempo, tanto no plano da diegese, quanto no do discurso (que conforma a diegese)” (SOARES, 2007, p. 49). A diegese representa a realidade ficcional criada pelo autor e envolve a narração e seus processos criativos. O discurso, que realiza concretamente a diegese, consiste em uma sucessão palavras, frases, figuras de estilo e afins. Raramente ocorrerá coincidência ou

confluência entre os tempos da diegese e do discurso, gerando uma discrepância temporal ou anisocronias¹⁷, “isto é, diferenças de duração entre os dois referidos tempos” (SOARES, 2007, p. 50). Levando em consideração o escorço que fizemos de *TloZ* e o epíteto de Herói do Tempo que o protagonista possui, é possível afirmar que o tempo é um elemento assaz presente na narrativa do mangá, não apenas impondo o ritmo das ações, mas sendo ele uma das questões primaciais da própria estrutura do mangá (além do epíteto supracitado, não deixemos escapar que o subtítulo do mangá é precisamente, em tradução livre, *Ocarina do Tempo*). A peculiaridade da ação do tempo no mangá *TloZ* é o fato de o próprio protagonista ter um controle relativo sobre o tempo, adiantando-o por sete anos, ao tocar sua ocarina e regredindo sete anos ao fim de sua jornada, voltando ao estado inicial. Mais do que meramente inserido em uma categorização formal (cronológico, psicológico), o tempo, no caso de *TloZ*, é o cerne da narrativa, o fio condutor que orienta e rege todos os acontecimentos, repercutindo objetivamente na existência de todas as personagens do mangá.

O enredo é outro elemento básico constituinte do gênero romanesco. Entendemos o enredo (trama/intriga) como “resultado das ações das personagens” (SOARES, 2007, p. 43). Trata-se da maneira como os acontecimentos se organizam no interior da diegese. Essencial na estrutura dos romances, o enredo também é um elemento presente no arcabouço das histórias em quadrinhos. As personagens de mangá, como agentes da narrativa, dão consistência e movimento à trama, tornam possível a existência do enredo por intermédio de suas ações. Não seria uma ação temerária apregoarmos que não existe história em quadrinhos que não desenvolva um enredo específico. No caso de *TloZ*, nós apresentamos o seu enredo no início do atual tópico, em uma síntese precisa com o objetivo de familiarizar o leitor ao nosso *corpus* ficcional: embora temporalmente complexa, a intriga se respalda na clássica jornada do herói, abarcando etapas tradicionais como o conhecimento, por parte do herói, de seu papel/função diante do mundo e da realidade, as previsíveis intempéries que tentarão estorvar o objetivo principal do herói, o momento de paroxismo referente ao clímax, o embate contra o antagonista, e a resolução dos problemas que restabelecerá a ordem natural concernente ao seu mundo. De uma criança renegada e trivial, de origem obscura, ao patamar de Herói do Tempo, Link perpassa por todas as etapas mencionadas.

¹⁷ Os casos mais comuns de anisocronias consistem em um movimento em que a diegese regride ou avança em relação ao discurso. Quando a narração regride, como num *flashback*, temos a analepse; já o caso em que a diegese se adianta em relação ao discurso, adiantando ações e acontecimentos, denomina-se prolepse.

Como pudemos aferir, os componentes basilares do romance reverberam livremente na estrutura do mangá *TloZ*, exercendo uma explícita e inegável influência discursiva. Com isso, ensejamos demonstrar como o discurso literário, as técnicas narrativas imanentes ao romance, penetram na tessitura textual das histórias em quadrinhos, pois, por mais que tenhamos utilizado um mangá em especial, a sua estrutura reflete um parâmetro comum em relação às estruturas da maioria dos textos categorizados como quadrinhos. Ademais, os mangás possuem outras interseções com o romance, a segmentação em capítulos, à guisa de exemplo, serve-nos bem para ilustrar isso. A ênfase na história individual ou no individualismo, marca do romance, é mantida nos mangás, que tendem a abarcar as particularidades individuais de seus heróis.

Elementos paratextuais também endossam nossa tese: fichas catalográficas, sumário, prefácio e epílogo. A própria apresentação material-visual do mangá, respaldando-nos na edição que usamos, assemelha-se a um livro tradicional, com todas as suas características habituais, inclusive orelha. Sabemos que o paratexto são todas as informações que circundam o texto principal. A maioria dos romances é imbuída de orelha, de contracapa, de um espaço para o prefácio, entre outros componentes textuais que não constituem o cerne da narrativa. Quando entramos em contato com o exemplar de um mangá, é possível observar que ele abrange praticamente todos os elementos supracitados. *TloZ*, nosso *corpus* ficcional, contém todos os itens referidos, apresentando-se, basicamente, com as configurações de um romance convencional, tanto no que é atinente ao seu aspecto físico, ou seja, em forma de livro, quanto em suas organizações textuais. Os paratextos representam mais uma via de convergência válida entre as estruturas do mangá e as do romance.

Destarte, as histórias em quadrinhos se apresentam tais como um romance, sobretudo na configuração de sua estrutura, com o acréscimo, claro, da preconização dada às representações visuais, já que, diferentemente de um romance tradicional, a escrita não é a única fonte a engendrar significação. Nos mangás, imagem e palavra, discurso verbal e pictórico estão intimamente coadunados, numa relação de dependência recíproca na transmissão de sentidos.

Ora, se o discurso literário reverbera e se faz presente nas histórias em quadrinhos, por que os mangás não recebem o estatuto de textos literários? Afinal, uma leitura literária é perfeitamente possível. Retomando o diálogo feito com o as palavras de Eagleton, no limiar do presente texto, por que as histórias em quadrinhos do *Superman* não são consideradas pertencentes ao conjunto de textos tratados sob o rótulo literatura? Ao expormos a complexa

questão em torno do que é literatura e termos enunciados algumas definições, assinalamos quão obscuras, dúbias e oscilantes são as fronteiras que cortam e separam os terrenos que englobam o texto literário e o texto não-literário. É provável que os limites do literário sejam frágeis demais para que haja alguma definição resolvida e que ponha fim à querela.

Partindo da premissa de que a literatura é um conjunto de textos dotados de propriedades específicas, citamos a ficcionalidade e a elaboração especial da linguagem, podemos, com congruência, ler os mangás como se fossem literatura. As histórias em quadrinhos são, em sua maioria, ficcionais: universos fictícios, uma realidade que só existe no texto, que quase sempre se inclinam ao maravilhoso ou ao fantástico. E, como vimos, absorvem a estrutura do discurso literário, quando pensamos na narrativa romanesca. Em relação à elaboração especial da linguagem, a ideia de ser o discurso literário um artefato verbal intransitivo que chama atenção sobre si mesmo, vem-nos à mente a consciência de que “certos textos literários não se afastam da linguagem cotidiana” (COMPAGNON, 2010, p. 42) e que “nem toda literatura coloca a linguagem em primeiro plano” (CULLER, 1999, p. 36), afinal, muitos romances não fazem isso, e nem toda linguagem colocada em primeiro plano será indubitavelmente literatura, caso do discurso publicitário. Os mangás adotam, normalmente, a linguagem que encontramos nos romances e podem, eventualmente, trabalhar com mais esmero as questões estéticas da linguagem em seu discurso. Sendo assim, de acordo com a definição mais restrita de literatura, como textos imbuídos de uma escrita ficcional e de um esmero maior com a linguagem, sem olvidar as ressalvas que fizemos, os quadrinhos se alinham harmoniosamente nessa conceituação.

Por fim, apresentando-se como literatura para ler e para ver, os mangás carregam em si traços consistentes daquilo que depreendemos como discurso literário ou mesmo literatura, como vimos no caso de *TloZ*. Quando Jonathan Culler apregoa que a literatura pode ser um tipo de atenção especial dada a um determinado texto, dependendo do contexto em que ele estiver inoculado, propõe-se alterar a pergunta o que é para quando é literatura (ou o que faz com que avaliemos um texto como literatura). A possibilidade de considerar as histórias em quadrinhos como arte literária nos compelirá a pensá-las a partir do parâmetro interrogativo “quando é literatura”? Afinal, se elas têm em si as características habituais de um texto literário, o que as impede de serem recebidas no templo dos textos literários é apenas a atenção especial da qual os mangás carecem ou o fato de que, culturalmente, não ser atribuído a eles um *contexto literário*.

Geralmente, as histórias em quadrinhos são vistas como um produto da ‘baixa cultura’ ou objetos culturais triviais predestinados a categorizações que lhe renderão os prefixos *sub* ou *para* (subcultura, paraliteratura), por mais que tenhamos consciência da complexidade que envolve a semântica do vocábulo cultura. De todo modo, é inegável que o discurso literário penetra e ecoa na tessitura textual das histórias em quadrinhos, negar seu estatuto literário pode-nos revelar um paradoxo ou mesmo uma brecha: se a definição de literatura está mergulhada em um mar de plurissignificação, e de uma falta de estabilidade conceitual, que possibilita entender a literatura sob as mais diversificadas vertentes teóricas, cada uma com sua própria definição, por que não apreciáramos as histórias em quadrinhos, abundantes de traços ‘literários’, como parte do agrupamento dos textos tidos como literatura? Talvez, como já afirmamos, seja o aspecto cultural que represente algum óbice para o discernimento dos mangás como literatura. Conceber *The legend o Zelda: ocarina of time* (e os mangás, em geral) como um produto literário, um quadrinho-romance, é, provavelmente, uma questão de equidade teórica¹⁸ e requer um processo de desprendimento de quaisquer preconceitos culturais. Os traços literários estão presentes, espalhados pela obra, faltam-lhes apenas o reconhecimento de seu pertencimento à matriz literária.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. Aristóteles. Horácio. Longino. São Paulo: Cultrix, 2005.

CANDIDO, Antonio, GOMES, Paulo Emílio Salles, PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

¹⁸ É interessante ressaltar que a mencionada equanimidade teórica se refere ao reconhecimento dos quadrinhos como um gênero literário. Afinal, se os quadrinhos possuem características formais similares às do romance, como comprovamos no decorrer desse artigo com a análise de *TloZ*, talvez falte apenas um julgamento mais justo, destituído de preconceitos culturais, para asseverarmos a literariedade dos Mangás e a sua inserção numa categoria híbrida que podemos denominar como quadrinho-romance, uma literatura feita não apenas para ler, mas também para ver.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*; tradução Waltensir Dutra. – 4ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HIMEKAWA, Akira. *The legend of Zelda: ocarina of time*. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 2017.

LUYTEN, Sonia Bibe. *Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses*. – 3 ed. – São Paulo: Hedra, 2011.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. – 12 ed. – São Paulo: Cultrix, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. – 2 ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. – 1.ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. *Teoria da literatura*. – 10ª ed.- São Paulo: Ática, 2007.

Recebido em: 30/8/2019

Aprovado em: 8/10/2019