



**CLAUDIA FERNANDA DE CAMPOS
 FERNANDA AQUINO SYLVESTRE
 JOSILENE PINHEIRO-MARIZ
 (ORGANIZADORAS)**

O FANTÁSTICO NAS LITERATURAS ESTRANGEIRAS

Edibrás
 Gráfica e Editora

Claudia Fernanda de Campos
Fernanda Aquino Sylvestre
Josilene Pinheiro-Mariz
(Organizadores)

**O FANTÁSTICO
NAS LITERATURAS
ESTRANGEIRAS**

Uberlândia -MG
2020


Gráfica e Editora

Copyright © 2020
Claudia Fernanda de Campos
Fernanda Aquino Sylvestre
Josilene Pinheiro-Mariz

Todos os direitos reservados.
O FANTÁSTICO NAS LITERATURAS ESTRANGEIRAS

1ª Edição - DEZEMBRO 2020

Projeto Gráfico | Arte da Capa: Wellington Donizetti Silva

CORPO EDITORIAL

Beatriz Nunes Santos e Silva (Mestra em Educação pela Fucamp)
Bruno Arantes Moreira (Doutor em Engenharia Química pela UFU)
Fernanda Arantes Moreira (Mestra em Educação pela UFU)
Graziela Giusti Pachane (Doutora em Educação pela UNICAMP)
Irley Machado (Doutora pela Université Paris III - Sorbonne Nouvelle)
Juraci Lourenço Teixeira (Mestre em Química pela UFU)
Kenia Maria de Almeida Pereira (Doutora em Literatura pela UNESP)
Lidiane Aparecida Alves (Mestra em Geografia pela UFU)
Luiz Bezerra Neto (Doutor em Educação pela UNICAMP)
Mara Rúbia Alves Marques (Doutora em Educação pela UNIMEP)
Orlando Fernández Aquino (Doutor em Ciências Pedagógicas pela ISPVC - Cuba)
Roberto Valdés Puentes (Doutor em Educação pela UNIMEP)
Vitor Ribeiro Filho (Doutor em Geografia pela UFRJ)

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
EDITORA EDIBRÁS, MG, BRASIL

L437e CAMPOS, Claudia Fernanda de; SYLVESTRE, Fernanda
Aquino; MARIZ, Josilene Pinheiro- (Organizadores)
O FANTÁSTICO NAS LITERATURAS ESTRANGEIRAS
1ª ed / Uberlândia-MG: Edibrás, 2020.
236p.; il;
ISBN: 978-65-5582-009-6

1. Fantástico 2. Literaturas Estrangeiras
3. Insólito
I. CAMPOS, Claudia Fernanda de; II. SYLVESTRE, Fernanda
Aquino; III. MARIZ, Josilene Pinheiro-a
II. Título

CDD 370

As opiniões e os conceitos emitidos, bem como a exatidão, adequação e procedência das citações e referências, são de exclusiva responsabilidade dos autores.

É proibida a reprodução total ou parcial | Impresso no Brasil / Printed in Brazil
A comercialização desta obra é proibida

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	5
<i>Renata Philippov</i>	
O MARAVILHOSO NA CONTEMPORANEIDADE: RELEITURAS DO CONTO <i>O BARBA AZUL</i> POR ROBERT COOVER, NALO HOPKINSON E MARGARET ATWOOD.....	25
<i>Fernanda Aquino Sylvestre</i>	
<i>Cynthia Beatrice Costa</i>	
CONTOS DE FADAS E O PROCESSO REVISIONISTA CONTEMPORÂNEO: DO CONCEITO ÀS ESTRATÉGIAS	55
<i>Lívia Maria de Oliveira</i>	
DA EXPERIÊNCIA AO REAL-MARAVILHOSO EM <i>DEUSES AMERICANOS</i> : O MITO CONTEMPORÂNEO	77
<i>Luiza Maria Fonte Boa Melo</i>	
O FANTÁSTICO EM J. R. R. TOLKIEN COMO FONTE DE PESQUISA	97
<i>Emanuelle Garcia Gomes</i>	
<i>JOGOS VORAZES</i> SOB O VIÉS DA LITERATURA FANTÁSTICA	121
<i>Mônica Lopes Névoa Guimarães</i>	
ENTRE CABRAS E LOBOS: A METAMORFOSE NO UNIVERSO FANTÁSTICO DE TOMMASO LANDOLFI	141
<i>Claudia Fernanda de Campos Mauro</i>	
O FANTÁSTICO ESTABELECIDO A PARTIR DA FIGURA DA MULHER EM CONTOS DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER ..	157
<i>Nathália Hernandes Bergantini</i>	

**O AMOR ALÉM-TÚMULO: UMA COMPARAÇÃO ENTRE OS
CONTOS *A MORTA*, DE GUY DE MAUPASSANT E *QUATRO
ANOS DEPOIS*, DE MENALTON BRAFF 171**

Roseli Deienno Braff

**IMORTALIDADE OU NEGAÇÃO DA MORTE: QUANDO O
FANTÁSTICO E O MEDO SE ENCONTRAM 181**

Débora da Silva Chaves Gonçalves

**RELAÇÕES DA BELEZA FEMININA COM EFEITOS DE BIOATIVOS
NATURAIS NA CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO DE CHARLES
NODIER..... 201**

Josilene Pinheiro-Mariz

Saulo Rios Mariz

SOBRE OS AUTORES 227

APRESENTAÇÃO

Pensar o fantástico, hoje, constitui-se em um comportamento (quase) natural, pois pode ser entendido como distópico, excêntrico, portanto, para além do normal. Ao longo da História da Literatura, é possível visitar textos fantásticos desde o *Romantisme Noir* do século XVII alemão, até os dias atuais com os *Jogos Vorazes* e a sua guerreira que carrega consigo a indestrutibilidade tão marcante na obra. Mas, onde teriam nascido os estudos sobre o Fantástico na Literatura? Certamente, dentre as reflexões de nossa época, uma das bases para os estudos da Literatura Fantástica ancoram-se nas reflexões de Todorov (1971). Mas, entre diversas críticas quanto à ideia da incerteza como aquela que define o fantástico ou outras características marcadamente todorovianas para esse gênero, *O fantástico na literatura* é marcadamente um referencial de base, também, por trazer um percurso histórico de textos dessa literatura. Para além de Todorov, pode-se ainda identificar que esses estudos deram origem a toda uma geração de outros estudos que abordam o tema sob olhares diversos.

Um exemplo dessa outra forma de ver tal literatura é *La littérature fantastique*, de Jean-Luc Steinmetz, publicação inserida na célebre coleção de estudos acadêmicos: *Que sais-je?*, da Presse Universitaire de France. Esse é, por assim dizer, um dos principais referenciais para estudos universitários, pois além de apresentar textos dos considerados clássicos da literatura fantástica, tais como Apuleio, Villiers de L'Isle-Adam, Stevenson, Poe, Wilde, Kafka, Hoffmann, Borges, Maupassant, Lovecraft, Hawthorne, só para citar alguns, traz também obras teóricas que dão suporte aos estudos ali realizados e que são apoios para diversos outros estudos; dentre tais estudiosos, cite-se: Bellemin-Noël, Bessière, Nodier, Castex, Freud, (em sua *Inquiétante étrangeté* ou *Das Unheimliche*), Milner, Poirion e, claro, o próprio Todorov.

Essa obra de primeira publicação em 1990 e já em sua 17ª edição, confirma o quanto o tema é necessário e instigante. Assim como Todorov, Steinmetz também apresenta temas próprios do fantástico, bem como um histórico e as suas vias modernas.

Todavia, o pesquisador francês provoca eco nos estudos de Nathalie Pince em seu *Le Fantastique* (2008), produto de outra importante coleção acadêmica, a 128 da editora Armand Colin. Nesta obra, a pesquisadora apresenta um diferencial em relação aos demais, pois traz o tema da poética do fantásticos, igualmente, apresentado diversos autores que se ocuparam com a temática.

No entanto, as propostas de reflexões presentes neste livro apresentam leituras de obras que vão desde obras da literatura dita popular, povoada por fadas e guerreiras imortais, até alguns considerados clássicos da literatura universal. É assim que pensamos este livro, com um olhar voltado para a produção literária de origens distintas e, pensando-se na sua atualização, como nos contos de fada do capítulo **O maravilhoso na contemporaneidade: releituras do conto *O Barba Azul* por Robert Coover, Nalo Hopkinson e Margaret Atwood**, de Fernanda Aquino Sylvestre e Cynthia Beatrice Costa e do **Contos de fadas e o processo revisionista contemporâneo: do conceito às estratégias**, de Livia Maria de Oliveira. Nesse processo revisionista contemporâneo, apresentamos o capítulo **Da experiência ao real-maravilhoso em *Deuses Americanos: o mito contemporâneo***, de Luiza Maria Fonte Boa Melo.

Uma outra forma de ler a narrativa fantástica é pelo olhar do professor John Ronald Reuel Tolkien, enquanto um autor de importante produção criativa e que pode ser visitado também como fonte histórica. Isso é o que nos mostra o capítulo **O Fantástico em J. R. R. Tolkien como fonte de pesquisa**, de Emanuelle Garcia Gomes. A literatura também é fonte para narrativas contemporâneas como na visão de Mônica Lopes Névoa Guimarães, ao discutir os *Jogos Vorazes* **sob o viés da literatura fantástica**.

Caminhando em direção a um fantástico com outro toque, Claudia Fernanda de Campos Mauro traz uma leitura de um clássico da literatura italiana em **Entre cabras e lobos: a metamorfose no universo fantástico de Tommaso Landolfi** e na literatura francesa, Nathália Hernandez Bergantini analisa a mulher em contos de Bécquer, o que se pode ver no capítulo **O fantástico estabelecido a partir da figura da mulher em contos de Gustavo Adolfo Bécquer**

Em um olhar que permite uma ponte entre literaturas, Roseli Deienno Braff propõe um diálogo nas vias da literatura, no capítulo **O amor além-túmulo: uma comparação entre os contos *A morta*, de Guy de Maupassant e *Quatro anos depois*, de Menalton Braff**, enquanto Débora da Silva Chaves Gonçalves apresenta Borges e a portuguesa Luísa Marques da Silva em **Imortalidade ou negação da morte: quando o fantástico e o medo se encontram**. Nessa esteira de diálogos, no último capítulo, **Relações da beleza feminina com efeitos de bioativos naturais na construção do fantástico de Charles Nodier**, Josilene Pinheiro-Mariz e Saulo Rios Mariz expõem uma perspectiva da literatura em diálogo com outro campo do conhecimento, a área da saúde.

Assim, todos os capítulos aqui publicados têm visões distintas e necessárias para estudantes e demais profissionais de literatura que veem na literatura fantástica o seu espaço de investigação e deleite. Cada capítulo de cada um dos pesquisadores é fruto de reflexões iniciadas em simpósio realizado no congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada realizada em 2018.

Nada está terminado. Tudo segue...

Claudia Fernanda de Campos; Fernanda Aquino Sylvestre;
Josilene Pinheiro-Mariz : Organizadoras

Uberlândia, dezembro de 2020

Prefácio

FANTÁSTICO: UM TERMO; VÁRIOS CAMINHOS E LINHAS DE PENSAMENTO POSSÍVEIS

Escrever um prefácio para um livro intitulado *Fantástico em Línguas Estrangeiras* é, ao mesmo tempo, um prazer e um grande desafio. Por um lado, significa articular um texto que, de alguma forma, dialogue com o foco do livro; ou seja, implica lidar com uma obra que, como o título já revela, traz em si um escopo abrangente de textos e concepções críticas. Afinal, o que é o fantástico senão um conceito bastante poroso e movediço que, ao longo dos últimos setenta anos, tem suscitado múltiplas leituras e teorizações? Tal fato aparece revelado neste livro desde seu sumário. Nele vemos títulos de capítulos que versam sobre o fantástico, o fantasmático, o conto de fadas, a fantasia, enfim, vertentes bastante amplas que exploram, de uma forma ou outra, universos irrealis, imaginários e abstratos e que trazem enredos abordando situações, ambientações e personagens que extrapolam os limites da dita “realidade objetiva”, tal como a conhecemos.

Assim, a primeira tarefa para quem vai prefaciara um livro com esse teor e prisma seja, talvez, o de revisitar os últimos setenta anos de pensamentos e correntes críticas sobre o fantástico, buscando compreender qual ou quais dessas correntes poderia ser empregada para se tentar definir os caminhos que este livro busca trilhar. Lancemo-nos, pois, nessa tarefa, ainda que de forma sucinta – se isso puder, de fato, ser feito. A historiografia do fantástico costuma considerar o estudo de Todorov, originalmente publicado em francês em 1970, como um importante marco. De fato, em *Introduction à la littérature fantastique*, como afirma Gama-Khalil,

[o] búlgaro Tzvetan Todorov é incontestavelmente o teórico balizador da perspectiva que considera o fantástico como gênero, e isso se deve não ao fato de tê-la inaugurado, mas de ter, em 1970, com a publicação do livro *Introdução à literatura fantástica* (2004), reunido os estudos anteriores, compilando-os, discutindo-os e, por intermédio deles, produzido uma tendência teórica que congregou gêneros similares de trabalho com o sobrenatural, separando esses gêneros de outros, com propostas discursivas e temáticas destoantes. (GAMA-KHALIL, 2019, s/p).

De fato, como apontam também Ceserani (2006) e Batalha (2012), o crítico búlgaro sistematiza teorizações e pensamentos mais esparsos de autores como Solov'ëv (apud TOMASEVSKIJ, 1965), M.R.James (1924), Caillois (1965), Castex (1951) e Vax (1960; 1965), a ele anteriores, buscando conceituar o fantástico como um gênero textual ou discursivo, com características bem marcadas. Costuma-se considerar Todorov, portanto, o primeiro a, de fato, criar uma teoria que, até hoje, cinquenta anos depois, ainda é costumeiramente empregada em estudos literários.

Além de retomar os críticos acima mencionados, parte igualmente de uma concepção de gênero, tal como pensada originalmente por Bakhtin em *Os gêneros do discurso*, ensaio reproduzido em *Estética da Criação Verbal* (2016). Nesse ensaio, Bakhtin assim define sua concepção de gênero: “cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (BAKHTIN, 2016, p. 262. Grifos do autor), ou seja, para que “cada campo de utilização da língua” (por extensão, cada obra literária) pudesse ser classificada como pertencente a um dado gênero, deveria compartilhar um conjunto de características em comum com outros campos de utilização

da língua (outras obras) pertencentes a esse mesmo gênero. Todorov igualmente recorre a premissas estruturalistas do texto e estabelece um diálogo ambíguo com os estudos do crítico norte-americano Northrop Frye, autor de estudos tais como *Anatomy of Criticism* (1957), obra tida como pertencente à corrente crítica do New Criticism (o correlato norte-americano do estruturalismo francês). Se, por um lado, Todorov critica Frye, acusando-o de estabelecer linhas de força ou rótulos dentro dos quais analisa a literatura e a disseca (donde o nome anatomia na obra acima mencionada), por outro lado, o estudo de Todorov acaba paradoxalmente seguindo o mesmo caminho. Ao longo de seu livro, o crítico búlgaro parte de algumas obras que ele seleciona a partir do cânone literário do Romantismo europeu (século XIX, portanto) e busca verificar que características em comum elas tem (ou seja, que “enunciados relativamente estáveis”, nos dizeres de Bakhtin, poderia destacar no cotejo entre elas).

Todorov elabora uma intrincada taxonomia de textos literários românticos europeus, com o estabelecimento de três gêneros principais e uma série de subgêneros. Sem entrarmos aqui nas minúcias do seu pensamento, restringimo-nos aqui aos três gêneros principais por ele discutidos: o maravilhoso, o fantástico e o estranho. Como aponta Gama-Khalil:

Na sua visão, nós, leitores, somos conduzidos para o âmago do fantástico na circunstância de leitura em que, pisando no solo de um mundo prosaico, comum às nossas vivências, sem anjos, demônios ou monstros, vemos diante de um evento impossível de ser explicado pelas leis do nosso mundo familiar. Nesse contexto, restam-nos duas opções de entendimento: ou tal acontecimento é invenção da nossa imaginação, uma ilusão dos nossos sentidos, ou o acontecimento integra a nossa realidade, entretanto esta é regida por leis que desconhecemos. (GAMA-KHALIL, 2019, s/p).

Na primeira opção mencionada por Gama-Khalil, estaríamos no que Todorov denomina maravilhoso. Na segunda, estaríamos diante do estranho. Enquanto no maravilhoso, o leitor está diante de acontecimentos e personagens dentro de narrativas que se passam em cenários totalmente isolados da realidade objetiva tal como a definimos, ou seja, no mundo da imaginação (com castelos, florestas encantadas, personagens da realeza, seres inanimados que ganham vida, ou seja, o universo dos contos de fadas e das lendas, universo esse em que tudo é possível), no estranho, temos enredos em que fenômenos sobrenaturais ou aparentemente inexplicáveis atingiriam a realidade objetiva e, ao final, teriam explicação plausível ou racional (o fantasma, por exemplo, seria apenas fruto da ilusão ou da imaginação de personagens ou uma brincadeira de alguém). O fantástico, para Todorov, seria restrito ao momento de oscilação, de dúvida, de incerteza, ou, como prefere o autor búlgaro, de “hesitação” das personagens, do narrador e nosso também (enquanto leitores) entre acreditar no narrado sem questionamentos (embarcando, assim, no mundo do maravilhoso) ou aceitando que tudo não havia passado de um evento plenamente explicável pela racionalidade (ou seja, o estranho): “O gênero fantástico acontece em função dessa incerteza, a qual provoca o que Todorov nomeia como hesitação, designada como a condição constitutiva para a existência do fantástico”. (GAMA-KHALIL, 2019, s/p). Tal hesitação, ainda segundo Todorov, poderia durar o tempo que fosse entre acreditar ou racionalizar, junto com as personagens e suas histórias. Após ter definido os três gêneros (maravilhoso, fantástico e estranho), o crítico elenca, a título de exemplificação, uma série de obras do cânone romântico europeu, deixando tantas outras de fora, entretanto, pois acaba por tecer categorias bem cerradas dentro de uma taxonomia que não permite exceções. Além disso, defende um recorte temporal bastante delimitado para a escolha do corpus, dentro do século XIX, começando com Balzac e terminando

com Kafka. Argumenta que, antes de Balzac, estaríamos no escopo do gótico e, após o século XX, ou melhor, após o longo século XIX (já que fecha sua taxonomia com Kafka), com o advento da psicanálise, qualquer fenômeno poderia ser explicado por seu prisma.

Como aponta Batalha (2012), no entanto, Todorov não foi o único a pensar o fantástico como gênero. Na esteira de sua teoria, vários outros estudiosos, tais como Cortazar (1974), Furtado (1980), Malrieu (1992) e Bozzetto (2007), também assim o classificam, ou seja, apesar de algumas discordâncias com Todorov em alguns aspectos, também pensam o fantástico como um gênero contendo características bem definidas segundo as quais diferentes obras literárias podem ser agrupadas. Em *A construção do fantástico na narrativa*, Furtado (1980), por exemplo, prefere o termo ambiguidade à hesitação. Em *Le Fantastique*, Joël Malrieu (1992) prefere definir o fantástico como a intromissão de um fenômeno assombroso ou inexplicável dentro da realidade objetiva, que a altera em definitivo. Recorrendo a uma prosa poética e, ao mesmo tempo, de cunho teórico, Cortázar assim define o gênero:

força uma crosta aparente, e por isso lembra o ponto vélico de um navio; há algo que encosta o ombro para nos tirar dos eixos. Sempre soube que as grandes surpresas nos esperam ali onde tivermos aprendido por fim a não nos surpreender com nada, entendendo por isto não nos escandalizarmos diante das rupturas da ordem. Os únicos que creem verdadeiramente nos fantasmas são os próprios fantasmas, como o prova o famoso diálogo na galeria de quadros (*Memorabilia*, de George Loring Frost, 1923). (CORTÁZAR, 1974, p. 179 *apud* BATALHA, 2012, p. 489-490).

Uma segunda forma de se classificar o fantástico, não mais como um gênero com enquadramento fixo e temporalidade mais específica (pela perspectiva todoroviana) é proposto por Bessière (1974).

Como discute Batalha (2012) acerca dessa estudiosa francesa:

o que caracteriza o fantástico é o seu conteúdo semântico, cujo elemento sobrenatural, ou extranatural, está estreitamente vinculado a uma cultura determinada. Sem constituir, para ela, um gênero narrativo propriamente dito, o fantástico supõe uma lógica narrativa formal e temática que se afigura como arbitrária diante do leitor e reflete os desafios e questionamentos da razão e do imaginário coletivo, ancorados em uma certa cultura. Assim, o relato fantástico é regido por uma lógica interna própria que põe em jogo a dialética entre o estabelecimento da realidade e a sua desrealização – processo similar ao procedimento da criação literária. (BATALHA, 2012, p. 489).

Bessière (1974) vê, assim, o fantástico em termos semânticos e, ao mesmo tempo, social e culturalmente determinados. Sua lógica interna, estabelecida de forma dialética, não é restrita a um período imutável, portanto, e lida com o jogo entre a realidade e sua desrealização, como menciona Batalha (2012). Retomando Bessière (1974), Ceserani (2006) prefere usar o conceito de modo para se referir ao fantástico, pois aponta que é possível ver exemplos de textos que, independentemente de quando foram produzidos, sempre trouxeram em seu bojo a questão do imaginário ou

o campo de ação do fantástico e a estendê-lo sem limites históricos a todo um setor da produção literária, no qual se encontra confusamente

uma quantidade de outros modos, formas e gêneros, do romanesco ao fabuloso, da *fantasy* à ficção científica, do romance utópico àquele de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo. (CESERANI, 2006, p. 8-9).

Ou seja, além de alargar e romper limites históricos, limites que Todorov estabeleceu, Ceserani (2006) considera que o fantástico também permitiu a inclusão de outras vertentes, modos ou gêneros em seu território. De fato, a história da humanidade sempre teve seu imaginário e produções narrativas, orais ou por escrito, em que tal imaginário podia aflorar. Do *Asno de Ouro*, de Apuleio, passando pelas aventuras de Odisseu tentando voltar pra casa, das lendas do *Gilgamesh* chegando às lendas medievais de cavalaria, de contos de fadas de tradição oral compilados por escritores dos setecentos chegando aos primeiros romances góticos ingleses, sempre houve o narrar imaginativo. Assim, o quadro de força todoroviano restritivo, segundo Bessière (1974) e Ceserani (2006), não permitia compreender tais narrativas dentro do fantástico, pois elas nele não se encaixavam.

Outra estudiosa que também viu o fantástico como algo mais amplo, sem as amarras do gênero, foi Rosemary Jackson (1981), partindo das noções de fantasia e subversão. Segundo Gama-Khalil (2019):

O modo fantástico, para Jackson, assume diferentes fantasias em histórias com variados temas e formas, constituindo-se por meio de dois grandes polos: o maravilhoso e o mimético. O primeiro abarca relatos nos quais não se questiona a versão que o narrador apresenta dos fatos, inclusive quando parecem contrariar o processo da narração; o segundo abrange narrativas que imitam uma realidade externa [...] (GAMA-KHALIL, 2019, s/p).

Nesse âmbito, é interessante mencionar os estudos de Felipe Furtado. Se em 1980, falava em fantástico como gênero, em 2009 parece preferir conceitua-lo como modo. Em verbete sobre o fantástico como modo para o *E-dicionário de termos literários* de Carlos Ceia, assim se refere ao conceito:

o modo fantástico abrange (como, entre outros, Rosemary Jackson apontou) pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente “mimética” do mundo objectivo. Recobre, portanto, uma vasta área a muitos títulos coincidente com a esfera genológica usualmente designada em inglês por *fantasy*. Torna-se, a propósito, curial encarar os intuitos representacionais da globalidade da literatura como subdivisíveis grosso modo em duas gigantescas esferas que se poderiam denominar icástica ou realista, por um lado, e fantástica, ou fantasiosa, por outro. (FURTADO, 2009, s/p)

Vejamos o que diz, em relação a esse mesmo verbete, Gama-Khalil:

no verbete “Fantástico: modo” (2011) [sic¹], que escreve para o E-dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia, Furtado, fundamentado em Jackson, Bessière e em outros estudiosos, mostra aos leitores a possibilidade de compreender a literatura fantástica como um modo; tal modo agrega uma heterogeneidade de textos e gêneros por intermédio de um fator que lhes é comum: o sobrenatural, integrando o conto de fadas, o gótico, o maravilhoso, o estranho,

1 Na verdade, o verbete é de 2009.

a ficção científica e outras modalidades. No sentido de especificar ainda mais o conceito de sobrenatural e torná-lo mais ajustável às múltiplas formas em que se apresentam na ficção fantástica, Furtado adota o conceito de metaempírico. Ele argumenta com muita pertinência sobre a validade do uso do termo em relação aos textos do modo fantástico, porque é capaz de abarcar não somente as manifestações consideradas sobrenaturais como também outras manifestações que, não sendo explicitamente dotadas de uma sobrenaturalidade, podem revelar-se como insólitas e aterrorizantes. O que agrega todas essas manifestações é o fato “de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva” (FURTADO, 2011, apud GAMA-KHALIL, 2019, s/p).

Assim, o conceito de metaempírico proposto por Furtado, mais abrangente, permite, como diz Gama-Khalil, abarcar textos sem as amarras genológicas e/ou taxonômicas propostas por Todorov e, inclusive, a nosso ver, amplia o entendimento de Bessière e Ceserani.

Uma terceira forma de se entender o fantástico, além de como gênero do discurso ou modalidade narrativa, vem dos estudos de David Roas (2014) e Rosalba Campra (2016): o fantástico como categoria discursiva, categoria essa que gira em torno de dois polos, o possível e o impossível. Retomando a concepção de Jackson sobre subversão, tanto Roas quanto Campra discutem a questão de um conflito, de caráter de transgressão que o fantástico tem, subvertendo e rompendo as barreiras entre o concreto e o abstrato, o real e o imaginário, o possível e o impossível. Uma zona de conflito indissolúvel e, ao mesmo tempo, constitutiva do fantástico.

Em 2011, em *Tras los limites de lo real: una definición de lo fantástico*, obra discutida por Camarani (2014), Roas retoma a tradição teórica do fantástico e define o conceito como categoria narrativa e discursiva. Defende nesse livro a ideia de que o fantástico transgride as fronteiras entre real e imaginário a tal ponto que um depende do outro para existir e as fronteiras deixam de ser perceptíveis. Além de abordar longamente questões temáticas e subcategorias narrativas, também pensa a questão da linguagem nesse texto. Embora diga que não há uma linguagem específica ao fantástico, o mesmo opera uma ambiguidade discursiva, ambiguidade essa marcada por escolhas lexicais e operadores de modalização do discurso que ajudam a criar, pela materialidade da linguagem, o que, segundo Bellemin-Noël, seria chamado de “retórica do indizível”. Nos dizeres de Camarani, parafraseando Roas:

são numerosas e variadas as estratégias discursivas e narrativas para levar o leitor a abandonar seu cepticismo, motivar sua cooperação interpretativa e, finalmente, alcançar que aceite a dimensão impossível da narração ou, pelo menos, que duvide de sua ideia de real. Algumas dessas estratégias seriam, por exemplo, a autenticação da ficção pela apresentação do relato como um documento real ou como um testemunho pessoal; o relato “objetivo” em terceira pessoa, focalizado pela perspectiva do personagem ou do narrador; a narração polifônica (apontada também por Bellemin-Noël); o jogo com as diversas modalidades da ambiguidade: ambiguidade da perspectiva do narrador e personagens, ambiguidade retórica. (CAMARANI, 2014, p. 174).

Em livro do autor catalão publicado no Brasil em 2014, em trecho em que se remete a Villanueva (1992), encontramos

uma definição que pode soar paradoxal, à primeira vista: “poderíamos pensar no fantástico como uma espécie de ‘hiperrealismo’” (ROAS, 2014, p. 53). Tal ideia estaria ligada a certo exagero que o crítico catalão via em textos fantásticos, exagero que, por excesso de marcas de realidade, ajudaria a transgredir os limites entre real e irreal. Transgressão essa que David Roas retoma, mais uma vez, em verbete sobre o fantástico como categoria para o Dicionário Online do Insólito Ficcional:

Lo fantástico se construye a partir de la convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible. Y dicha condición de imposibilidad se establece, a su vez, en función de la concepción de lo real que manejan tanto los personajes como los receptores: lo imposible es aquello que no puede ser, aquello que es inconcebible (inexplicable) según dicha concepción. Ello determina también otra de las condiciones esenciales de funcionamiento de las ficciones fantásticas: la necesaria ambientación de los hechos en un mundo construido en función de la idea que tenemos (compartimos) de lo real extratextual.

Eso es lo que permite distinguir a lo fantástico de otras categorías y géneros no miméticos. Así, mientras lo fantástico se articula mediante la irrupción de lo imposible en un mundo semejante al del receptor, lo maravilloso apuesta por la creación de un mundo autónomo gobernado por unas reglas de funcionamiento radicalmente diferentes a las de la realidad empírica (de ahí que, estrictamente, lo imposible, lo sobrenatural, no se produzca, pues todo en ese mundo es natural, evaluado, claro está, desde sus propias condiciones de realidad); [...] (ROAS, 2019, s/p)

Rosalba Campra, crítica de fantástico, parece concordar com Roas. No único livro publicado no Brasil, em 2016, Campra retoma a tradição iniciada por Todorov e critica a noção de gênero estabelecida pelo búlgaro. Para ela o fantástico é uma categoria, algo bem mais amplo do que a noção de gênero ou mesmo de modo poderiam delimitar. Além disso, elenca subcategorias que, de uma forma ou de outra, retomam a questão de possível e impossível de que Roas fala. Para a crítica argentina, há muitos anos radicada na Itália, haveria três eixos: concreto/ não concreto; animado/ inanimado; humano/ não humano. De um lado, o concreto, o animado e o humano; de outro, o não concreto, o inanimado e o inumano. O fantástico operaria a inversão, a transgressão, a subversão (no sentido de Jackson, 1981), desses eixos. Ou seja, do impossível no possível, do irreal no real, no sentido discutido por Roas. Fronteiras e mundos transgredidos a tal ponto que Campra provocativamente afirma em seu texto que o fantástico seria efeito de real, ou seja, “uma das possibilidades de real” (2016, p.77). Ao retirar a primazia do real sobre o irreal, opera uma inversão carnavalizante² e transgressora, rompendo as certezas do que acreditamos ser o real, o tangível, o concreto. Portanto, para Campra, assim como para Roas e Jackson, o fantástico implicaria tais conflitos, conflitos esses indissolúveis. Afinal, para Campra não há real sem imaginário, ponto fulcral de seu estudo e que ela retoma reiteradamente.

Então, retomando a questão inicial deste prefácio, o que seria o fantástico? Gênero? Modo? Categoria? Não há consenso entre os que teorizam ou metodologicamente abordam o fantástico em seus textos críticos e analíticos. Como disse acima, temos um terreno movediço e poroso. É diante de um caldo teórico efervescente e, muitas vezes, conflitante que este livro, organizado por Claudia Fernanda

2 Embora não fale no livro em Bakhtin e a questão da carnavalização, achamos que o conceito viria bem a calhar aqui.

de Campos, Fernanda Aquino Sylvestre e Josilene Pinheiro-Mariz navega, singrando mares revoltos e, não por isso, menos instigantes. Esperamos que esse breve panorama teórico, de forma alguma esgotado aqui, possa ajudar a compreender os caminhos teórico-críticos dos autores dos capítulos, bem como a escolha do título da obra aqui prefaciada.

Renata Philippov

REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. *In: Estética da criação verbal*. Organização, tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra. Lisboa: Editora 34, 2016.

BATALHA, M.C. R. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. *Revista Letras & Letras*. Uberlândia-MG, v.28, n.2, p.481-504, jul.|dez. 2012.

BELLEMIN-NOËL, Jean. Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier). *Littérature*, Paris, n.8, p.3-23, 1972. Disponível em: <http://www.persee.fr/articleAsPDF/litt_0047-4800_1972_num_8_4_1051.pdf>. Acesso em: 20 set.2020.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.

BOZZETTO, Roger. Réflexions sur le statut des textes à effets de fantastique. *In: SIMÕES, M. J. (Org.). O fantástico*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007.

CAILLOIS, R. *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.

CAMARANI, A.L.S. David Roas: em busca dos limites do real. *In: Literatura fantástica: caminhos teóricos*. Araraquara: Cultura Acadêmica Editora, 2014, p. 165-176.

CAMPRA, R. *Territórios da Ficção Fantástica*. Trad: Ana Cristina dos Santos e Flavio García. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.

CASTEX, P.G. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti, 1951.

CESERANI, R. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba; Londrina: Editora UFPR; Eduel, 2006.

CORTÁZAR, J. Do sentimento do fantástico. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FRYE, H.N. *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton University Press, 1957.

FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

FURTADO, F. Fantástico: modo. In: CEIA, C. *E-dicionário de termos literários*, 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/>. Acesso em: 20 set. 2020.

GAMA-KHALIL, M.M. Fantástico: modo. *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*, 2019. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/f/fantastico-modo/>. Acesso em: 20 set.2020.

GAMA-KHALIL, M.M. Fantástico: gênero. *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*, 2019. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/f/fantastico-genero/>. Acesso em: 20 set.2020.

JACKSON, R. *Fantasy: the literature of subversion*. London: Routledge, 1981.

JAMES, M.R. Introduction. In: COLLINS, V.H (org). *Ghosts and Marvels: a selection of uncanny tales*. London: Oxford University Press, 1924, p. VI-VII.

MALRIEU, J. *Le fantastique*. Paris: Hachette, 1992.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico. Aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

ROAS, D. Fantástico: categoria. *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*, 2019. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/f/fantastico-categoria/>. Acesso em: 20 set.2020.

ROAS, David. *Tras los limites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011. (Colección Voces, 161).

TODOROV, T. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TOMASEVSKIJ, B. Thématique. In: TODOROV, T. *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*. Paris: Seuil, 1965.

VAX, L. *La séduction de l'étrange*. Paris: PUF, 1965.

VILLANUEVA, D. *Teorias del realismo literário*. Instituto de España. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

**O MARAVILHOSO NA
CONTEMPORANEIDADE: RELEITURAS
DO CONTO *O BARBA AZUL* POR
ROBERT COOVER, NALO HOPKINSON E
MARGARET ATWOOD**

*Fernanda Aquino Sylvestre
Cynthia Beatrice Costa*

INTRODUÇÃO

O conto de fadas, em seus primórdios, fazia parte da tradição oral popular, sendo transmitido de geração para geração “em torno às lareiras, nas cabanas dos camponeses, durante as longas noites de inverno” (DARTON, 1986, p. 21). Eles eram contados para entreter, mas também como ensinamento, tendo, portanto, um valor pedagógico. A passagem da oralidade para a escrita ocorreu por meio da coleta dos contos orais. Perrault foi um dos primeiros a recolher os contos diretamente da tradição oral do povo no século XVII, na França. Os irmãos Grimm coletaram suas histórias de diversas fontes. Seus contos não eram recolhidos diretamente da tradição oral, mas fruto de histórias já marcadas por ela. Antes de Perrault, alguns contos de fadas já haviam sido publicados, como se pode depreender a partir das leituras de Coelho (1987), Canton (1994) e Warner (1999). Giovanni

Boccaccio e Geoffrey Chaucer escreveram narrativas que apresentavam conteúdo folclórico, posteriormente presente também em contos de fadas. Além deles, Giovanni Francesco Straparola escreveu diversas histórias com temas que faziam parte desse tipo de conto. Giambattista Basile inaugura o conto de fadas artístico moderno, publicando *Lo cunto de li cunti*, por volta de 1634. Muitos contos de Basile tratavam de temas como a sexualidade e o aborto de modo mais explícito, em tom cômico e obsceno.

Com o avanço do racionalismo e da ciência, o maravilhoso, o sobrenatural e o mágico foram perdendo espaço. As narrativas ao sabor de Perrault, dos irmãos Grimm e de Andersen foram substituídas por um novo estilo que procura casar o mágico, o maravilhoso, o féerico com um mundo racional, objetivo. Trata-se de contos que se pautam na leitura de um mundo em que os olhares devem se voltar para as incertezas, para a desconfiança diante da realidade mascarada por uma sociedade globalizada e influenciada intensamente pela ilusão transmitida pela mídia, como se nota em contos de autores contemporâneos como Robert Coover, Nalo Hopkinson e Margaret Atwood. Os escritores mencionados revisitam os contos de fadas e escrevem narrativas que propõem uma leitura crítica do gênero maravilhoso, mais condizente com o mundo atual, ou seja, histórias com princesas valentes, heróis fracassados e finais infelizes. Nesse sentido, este artigo tem como objetivo, por meio da intertextualidade, analisar a releitura que esses três autores fazem da história *O Barba Azul*, mostrando como eles lidam com o gênero maravilhoso contemporaneamente, em uma perspectiva pós-moderna.

A seguir, retomar-se-á, brevemente, o enredo de *O pássaro do bruxo Fichter* e do conto *Barba Azul*, já que esse artigo propõe reler, por meio da intertextualidade, os contos contemporâneos *The Last One*, *The Glass Bottle Trick* e *The Bluebeard's egg*, escritos por Robert Coover, Nalo Hopkinson e Margaret Atwood, respectivamente, que retomam esses dois contos de fadas tradicionais.

Barba Azul é um famoso conto de fadas que trata da questão do casamento, ou melhor, do relacionamento entre um homem de aparência repugnante, cuja barba era azul e uma esposa curiosa. Barba Azul é um personagem, além de ruim, misterioso, pois se casara diversas vezes e todas as suas mulheres desapareceram inexplicavelmente. Contudo, ele ainda foi capaz de arranjar novas esposas que não o questionavam sobre o destino das outras. Como é comum ao gênero conto de fadas, não se apresenta detalhes em relação ao enredo, por isso na narrativa *Barba Azul* não se tem explicações sobre o que teria ocorrido às esposas do assassino. Os contos de fadas tradicionais tendem a tratar de assuntos genéricos, que se aplicam à vida prática das pessoas, já que se originaram da tradição oral e tinham função didática. A morte das esposas também é omitida para criar o ambiente de mistério na narrativa de compiladores como Perrault e os irmãos Grimm e justificar os diversos casamentos e assassinatos presentes no conto.

Sobre a falta de detalhes no enredo dos contos de fadas, é relevante citar os estudos de Jolles. Para o autor, os contos estariam separados em contos de forma simples e contos de forma artística. Nos primeiros, a linguagem, os personagens, os lugares e incidentes possuem “caráter fluido, genérico, sempre renovado”. Na forma artística, os elementos que constituem o conto “são a execução única e definitiva da forma”. (Jolles,1979, p. 195-196)

Os contos de fadas, dentro dessa perspectiva, seriam formas simples quando estavam ligados às narrativas orais, sem um autor conhecido, ou seja, relacionados aos contos populares, daí decorre a recorrente falta de detalhes, em alguns contos de fadas, mesmo quando passam para a forma artística.

O conto de fadas artístico, em geral, é mais elaborado pelo autor e, de acordo com Volobuef (1993, p. 104-105),

[...] busca a originalidade na abordagem e profundidade do tema, na elaboração do estilo, na variedade de conteúdo etc. Caracteriza-se, em geral, pelo emprego esteticamente

mais elaborado dos elementos mágicos (que adquirem muitas vezes um sentido alegórico, podendo ser uma camuflagem para a exposição de um conteúdo realístico por vezes de acentuado teor satírico); mostra preferência pelo aspecto individualizante (em detrimento da universalidade) através da complexidade psicológica dos personagens e da presença de indicadores de época e lugar onde se passa a ação; emprega maior profusão de detalhes (em oposição ao econômico estilo do conto popular, que se limita ao estreitamente necessário), apresenta versatilidade na composição de sua estrutura, e explora um leque maior de significação.

Os contos de Coover, Hopkinson e Atwood são essencialmente artísticos e neles já não se tem mais a simplicidade ou falta de detalhes que ainda se pode encontrar nos contos de fadas de Perrault e dos irmãos Grimm, por exemplo.

Conhecido como *Nariz de Prata* na Itália e *Senhor do Inferno* na Grécia, *Barba Azul* tem suas raízes, possivelmente, em uma narrativa denominada *O pássaro do bruxo Fichter*, um conto de fadas alemão coletado pelos irmãos Grimm. Nessa história, um bruxo assume a forma de um mendigo para raptar suas esposas, que eram enfeitçadas e levadas por ele para sua luxuosa casa. Lá o feiticeiro testava a obediência das mulheres, ausentando-se e atribuindo a elas uma proibição: entrar em um dos cômodos da casa. Antes de partir, entregava-lhes um ovo e a chave do quarto proibido. Ao retornar, sempre encontrava o ovo manchado com o sangue de suas esposas esquartejadas abrigadas no cômodo proibido, revelando a desobediência das mulheres e fazendo-as se juntarem às outras. Os assassinatos cometidos pelo bruxo ocorrem até ele se deparar com uma moça esperta, que guarda o ovo em um local seguro, antes de entrar na sala dos horrores e se deparar com diversas mulheres mortas, dentre elas suas duas irmãs.

Junta os membros de cada uma delas, reestabelecendo-lhes a vida. A esposa esperta engana o bruxo, fazendo-o levar um cesto, com as irmãs dentro, para a casa do pai, dizendo que continha ouro. Enquanto o marido as levava, ela se disfarça de pássaro e coloca um crânio na janela para que o bruxo pense se tratar de seu rosto. Quando Fichter adentra o castelo, a esposa atea fogo na residência, matando-o. Nesse conto de fadas, a ordem é restabelecida com a morte de Fichter. O final feliz ocorre mediante a salvação da esposa do bruxo e do cessar das mortes das esposas curiosas. É interessante notar, entretanto, que não há uma salvação do matrimônio, mas fica em aberto a possibilidade de as moças encontrarem outros maridos e serem felizes ao lado deles.

Barba Azul, de Perraul, tem enredo bem semelhante ao do conto *O pássaro do bruxo Fichter* em que um aristocrata rico, de barba azulada, casa-se seis vezes e suas esposas desaparecem misteriosamente. Na sétima vez, o conto relata que a esposa desobedece o marido, que a proibira de entrar em um dos cômodos do castelo, e só se salva porque pede para rezar antes de morrer, dando tempo para que seus irmão chegassem ao castelo, matassem Barba Azul e a salvassem. A desobediência é percebida por Barba Azul, quando ele vê a chave do quarto proibido suja com o sangue das mulheres mortas. A esposa tentara limpá-la várias vezes, todavia a chave era mágica e o sangue nunca desaparecia. A história de Perrault concede um final feliz para a moça curiosa, já que ela herda toda a fortuna de Barba Azul e se casa, posteriormente, com um homem muito bom e direito.

Tanto em *Barba Azul*, quanto em *O pássaro do bruxo Fichter*, o antagonista é morto e o mal é reparado. Nos dois contos, há a presença de um objeto mágico que denuncia a desobediência das esposas: a chave e o ovo. As esposas que se salvam são as mais espertas, embora, nesse sentido, a esposa do conto *O pássaro do bruxo Fichter* seja mais ardilosa que a de *Barba Azul*. Nos dois contos, a moral da história parece revelar que só se salvam os espertos e bons e que a maldade é

sempre punida. Mais especificamente, a moral das histórias revela que a curiosidade pode ser perigosa e que a obediência pode evitar problemas como a morte, reafirmando um contexto machista predominante nos casamentos da época, em que a mulher devia obediência aos maridos e precisa evitar questionamentos, entradas por caminhos proibidos. Sobre a questão da moral, Tatar (2004) afirma:

Na moral que extrai da história, Perrault traça um paralelo entre a curiosidade intelectual da mulher de Barba Azul e a curiosidade sexual das mulheres em geral, sugerindo assim, que sua protagonista é uma típica filha de Eva. Ao apontar o parentesco da heroína com certas figuras literárias, bíblicas e míticas (notadamente Psique, Eva e Pandora), Perrault nos dá um conto que solapa deliberadamente a tradição em que a heroína é uma agente engenhosa de sua própria salvação. Em vez de celebrar a coragem e a sabedoria da mulher de Barba Azul ao descobrir a horrível verdade sobre as ações assassinas do marido, Perrault e muitos outros que contam a história subestimam seu ato de insubordinação. (TATAR, 2004, p. 147)

Vale lembrar que, assim como destaca Tatar, o tema da curiosidade em *Barba Azul* e em *O pássaro do bruxo Fichter* muito se assemelha às histórias de Eva, Pandora e Psique. Eva, assim como as esposas de Barba Azul e de Fichter, desobedece a Deus e convence Adão a fazer o mesmo. Eva é considerada a primeira pessoa do sexo feminino criada por Deus, a partir de uma costela de Adão, daí a crença na subordinação da mulher ao homem, também presente nos contos de fadas em estudo. Em *Barba Azul* e o *O pássaro do bruxo Fichter* a subordinação ocorre por meio da ordem do homem (Barba Azul e Fichter), que deveria ser obedecida cegamente pela mulher, custando-lhe a vida caso desobedecesse. Pandora, assim como Eva,

é a primeira mulher humana criada, porém no âmbito da mitologia e não da religião cristã. Zeus a envia para castigar a humanidade, como forma de punição por Prometeu ter roubado o fogo- exclusivo dos deuses- e dado aos homens. Pandora, bem como as mulheres dos contos em estudo, tinha uma proibição: não poderia abrir uma jarra que trazia com ela. Ao transgredir a proibição, liberta os males do mundo, como a guerra, as doenças e a mentira. Arrependida, fecha a tampa da jarra rapidamente, mas poucas coisas sobram dentro dela, entre elas a esperança, por esse motivo conhecida como a última que morre. Psique é uma mortal muito bela por quem Eros (Cupido) se apaixonou, despertando a ira da mãe de Eros, Afrodite, deusa do amor e da beleza. Irritada com o fato de uma simples mortal como Psique atrair os homens, que deixavam de frequentar seu templo, Afrodite ordena que Eros a atinja com suas flechas para que se apaixone por um ser desprezível. No entanto, Eros se apaixona por Psique e vive com ela escondido de todos, sem mostrar seu rosto à esposa para que Afrodite não descobrisse. A curiosidade de Psique em ver o rosto do marido arruína seu relacionamento. Ao descobrir que Psique não atendera seu pedido de manter sua identidade não revelada, Eros foge por acreditar que não pode haver amor sem confiança. Todas essas mulheres possuem em comum a curiosidade e a desobediência, que as leva a situações complicadas. Além disso, seus maridos tentam dominá-las, impondo restrições e as obrigando a viver sob suas regras.

O tema da confiança é também caro em *Barba Azul* e *O pássaro do bruxo Fichter*. Quando Barba Azul e o bruxo pedem que suas mulheres não abram o quarto, não é apenas a curiosidade feminina que está posta em jogo, mas a confiança. Ao adentrarem o cômodo proibido fazem como Psique, quebram o pacto estabelecido com os maridos.

Além dos contos de Perrault e do dos irmãos Grimm, é importante mencionar um outro conto popular do folclore bretão, que muito se assemelha aos tratados até aqui: *Conomor*

e *Triphine*. Nesse conto, Conomor é um nobre casado com a aristocrata Triphine, que recebe a notícia de que seria morto por seu filho. Quando a esposa engravida, ele a mata, mas São Gildes a ressucita e ela volta para casa, fazendo com que as paredes do local se dissolvam em ruínas. A aristocrata havia sido avisada pelos fantasmas das ex-esposas de Conomor, o que aconteceria com ela e com o filho. A narrativa bretã é tida como uma das possíveis fontes do conto *Barba Azul*, junto com a história de Henrique VIII da Inglaterra, que matou duas de suas seis esposas e da história de Gilles de Reis, nobre bretão, que apesar de não ter matado mulheres, abusou e assassinou várias crianças. *Conomor e Triphine* apresenta relações intertextuais com o mito de Édipo, que matou o pai, Laio, e se casou com a mãe Jocasta. Assim como Conomor, Laio fora avisado sobre a tragédia que o acometeria.

Nota-se que a versão de Perrault trata a curiosidade feminina como negativa e sobre esse aspecto Tatar (2004, p.151) relembra, que no século XIX, as versões de *Barba Azul*, vinham acompanhadas de “subtítulos como *As consequências da curiosidade* ou *Os riscos da curiosidade feminina*”.

A chave e o ovo manchados representam os objetos mágicos tão presentes nos contos de fadas. Em muitos casos, esses objetos ajudam os heróis a conquistarem o que desejam e a se livrarem do mal, de encantamentos, entretanto não é o que acontece em *Barba Azul* nem em *O pássaro do bruxo Fichter*, já que são esses objetos que denunciam a desobediência das esposas.

Corso (2006, p.156) aborda o significado do quarto para o homem e para a mulher. Em sua visão, o quarto, para os rapazes, simboliza um amor que lhes tem que ser inevitavelmente concedido; enquanto para o sexo feminino, o quarto simboliza a revelação, evidenciando o fato de que o sangue uma vez derramado não pode ser limpo, deixando as mulheres marcadas. Para Corso (2006, p.156):

A marca indelével sobre a chave, o ovo ou a flor é como a fumaça, que denuncia o fogo da paixão a que se entregam, um sangue que uma vez derramado é irreversível. Esse sangue-transgressão que deixa marcas é um símbolo direto e sem muitos rodeios da perda da virgindade, outro fenômeno irreversível. Depois de ter usado a chave do sexo, para uma mulher não há caminho de volta. O detalhe é que as jovens heroínas dessas três histórias abriram o quarto proibido, ficaram sabendo do que as esperava, mas escaparam antes do sacrifício, do corte, da queimadura.

Corso, no trecho acima, cita a flor como elemento mágico equivalente ao ovo e a chave. A flor aparece na versão italiana *Nariz de Prata*, em que Barba Azul se apresenta como o diabo, um homem vestido de preto com um estranho nariz de prata, que pede a uma lavadeira uma de suas filhas para trabalhar em sua casa. O diabo havia sido conjurado pela própria filha da lavadeira que julgava ser mais interessante partir com o demônio, do que viver na miséria. A narrativa segue os moldes de Barba Azul e do bruxo Fichter: cada vez que uma mulher violava o quarto, o diabo voltava à casa da lavadeira para pegar outra filha, justificando que havia muito trabalho na casa. Em *Nariz de Prata*,

O quarto dos horrores é um inferno em miniatura, onde as moças padecem em uma fogueira. O objeto do teste também é diferente, agora ele lhes coloca uma flor no cabelo enquanto elas dormem. Quando em contato com o quarto-inferno, a flor murcha com o calor e denuncia a transgressão. (CORSO, 2006, p.153)

Nessa versão, a esposa esperta também se livra do diabo e rouba suas riquezas, protegendo-se dele com uma

cruz colocada na porta. Em todas as versões de *Barba Azul*, a proibição é a mesma, a variação se dá na maneira como as esposas sofrem e como os maridos descobrem a desobediência delas.

Ainda sobre o significado do quarto, Corso (2006, p.156) afirma que

ele é uma revelação, uma ameaça com a qual os jovens têm que aprender a lidar antes da maturidade sexual. No futuro, sucumbirão ao império do desejo, mas não com aquele homem autoritário que as quer ingênuas, com esse mesmo que as compra com um bem-estar doméstico, isso não é um marido, é um pai, e um pai monstruoso que não deixa crescer.

Os contos pós-modernos de Coover, Hopkinson e Atwood, que serão posteriormente analisados, desenvolvem-se por meio do aproveitamento do conto de fadas tradicional *Barba Azul* e são permeados, portanto, pelo gênero maravilhoso. Coover tem um tom mais parodístico e enfatiza o lado psicológico das personagens. O autor faz parte de um grupo considerável de escritores que, a partir dos anos 1970 adotaram uma perspectiva que vem sendo chamada pelos críticos de pós-moderna. Entre os aspectos enfatizados pelas ideias pós-moderna, que fundamenta a obra desses escritores, está a necessidade de desmascarar os jogos de poder e de dominação que permeiam os modelos de comportamento e de relacionamento estabelecidos por uma determinada cultura. Por esse motivo, esses escritores preferem trabalhar com linguagens cristalizadas pela tradição, por exemplo, os contos de fadas e os contos orais encontrados nas mais diversas culturas. Os contos “tradicionais” são resgatados pelos escritores pós-modernos com a intenção de desmascarar usos e costumes da sociedade que estão criticando, como os costumes burgueses, as formas de relacionamentos instituídos pela família, o racismo, o machismo, etc. Coover, Atwood

e Hopkinson criticam esses elementos da sociedade em que vivem e que funcionam, na sociedade contemporânea, como se tivessem um papel “semelhante” aos contos de fadas, uma vez que ditam, padronizam e determinam formas de comportamento e de relacionamento. Portanto, não é possível analisar a intertextualidade empreendida por esses autores com os contos de fadas sem articulá-la com esses propósitos críticos. Não se trata de apenas trazer novos sentidos para as narrativas a partir dos contos de fadas, mas de se verificar como eles se configuram no contexto contemporâneo.

A partir do momento em que o homem pós-moderno percebe as grandes narrativas como sistemas ideológicos de adestramento e dominação para que um grupo de indivíduos possa ter privilégios sobre outros, ele vai construindo o seu questionamento existencial e retomando, como consequência dessa inquietação diante da existência, os tempos míticos, o onírico, o fantástico e o maravilhoso não como forma de fantasiar ou sonhar, mas para “descobrir” as verdades que não se apresentam claramente a ele. O fato de os escritores pós-modernos trabalharem com os contos de fadas mostra que os grandes relatos continuam sendo importantes na interpretação que o homem contemporâneo faz do universo e do ser. Os escritores, artistas, filósofos e pensadores, ao adotarem uma perspectiva pós-moderna, vão empreender uma crítica do papel dos grandes relatos na sociedade e no relacionamento humano, levando as pessoas a questionarem a realidade vigente.

Se Coover apresenta um tom mais próximo da paródia e voltado para as questões psicológicas, Atwood se preocupa mais com uma narrativa que faz alusões ao conto de fadas *Barba Azul*, estruturando sua história em um contexto em que problematiza as relações conjugais e o papel da mulher. Também trata da metaficção, já que a protagonista faz um curso denominado *Formas de ficção narrativa*, em que uma de suas tarefas é redigir uma história que releia o conto *Barba Azul*, lido pela professora na versão *O pássaro do bruxo*

Fichter. Hopkinson resgata o maravilhoso em uma narrativa fantástica em que discute o racismo.

Antes de proceder à análise mais propriamente dita dos contos de Coover, Hopkinson e Atwood, é importante resgatar algumas questões sobre o gênero maravilhoso, do qual o conto de fadas faz parte. Consoante Todorov, o maravilhoso se define em contraste com o fantástico e com o estranho. O fantástico, nas palavras desse teórico, configura-se como um elemento que

[...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da realidade, tal qual existe na opinião comum [...] se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso. (1992, p.48)

No maravilhoso, “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular, nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos”. (TODOROV, 1992, p.61). Todorov chama atenção para o fato de o maravilhoso estar geralmente ligado ao conto de fadas e afirma que os acontecimentos sobrenaturais, no maravilhoso, não causam qualquer inquietação.

Roas (2014) afirma, corroborando as ideias de Todorov, que

Diferentemente da literatura fantástica, na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor

(pensemos, por exemplo, no mundo dos contos de fadas tradicionais ou na Terra Média em que está ambientado *O senhor dos anéis*, de Tolkien. O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível-encantamentos, milagres, metamorfoses – sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, natural. Cada gênero tem sua própria verossimilhança: colocado como algo normal, “real”, dentro dos parâmetros físico desse espaço maravilhoso, aceitamos tudo aquilo que acontece ali sem questioná-lo (não o confrontamos com nossa experiência do mundo). Quando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso (ROAS, 2014, p.33).

Na contemporaneidade, os contos de fadas tradicionais de Perrault e dos irmãos Grimm ainda fazem sucesso. Além deles, outros contos de fadas são escritos em moldes mais contemporâneos, modificando algumas características do maravilhoso. Em *A psicanálise na terra do nunca*, Corso (2011) traça algumas considerações para questionamentos como: existem novos contos de fadas? Eles se materializam dentro de uma nova modalidade? Podem ainda ser chamados de contos de fadas? Para discutir essas questões, Corso se baseia no filme *Sherk*, da obra homônima do escritor norte-americano William Steig. O enredo do filme segue os moldes de um conto de fadas, ao tratar da história de um ogro e de uma princesa que se apaixonam. A história assemelha-se ao conto *A Bela e a Fera*, de Beaumont. Entretanto, no conto tradicional, a fera se transforma em príncipe, enquanto no filme é Fiona, a princesa, que se transformará em uma ogra. Depara-se, então, com uma inversão do conto original em que o belo prevalecia.

Na visão de Corso, histórias como Shrek apresentam diversos pontos em comum com os tradicionais contos de fadas, mas afastam-se deles em muitos aspectos. Para Corso (2011), os principais pontos de discordância são: o humor, a complexidade psicológica das personagens e a valorização da jornada subjetiva das personagens. Os contos de fadas tradicionais realmente não possuíam um caráter de humor, já que vieram da tradição oral, eram didáticos e dirigidos não só para crianças, funcionando como exemplos de vida a serem seguidos para se enfrentar o mundo com menos sofrimento. Quanto à complexidade das personagens, também não cabiam nos contos de fadas tradicionais, pois eles tratavam de temas universais, eram econômicos em detalhes, as personagens eram sempre planas, com ações previsíveis. Como já citado, as jornadas dos contos tradicionais buscavam o universal e não a subjetividade. A preocupação com as buscas e conflitos de personagens específicos não eram desenvolvidos nos contos de fadas tradicionais. Considerando os aspectos acima discorridos, Corso (2011) conclui que

O andar da história prova que os contos de fadas, incluindo sua magia e seu incurável romantismo, não morreram, apenas se transformaram. Por isso será inevitável que ocorra a paixão entre a princesa e seu cavaleiro, ainda que ambos sejam ogros verdes. Na mesma linha de paradoxos cômicos, o outrora lindo corcel branco, em cujo lombo a princesa seria resgatada, agora é um burro que não transporta ninguém, apenas tagarela incessantemente (CORSO, 2011, p. 169).

Corso (2011, p182) propõe que o conto de fadas hoje seja chamado de conto de fadas intimista, já que dá atenção a um novo tipo de aventura: a interior. No conto de fadas tradicional, como bem alerta Corso, tudo é o que parece, diferente de narrativas como Shrek. Nas histórias tradicionais,

os personagens passam por provas práticas, que vencidas levam a um final feliz. Na contemporaneidade, o crescimento do herói pode até vir de uma derrota. Conforme aponta Corso (2011, p184): “Os contos de fadas mudaram, porque nós mudamos, eles nos acompanham há séculos, trocam de roupa a cada nova geração, e não parecem dar sinais de cansaço”.

Analogamente, assim como os contos de fadas mudaram para se adaptar ao contexto contemporâneo, os autores que retomam os contos de fadas em suas narrativas, como Coover, Hopkinson e Atwood também se valem do uso do maravilhoso em uma nova perspectiva, relacionada aos conflitos atuais, como se verá a seguir.

Em *The last one*, Coover apresenta um Barba Azul atormentado, inseguro, que tem certeza de que a esposa atual abrirá a porta proibida. Mais do que ter certeza, parece que esse personagem deseja que a mulher descumpra seu aviso, talvez como uma espécie de punição pelo ciclo incessante de assassinatos que cometera:

Minha noiva impaciente. Impertinente e imprudente (digo-lhe isso e um rubor suave colore suas bochechas e seus cílios piscam para afastar uma névoa úmida, embora seu olhar de adoração não vacile). Claro que ela seguirá o caminho de todas as outras. Talvez antes do fim do dia. Que pena [...] ela não respeita meus desejos. (COOVER, 2005, p. 237)³

O personagem permanece atormentado por toda a narrativa e testa a esposa diversas vezes, mas em todas, ela se mostra obediente, nada exigindo do marido, a não ser um cômodo da casa para guardar seus brinquedos da infância,

3 My impatient bride. Impertinent and imprudent (I tell her so and a gentle blush colors her cheeks and her lashes blink away a dewy mist, though her adoring gaze does not waver). Of course she will go the way of all the others. Perhaps before the Day is over. Such a pity.[...] She didn't respect my wishes.

motivo de certa vergonha para ela. Justifica-se dizendo que eles tornavam sua nova moradia um ambiente mais familiar. Diante disso, Barba Azul pensa que ela não “consegue deixar seu passado para trás completamente”. (Coover, 2005, p. 239)⁴

O Barba Azul de Coover antecipa seu sofrimento e considera a esposa atual diferente das outras. Confessa ter amado as mulheres que assassinou, mostrando-se, assim, um homem doente, com características obsessivas, incapaz de conter seus impulsos. Talvez prefira as esposas mortas do que ser traído, por exemplo. Essa possibilidade domina a mente de Barba Azul, porque provavelmente pensa que uma mulher capaz de desobedecer um homem possa ser capaz de trair sua confiança com outro homem, ou talvez porque a curiosidade feminina a faça descobrir outros segredos que queira ocultar. Ou, ainda, a ira de Barba Azul venha apenas de um desejo machista de nunca ser desobedecido, de estar sempre no comando de seus relacionamentos. O trecho abaixo descreve a angústia do personagem, que vive um problema existencial:

Conheci breves momentos intensos de prazer e beleza, mas a minha vida não tem sido feliz [...] Estou totalmente apaixonada por esta linda garota e não quero perdê-la, embora não duvido que vá. Retornarei e encontrarei a chave manchada de sangue, e ela perderá a cabeça, assim como as inúmeras outras, e perderei uma esposa que amo muito, como amei a todas. (COOVER, 2005, p. 241)⁵

4 Leave her past behiend entirely.

5 I have known brief moments of the most intense pleasure and beauty, but my life has not on the hole been a happy one [...] I am utterly smitten by this pretty child, and I do not want to lose her, although no doubt I shall. I will return and find the bloodstained key and she will lose her head, as have the countless others, and I wil lose a wife I dearly love, as I have loved them all.

Diferente das versões tradicionais de *O Barba Azul*, o personagem de Coover parece se arrepender do que faz e sofre com a incapacidade de parar sua matança, buscando a felicidade em meio a uma vida repleta de dissabores.

Apesar de se poder pensar que Barba Azul está sendo machista, o personagem afirma que “não é obediência que espera, mas respeito” (COOVER, 2005, p.241)⁶. Queria que seu quarto dos horrores não fosse descoberto e isso, para ele, significava uma forma de preservação de sua intimidade, de sua agrura, de sua maldade ou, por que não dizer, de sua doença. O quarto, embora abrigasse uma cena terrível, era um espaço dele, um segredo que queria e precisava que fosse resguardado. Nesse sentido, pode-se entender o quarto como o interior de uma pessoa, que guarda segredos e memórias que nunca serão revelados, a não ser em suas mentes, por serem vergonhosos, carregados de maldade ou pelo simples fato de que não trariam bem algum ou feririam o sentimento das pessoas, ou exporiam os desejos mais íntimos que se tem e que não precisam ser expostos.

A grande surpresa do conto de Coover ocorre no final da narrativa, quando obcecado pelas constantes visitas da esposa ao seu quarto de brinquedos e pelas vozes que ouvia vindas de lá, Barba Azul resolve entrar no cômodo e se depara com um suntuoso castelo em miniatura. Em um dos quartos do castelo, uma pequena placa, dizendo:

A recompensa da desobediência e da curiosidade imprudente; e os bonecos que o povoam, todos pequenos homens barbados estão vivos, mesmo aqueles cujas cabeças foram cortadas e pregadas nas paredes. Você gosta deles, meus brinquedinhos? Minha noiva pergunta por trás de meus ombros. [...] Você era tão adorável, ela diz. Eu desejei tanto que você pudesse finalmente ser o que eu poderia

6 It is not obedience I seek, but mere respect.

manter fora disso. E ela me pegou pela cabeça e me colocou dentro do castelo com os outros. (COOVER, 2005, p.251-152)⁷

O conto de Coover é bastante irônico, porque inverte a situação dos dois personagens principais das versões de Barba Azul, a esposa e o marido assassino. Em *The last one*, a esposa é quem vai controlar o marido depois que o confinar em seu castelo de brinquedo. Comparando a história de Coover com as versões *Barba Azul* de Perrault, *Nariz de Prata*, *Conomor e Triphine* e *O pássaro do bruxo Fichter*, nota-se que o castigo também ocorre para Barba Azul, mas agora ele perde metaforicamente a vida, já que é obrigado a viver em um pequeno espaço, sob as regras da esposa. A mulher de Barba Azul é tão esperta quanto as dos contos tradicionais, porém sua vingança é calculada e imprevisível. Ela é tão cruel quanto Barba Azul, tão obcecada e doente quanto ele e a se pensar na frieza como age, pode-se arriscar a dizer que apresenta traços de psicopatia. É interessante notar que a surpresa ocorre apenas no último parágrafo da narrativa, tanto para Barba Azul, quanto para o leitor que não desconfia do desenlace. O aviso no pequeno castelo “a recompensa da desobediência e da curiosidade imprudente”, mostra que a curiosidade e a desobediência têm um preço alto, como ocorre nas versões tradicionais também. Se Perrault não concede muita voz à personagem feminina da esposa, embora ela seja salva e tenha um final feliz, Coover ressalta a igualdade da mulher perante o homem, quebrando arquétipos como os de Eva, Pandora e Psique.

7 The reward of disobedience and imprudent curiosity, and the dolls that populate it, all little bearded men, are alive, even the ones whose heads have been taken off and mounted on the walls. Do you like them, my little toys? My Bride asks from behind my shoulder. [...] You were so lovely, she sighs. I so much wished you might at last be the one that I could keep. And she picked me up by my head and sets me inside the castle with the others.

Em *The Bluebeard's egg*, de Atwood, a história se concentra no casamento de Sally e seu marido Edward, que assim como Barba Azul das versões tradicionais havia se casado várias vezes, mas no conto da escritora canadense as esposas não morreram, apenas estão separadas de Ed não se sabe por qual motivo. Para Sally, o marido, um cardiologista bonito, se compara a um príncipe, que embora seja belo não é dotado de muita inteligência. Sally se mostra preocupada em perder Ed, embora não tenha motivos para acreditar que ele irá deixá-la, a não ser o fato de ter se divorciado duas vezes antes de se unir a ela e de ser constantemente assediado pelas mulheres, fato que Sally prefere fazer vistas grossas.

Sally é bem sucedida e já fez vários cursos, inclusive de cozinha gourmet. Trabalha em uma editora de revista, cuida dos filhos de Ed com as ex-esposas e faz um curso de ficção. Ao tentar entender seu casamento, Sally busca relações com o conto *Barba Azul*, mais especificamente com a versão *O pássaro do bruxo Fichter*, lida por sua professora como base para um trabalho de reescritura da narrativa mencionada. Ao tentar reelaborar o conto, pensa em falar sobre Ed, mas descobre que o ovo é o elemento intrigante da história e não Barba Azul, pois é ele quem causa toda a desgraça da história, é ele que traz a marca de sangue que nunca pode ser apagada. A partir das relações traçadas entre *O pássaro do bruxo Fichter* e sua vida, Sally chega a uma percepção bem diferente de seu casamento. Como pertinentemente afirma Martins (2015, p.141): “Nessa releitura de Atwood, a esposa de Barba Azul precisa desvencilhar-se das amarras que a impedem de tomar nas mãos as rédeas da própria vida e assumir sua própria voz em sua história.”

Atwood omite vários aspectos da narrativa tradicional do bruxo Fichter, entre eles, como a heroína se salva do bruxo, o disfarce que usa para despistar Fichter e a presença das irmãs. O contexto, mais contemporâneo, é evidente na troca da morte pela separação das mulheres, na decisão de Sally em não ter filhos e cuidar dos de Ed com as ex-esposas, na vida independente que leva.

No princípio, quando tenta reelaborar sua narrativa e o papel do seu casamento, Sally acha que:

O elemento mais importante da história era a água-furtada. O que ela poria ali em sua versão moderna e realista? Não seriam mulheres destroçadas a machado. Não é que isso fosse fantasioso demais, era doentio demais, além de óbvio. Queria algo mais sutil. Talvez fosse uma boa ideia fazer as irmãs curiosas abrirem a porta e não acharem nada, mas, depois de ruminar bastante, deixou a ideia de lado. (ATWOOD, 2016, p.157).

Sally tinha certeza de que Ed não era o bruxo, porque o cômodo proibido para ele seria uma mata com animais e plantas debilitados aos seus cuidados e se fosse um quarto, Ed nunca o deixaria trancado. Sally traça com tais palavras um perfil de Ed, um homem que gostava da natureza e de cuidar das pessoas e animais, talvez por isso fosse um médico. Possivelmente é um homem despreocupado e que não guarda segredos, já que deixaria o quarto sempre destrancado.

Ao eliminar as possibilidades de obviedade ao escrever o conto e o que Ed representava na narrativa *Barba Azul*, Sally conclui que “Ed não é o Barba azul, é o ovo. Ed Ovo, neutro, puro, adorável. Estúpido também. Provavelmente cozido.” (ATWOOD, 2016, p.159)

De início, Sally achava o marido insosso e previsível, como um ovo cozido, mas começa a se questionar, depois que parece ver o marido passar rapidamente as mãos nas nádegas de uma amiga em um jantar em sua casa: “Talvez Ed não seja estúpido afinal. Talvez seja extremamente esperto. Ela pensa numa série de momentos em que a astúcia dele, essa esperteza, teria aparecido se existisse, e não apareceu. Ela o vigiava com tanta atenção! (ATWOOD, 2016, p.164)

A partir do momento em que Sally passa a duvidar de Ed, ela muda sua perspectiva de vida e também a maneira

como irá construir sua história de Barba Azul, afinal Ed pode não ser um ovo cozido insosso como ela pensava. As pessoas podem esconder segredos e são mais complexas do que parecem à primeira vista. Sally sente-se diferente, deitada em sua cama e

O que vê é o próprio coração, em preto e branco, com a imaterial palpitação de mariposa, um coração fantasmagórico, arrancado do seu peito para flutuar no espaço [...] E agora vê um ovo que não é pequeno e frio e branco e inerte, porém maior do que um ovo de verdade e de um rosa dourado, pousado em um ninho de roseira selvagem, bruxuleando como se dentro dele houvesse algo rubro e quente. Está quase pulsando; Sally tem medo. Quando olha, o ovo escurece: vermelho-rosado, vermelhão. Isso não acontece na história, pensa ela: o ovo está vivo, e um dia vai rachar. E que será que vai sair de dentro dele? (ATWOOD, 2005, p.165-166).

Ed passa a ser para Sally um mistério, um ovo avermelhado pulsando, cheio de vida, pronto para irromper. A grande questão é como ele será uma vez rompido. Libertará um Ed realmente previsível como Sally pensava, o marido comum, carinhoso, trabalhador, fiel, sem grandes inovações sexuais ou um Ed mais intenso, surpreendente e talvez infiel? A moral da história no conto de Atwood parece estar mais ligada à questão de que as pessoas não são previsíveis e que é necessário estar sempre atento para o que ainda pode ser revelado. Entretanto, como nas versões tradicionais de Barba Azul, a moral também está ligada à questão da curiosidade feminina, pois é a curiosidade que leva Sally a entender Ed como um ovo, a pensar em uma perspectiva diferente para a construção de sua versão do Barba Azul, dando voz ao ovo, o causador de toda a tragédia na história *O pássaro do bruxo Fichter*.

Em *The Glass Bottle Trick*, Hopkinson relê *Barba Azul*, tratando essencialmente a questão do racismo e do papel da mulher na sociedade. Samuel, o Barba Azul de Hopkinson, é negro e preconceituoso, não aceita sua cor. Casado com Beatrice, que também é negra, Samuel é obcecado pela ideia do racismo e não deixa sua mulher sequer se expor ao sol, para não escurecer mais a pele. Na história de Hopkinson, Beatrice está grávida e procura um meio de contar a novidade ao marido, que já perdera duas esposas grávidas anteriormente, por motivo de doença, conforme ele relatara. Na verdade, Samuel as matava porque não queria dar continuidade a uma linhagem de sua raça. Assim como nas tradicionais versões de Barba Azul, Beatrice encontra as esposas mortas em um quarto em que era proibida de entrar. O conto apresenta um viés fantástico ao mostrar, no final, que Beatrice liberta os espíritos das esposas mortas e alimenta a esperança de ser salva por eles das garras do marido assassino. Talvez elas se identificassem com sua dor e a ajudassem. Além do racismo, Hopkinson discute o casamento e a pressão social para que as mulheres se casem e não trabalhem.

Beatrice, antes de se casar, desejava uma vida independente, diferente das versões tradicionais de Barba Azul em que as esposas se interessam pela fortuna do marido. Para Beatrice, os estudos são mais importantes que o casamento e ela se orgulha de seu sucesso acadêmico, que desaparece após a entrada de Samuel em sua vida. Seu sucesso e desejo de independência são barrados pela mãe, que praticamente a obriga a escolher o matrimônio em detrimento da academia. Samuel, assim como a mãe de Beatrice, desencoraja os estudos da esposa, sugerindo que os abandone:

“Não importa, doçura”, Samuel disse a ela. “Eu não gostava, de qualquer maneira, da ideia de você estudar. É para crianças. Você é uma mulher adulta agora.” Mamãe concordou com ele também, disse que não precisava de tudo

isso agora. Ela tentou discutir com eles, mas Samuel era muito claro sobre seus desejos, e ela parou, não querendo que nada causasse atrito entre eles. Apesar de gentil, Samuel era um pouco temperamental. Nada havia demorado tão pouco para fazê-lo feliz, e ele era o amor da vida dela, o único homem que ela descobrira poder acreditar. (HOPKINSON, 2001, p.92)⁸

Nota-se o tratamento paternalista e machista de Samuel, apoiado pela mãe da esposa, que deseja a filha bem casada e protegida. Embora Beatrice fosse uma estudante comprometida, ela se ressentia de parar de estudar, mas acaba aceitando a imposição do marido, em função do sucesso de seu casamento.

Inicialmente, Beatrice não se sente atraída por Samuel e, por isso, não deseja se casar com ele, mas a bondade e a delicadeza do futuro marido ao tratar sua mãe a conquista, a ponto de descobrir que apaixonara-se por ele:

“Estas são para você e sua família”, ele disse timidamente, entregando-lhe uma bolsa de papel amassada. “Eu sei que sua mãe gosta delas”. No interior havia três berinjelas gordas do jardim de sua cozinha, cultivadas por suas próprias mãos. Beatrice tirou o humilde presente da bolsa. A casca das berinjelas tinha um brilho tenso e azul. Mais tarde, ela perceberia que fora nesse momento que ela começou a amar Samuel. (HOPKINSON, 2001, p. 91)⁹

8 “Never mind sweetness”, Samuel told her. “I didn’t like the idea of you studying, anyway. Is for children. You’re a big woman now.” Mummy had agreed with him too, said she didn’t need all that now. She tried to argue with them, but Samuel was very clear about his wishes, and she’d stopped, not wanting anything to cause friction between them just yet. Despite his genteel manner, Samuel had just a bit of a temper. No point in crossing him, it took so little to make him happy, and she was her love, the one man, she’d found in whom she could have faith. (HOPKINSON, 2001, p.92)

9 “These are for you and your family” he said shyly, handing her a wrink-

Exceto no conto de Atwood, nas versões tradicionais de Barba Azul e nas de Coover e Hopkinson, tem-se presente a transgressão de uma proibição, característica mostrada por Propp (1984) em seu estudo sobre as funções constantes das personagens nos contos maravilhosos, como importante para o desenvolvimento dos contos de fadas. Há nas três narrativas um desrespeito a uma interdição, ou seja, um desrespeito à proibição dos maridos à entrada das esposas em um dos cômodos da casa. É justamente essa transgressão que permite o desenrolar das narrativas, pois as personagens passam o resto do tempo tentando reparar o dano causado. No caso das versões tradicionais os finais não são ditosos com relação ao casamento, mas podem ser considerados felizes por serem libertadores. As esposas do conto *Barba Azul* e *O pássaro do bruxo Fichter* acabam viúvas, ricas e livres para tentar a felicidade novamente. No conto de Coover, a esposa também se liberta do marido, tornando-o seu “brinquedo”. Na narrativa de Atwood, a esposa não tem o fim do casamento, continua com o marido, mas cheia de dúvidas sobre a fidelidade dele. Hopkinson deixa o final de seu conto em aberto e não se sabe o que ocorre a Beatrice com a chegada do marido. Talvez Samuel a tenha punido com a morte por desobedecê-lo, talvez as mulheres fantasmas tenham salvado Beatrice ou tenham se vingado dela e do marido, conforme nota-se no trecho abaixo:

Ela saiu do cômodo e, silenciosamente, puxou a porta, mas a deixou entreaberta para que as esposas fantasmas pudessem sair quando estivessem prontas. Então, com um sorriso acolhedor, ela foi cumprimentar o marido. Ela o impediria o tempo que pudesse de entrar no

led paper bag. “I know your mother likes them”. Inside were three plump eggplants from his kitchen garden, raised by his own hands. Beatrice took the humble gift out of the bag. The skins of the egg-plants had a taut, blue sheen to them. Later she would realize that was when she’d begun to love Samuel. (HOPKINSON, 2001, p. 91

terceiro quarto. A maior parte do sangue nos corpos das esposas estaria coagulado, mas talvez fizesse calor para derreter os coágulos. Ela esperava que estivesse quente o suficiente para que logo as fantasmas o bebessem até que se tornassem totalmente reais. Depois de alimentadas, elas viriam e a salvariam, ou se vingariam dela, sua usurpadora, bem como de Samuel? (HOPKINSON, 2001, p.100)¹⁰

A questão do racismo e do preconceito permeia todo o conto e tem início quando Samuel mostra-se extremamente preocupado com a possibilidade de a esposa ficar mais morena ao se expor ao sol, disfarçando sua preocupação ao dizer que a luz solar era perigosa, já que a pele de Beatrice era de um negro claro e poderia ser acometida por um câncer causado pela exposição ao sol. No entanto, o narrador deixa claro que:

Beatrice sabia que ele simplesmente não queria que ela ficasse marrom demais. Quando o sol a tocava, coloria de sepia e canela o seu sangue, potencializando o tom mel com leite, e ele não podia mais fingir que ela era branca. Ele amava sua pele pálida. “Olhe como você brilha à luz da lua”, ele dizia a ela quando fazia amor gentil e suplicantemente à noite na cama com dossel. (HOPKINSON, 2001, p. 94).¹¹

10 She stepped out of the meat locker and quietly pulled the door in, but left it open slightly so the duppy wives could come out when they were ready. Then with a welcoming smile, she went to greet her husband. She would stall him as long as she could from entering the third bedroom. Most of the blood in the wife’s bodies would be clotted, but maybe it was only important that it be warm. She hoped that enough of it would thaw soon for the duppies to drink until they were fully real. When they had fed, would they come and save her, or would they take revenge on her, their usurper, as well as on Samuel? (HOPKINSON, 2001, p.100)

11 Beatrice knew he just didn’t want her to get too brown. When the sun touched her, it brought out the sepia and cinnamom in her blood, overpowered the milk and the honey, and he could no longer pretend

Embora o racismo seja um tema tratado desde o início da narrativa, é no final que se apresenta o momento mais dramático desse tema, quando Beatrice descobre, no quarto proibido, os corpos das ex-esposas mortas de Samuel:

Dois corpos de mulheres esticados lado a lado na cama de casal. Bocas congeladas abertas; barrigas também congeladas e mostrando as víceras. Um brilho sutil de cristais de gelo esmaltava a pele das mulheres, que como a dela eram quase castanhas, mas estavam cobertas com sangue gelado que solidificara dando um tom vermelho rubi. Beatrice choramingou. (HOPKINSON, 2001, p. 98)¹²

Beatrice finalmente descobre o que acontecera com as esposas anteriores de Samuel e como ele punia aquelas que tentavam trazer ao mundo seus filhos negros. O marido tinha tanta vergonha da cor de sua pele que, quando por brincadeira Beatrice o chamou de Beleza Negra, ele se afastou dela e se cobriu com o lençol para esconder seu corpo, pedindo para que nunca mais ela o chamasse assim.

Samuel parece sentir profunda vergonha de sua cor, sentia-se inferior e culpava a mãe por sua feiúra, por isso, não deixava mais que criança alguma negra nascesse por culpa dele, para que não sofressem como sofria. Por sua vez, Beatrice nunca se incomodou com a cor da pele de Samuel e acreditava que pudesse reverter o preconceito do marido com o nascimento do filho, fato que jamais se consumaria.

she was white. He loved her skin pale. “Look how you glam in the moonlight”, he’d say to her when he made gentle, almost supplicating love to her at night in the four-poster bed.(HOPKINSON, 2001, p. 94)

12 Two women’s bodies lay side by side on the double bed. Frozen mouths gaped open; frozen, gutted bellies too. A fine sheen of ice crystals glazed their skin, which like hers was barely brown, but laved in gelid, rime-covered blood that had solidified ruby red. Beatrice whimpered. (HOPKINSON, 2001, p. 98)

Após a análise comparativa dos contos de Coover, Hopkinson e Atwood com as versões tradicionais de Barba Azul, ou seja, na narrativas *Barba Azul* de Perrault e *O pássaro do bruxo Fichter* dos irmãos Grimm, nota-se que os contos de fadas ainda estão muito presentes no imaginário dos leitores, graças à sua recuperação por escritores contemporâneos em suas releituras. Os contos contemporâneos assumem um novo viés e novas perspectivas em torno de temas como a desobediência, o papel da mulher na sociedade e no casamento, a curiosidade feminina, entre outros. Os contos tornam-se mais intimistas, como sugere Corso (2011). Discute-se, atualmente, os conflitos existenciais dos personagens, as complexas relações pessoais, as dificuldades do mundo globalizado, por isso os personagens dos contos passam a ser também mais complexos e menos previsíveis. Quanto aos elementos essenciais que compõem os contos de fadas, alguns ainda se fazem presente, como no caso dos contos analisados, a questão da desobediência a uma proibição. Diante do exposto, nota-se que os contos de fadas, como Shreck, mudaram porque o ser humano mudou e os contos artísticos que relêem os contos de fadas seguiram o mesmo caminho de atualização, permitindo que essas histórias que são tão caras ao universo literário possam continuar alimentando o imaginário das pessoas.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, M. O ovo do Barba –Azul. In: *O ovo do Barba – Azul e outras histórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

CANTON, K. *E o príncipe dançou: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. Tradução de Cláudia Sant’Ana Martins. São Paulo: Ática, 1994.

COOVER, R. The last one. In: *A child again*. San Francisco: Mc Sweeney’s books, 2005.

CORSO, D. L. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

____ *A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia*. Porto Alegre: Penso, 2011.

DARTON, R. *O grande massacre de gatos*. 2.ed. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

GRIMM, J. & W. Barba Azul. In: *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. V.1.São Paulo: Cosac Naify,2012.

____ O pássaro do bruxo Fichter. In: *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. V.1.São Paulo: Cosac Naify,2012.

HOPKINSON, Nalo. The glass bottle trick. In: *Skin Folk*. New York: Warner Books, 2001

JOLLES, A. *Formas Simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1979.

MARTINS, M.C. (Re) Escrituras :g~enero e revisionismo contemporâneo dos contos de fadas. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

PROPP, V.I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jarna Paravich Sarhan Rio de Janeiro: Forense, 1984.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico*. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.

TATAR, M. *Contos de fadas*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VOLOBUEF, K. Um estudo do conto de fadas. *Revista Letras*, UNESP, São Paulo, 33:99-114, 1993.

CONTOS DE FADAS E O PROCESSO REVISIONISTA CONTEMPORÂNEO: DO CONCEITO ÀS ESTRATÉGIAS

Livia Maria de Oliveira

INTRODUÇÃO

Contos de fadas datam de séculos atrás. Apesar de parecerem trazer aos leitores e ouvintes simples histórias, são reflexos de uma época e de determinados locais e, contrariando a atemporalidade do gênero, seus significados transmitidos e perpetuados são construções sociais que, nesse contexto contemporâneo, vêm sendo questionadas. Ainda hoje continuamos a narrar contos de fadas.

O diálogo entre a tradição e a contemporaneidade se faz presente na perspectiva literária sob a característica de intertextualidade. O revisionismo contemporâneo dos contos de fadas exemplifica dentro do ambiente fantástico essa abordagem dialógica. Por meio da manipulação das convenções literárias considerando o texto-fonte, as narrativas que vêm sendo construídas trabalham em um processo de desconstrução e reconstrução de significados que se tornaram cristalizados pela tradição. Desse modo, propõe-se repensar atitudes sexistas e dominantes, demonstrando a marginalização do papel feminino nas narrativas mágicas e apontando mudanças para o comportamento de homens e mulheres e suas relações sociais e hierárquicas.

O presente texto pretende contribuir para as discussões referentes ao revisionismo contemporâneo dos contos de fadas. Abordaremos, entre outras questões, o conceito de revisão e o percurso do revisionismo, conforme definidos por Adrienne Rich (1985); a intertextualidade e as estratégias revisionistas, como a paródia (HUTCHEON, 1989), a metaficção feminista (GREENE, 1991), o deslocamento narrativo e a deslegitimação da história conhecida (DUPLESSIS, 1985) e os níveis de revisionismo ficcional apresentados por Maria Cristina Martins (2005) em sua pesquisa sobre releituras contemporâneas de contos de fadas. Em relação ao nível transgressor/subversivo, consideramos o conceito de carnavalização delineado por Mikhail Bakhtin (1981; 1987).

O CONCEITO DE “RE-VISÃO”

O revisionismo dos contos de fadas é considerado uma estratégia narrativa da pós-modernidade. Essa revisão das narrativas clássicas também é chamada de conto de fadas pós-moderno (BACCHILEGA, 1997) e pode seguir caminhos psicológicos, históricos, sociais, assumindo um caráter de questionamento, de forma a minar determinados discursos.

A complexidade da literatura pós-moderna se dá devido a um abuso da intertextualidade, do pastiche e da paródia e à desconstrução de questões modernas na construção de uma nova perspectiva. Decorre disso a importância do leitor no esforço de construir as diversas possibilidades literárias permitidas pela ficção.

No pós-modernismo, existe uma tensão entre tradição e inovação, não em um sentido de exclusão ou de oposição, mas de problematização. Assim, a literatura pós-moderna aproveita os elementos do passado, não em um sentido de superação por meio da ruptura, mas por meio de um processo intertextual que evidencia diversos discursos.

Segundo Sylvestre (2003, p. 48), “o texto pós-moderno alimenta-se do passado, dos modelos antigos, mas os inverte,

inserindo-se neles para subvertê-los” e é nesse sentido que dialoga com o revisionismo dos contos de fadas, pois esse processo retorna às histórias consideradas clássicas a partir de um novo direcionamento crítico, repensando os comportamentos da sociedade contemporânea e realizando “uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente” (HUTCHEON, 1991, p. 39).

Hutcheon (1991, p. 20) pontua sobre a “presença do passado” que caracteriza o importante conceito do pós-moderno, sendo “sempre uma reelaboração crítica, nunca um ‘retorno’ nostálgico” (p. 21), pois o pós-modernismo confronta e contesta “qualquer rejeição **ou** recuperação modernista do passado em nome do futuro” (p. 39, grifo da autora).

Considerando essa relação entre passado e futuro – cujas perspectivas são contrárias – o fenômeno do pós-modernismo possui um caráter, também, contraditório. Desse modo, é criado um diálogo que não nega a existência dessas narrativas maravilhosas do passado, mas “usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19).

Essa identidade paradoxal do pós-modernismo é instalada sem pretensões de conceitos rígidos ou inquestionáveis, como outrora a arte se caracterizava. É no jogo da diferença que o pós-moderno se firma, questionando e subvertendo a partir de uma postura crítica, sem definir sentidos únicos e absolutos. Algumas das características do pós-modernismo são o questionamento e a ruptura com a estética séria e a cultura erudita, permitindo, assim, uma experimentação criativa por meio da intertextualidade com as tradições e as convenções (HUTCHEON, 1991).

É proposto pelo pós-modernismo um enfrentamento ao sistema totalizante, de forma que o provisório e o heterogêneo problematizem essa tentativa de unificar. Portanto, “o centro já não é totalmente válido” e Hutcheon (1991) nos convida a ver a partir da perspectiva descentralizada, do “marginal”, daquilo que está de fora desse sistema homogeneizante,

isto é, da cultura “masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental” (HUTCHEON, 1991, p. 29), com cuidado para não transformar essas diferenças em um novo centro, pois as certezas são “posicionais” (BURGIN, 1986 apud HUTCHEON, 1991, p. 30).

Pós-modernidade, segundo Hutcheon (1989), é um fenômeno que desnaturaliza algumas características ou entidades, demonstrando que as experiências tidas como naturais, como o capitalismo ou o patriarcado são, na verdade, culturais – criadas por nós e não concedidas a nós.

O processo revisionista contemporâneo prima, como o próprio nome já diz, pela revisão. No senso comum, atesta para a possibilidade de ver algo novamente. O revisionismo nos contos de fadas é responsável por abrir possibilidades, antes impensáveis ou impraticáveis.

Rich (1985, p. 18, tradução nossa¹³), em seu ensaio clássico para a crítica feminista intitulado “When we dead awaken: writing as re-vision”, define “re-visão” como “o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova direção crítica”. Essa perspectiva é partilhada por muitas mulheres, uma vez que a revisão é, ainda, segundo Rich (1985), um ato de sobrevivência feminina, possibilitando rever o que já foi apresentado ou escrito, de forma que o olhar lançado ocupe outros posicionamentos – principalmente aqueles referentes ao questionamento, à transgressão e à subversão.

A autora utiliza a peça “When we dead awaken”¹⁴, de Ibsen para evidenciar o despertar da mulher para a vida, cuja natureza opressiva das relações entre homens e mulheres tem como base, assim como todas as outras, o sistema sexual de classes. Rich (1985) aponta também que esse despertar possui pela primeira vez uma realidade coletiva, o que demonstra que a abertura dos olhos alheios não é mais um ato solitário.

13 No original: “The act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction” (RICH, 1985, p. 18).

14 Tradução nossa: “Quando nós acordamos mortos”.

A direção para o conhecimento próprio não diz respeito apenas à identidade, mas é a recusa da destruição feminina em uma sociedade dominada pelos homens. É nesse sentido que a literatura possui um papel importante de revisão para as práticas sociais, os comportamentos e os pensamentos vigentes. Os escritores, e em particular as escritoras, possuem um desafio aceito no que diz respeito à releitura dos textos tradicionais. Sobre isso, Rich (1985, p. 19, tradução nossa¹⁵) afirma que “nós precisamos conhecer a escrita do passado, mas conhecê-la diferentemente do que conhecemos, não para transmitir uma tradição, mas para quebrar seu poder sobre nós”.

Constitui-se, assim, uma luta, e as representantes são as mulheres com grande sorte, como as professoras, as escritoras e as acadêmicas, segundo Rich (1985), sem deixar de reconhecer as mulheres que, durante o presente ensaio proferido, continuaram em casa lavando as louças e cuidando das próprias crianças, bem como aquelas que lavam as louças de outras mulheres e cuidam dos filhos de outras mulheres. Demonstra, com isso, que “nossas lutas só podem ter sentido se elas podem ajudar a mudar a vida das mulheres cujos dons - e cujo próprio ser - continuam a ser frustrados” (RICH, 1985, p. 21, tradução nossa¹⁶).

Essa luta é praticada dentro da literatura a partir de histórias recontadas que invertem e deslocam sentidos antes considerados únicos. A importância desse recontar literário coaduna com o fato de os contos de fadas influenciarem a visão de mundo da criança e serem um instrumento de socialização (ZIPES, 1986). Disso decorre a crítica feminista quando deseja e enfatiza a revisão, pois esta possibilita

15 No original: “We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it, not to pass on a tradition but to break its hold over us” (RICH, 1985, p. 19).

16 No original: “Our struggles can have meaning only if they can help to change the lives of women whose gifts - and whose very being - continue to be thwarted” (RICH, 1985, p. 21).

novas narrações que questionam práticas sociais de valor universalizante, demonstrando funções históricas que os contos de fadas possuem no que diz respeito à socialização (WARNER, 1999).

Os contos de fadas feministas possibilitam uma nova e diferente visão do mundo, em que se dá voz às personagens femininas anteriormente silenciadas, falando pelos grupos oprimidos. Além disso, o discurso estará sempre em aberto, redobrando a atenção para as ilusões dos contos de fadas tradicionais, cujas estruturas estabelecem a subordinação feminina, e questionam os padrões recorrentes de valores e as expectativas estáveis sobre os papéis, as relações e os gêneros (ZIPES, 1986).

Assim, a revisão pós-moderna expõe os contos de fadas e as ideologias de gênero, principalmente o binarismo estabelecido entre homens e mulheres, que pressupõem uma relação desgastada que precisa ser revista, mostrando o que a institucionalização dessas narrativas esqueceu ou não explorou (BACCHILEGA, 1997). Os papéis condicionados socialmente preparam as mulheres para a passividade, a negação pessoal, a obediência e o autossacrifício; enquanto os homens são competitivos, autoritários, sedentos de poder, racionais, abstratos e cheios de princípios.

Nesse sentido, a crítica feminista prima pela mudança e revela o desejo de reestruturar os arranjos entre homens e mulheres e alcançar a consciência sobre como os contos de fadas funcionam na manutenção das relações sociais. Esse impulso será realizado através de alterações narrativas que subvertem o discurso dominante e realçam a intenção transgressora da crítica feminista na revisão dos contos de fadas tradicionais.

AS ESTRATÉGIAS REVISIONISTAS

O revisionismo, considerado aqui, envolve a manipulação de convenções literárias de forma que as

histórias canônicas desse gênero possam ser reavaliadas a partir de uma perspectiva até então inusitada, em um processo de desconstrução e reconstrução. Tais releituras ou reescritas podem ocorrer enquanto traduções e adaptações parafrásticas, bem como através da estratégia da paródia, construídas na perspectiva do revisionismo, sendo importantes dentro do âmbito dos estudos comparados.

Em se tratando de releituras de contos de fadas, não há como desconsiderar o texto-fonte – os canônicos-, havendo a necessidade de se estabelecer um diálogo com o texto da tradição para a construção de uma narrativa contemporânea. Esse diálogo é fundamental quando considerados os níveis de revisionismo abordados por Martins (2005), pois apenas o atestado de contemporaneidade não garante que as atuais releituras se caracterizem como questionadoras, transgressoras, subversivas ou reconstrutivas.

Nesse sentido, esses níveis de revisionismo são importantes durante a análise de uma narrativa que relê histórias tradicionais, visto que nem todas as releituras ou reescritas possuem a característica de questionarem os significados cristalizados, mas podem reafirmar alguns valores que a crítica feminista, por exemplo, deseja subverter.

Poderíamos reler nessa situação o conceito de “mirada estrábica”, de Ricardo Piglia (1990), pois se caracteriza como um olhar na tradição e outro na contemporaneidade. Apesar de esse olhar vir de um mesmo lugar, as interpretações poderão ser distintas e o processo revisionista clama por essa mudança de interpretação que se tornou, com a tradição dos contos de fadas, uma representação, como é o caso da contraposição binária de gênero e os comportamentos esperados e preestabelecidos pelo discurso dominante – o masculino.

Segundo Eliot (1989), a tradição é diferente da repetição e deve ser conquistada. Envolve o sentido histórico, pois cada nova obra de arte modifica a tradição e cada artista a reconstrói através da sua obra. Constitui-se uma via de mão

dupla, em que todo poeta altera o passado como se deixa determinar por ele. Observa-se, com isso, o que Piglia (1990) chama de caráter polifônico e intertextual, pontuando que não há propriedade sobre a linguagem dita ou escrita, mas uma ilusão de que a linguagem é um bem pessoal.

Concordando com Piglia (1990) que diz ser a palavra coletiva e anônima, compreendemos “a cultura como um processo intertextual, em que cada produção humana dialoga necessariamente com as outras” (PAULINO; WALTY; CURY, 1997, p. 13) e não poderíamos deixar de considerar o processo revisionista de contos de fadas em geral como um produto da intertextualidade. Evidenciando, portanto, a importância de se considerar o texto da tradição nas retomadas revisionistas, discutiremos o conceito de intertextualidade, para, posteriormente, adentrarmos as estratégias narrativas do revisionismo.

Samoyault (2008, p. 9), analisando o termo intertextualidade, aponta que a literatura possui “relação com o mundo, mas também se apresenta numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens”. Estabelecem-se, assim, relações de entrecruzamento e dependência recíproca, como galhos numerosos de uma árvore “cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais” (SAMOYULT, 2008, p. 9). As relações intertextuais trabalham num sentido de influência recíproca, de forma a não haver uma reprodução que seja pura ou simples.

Assim, o processo de retomar um texto existente pode ocorrer sob diversas perspectivas, como “aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária” (SAMOYULT, 2008, p. 10).

A palavra “intertextualidade” foi utilizada oficialmente pela primeira vez em 1966, por Julia Kristeva. O termo foi crivado a partir de análise e difusão das teorias bakhtinianas, evidenciando que o discurso literário não possui sentido

único, mas revela um diálogo textual, pois toda escritura é leitura de um *corpus* literário anterior, havendo, portanto, uma absorção.

A palavra literária não é um ponto com sentido fixo, mas reflete um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo, tanto no nível horizontal – entre sujeito da escritura e destinatário – quanto no nível vertical – a palavra no texto se orienta de acordo com um *corpus* literário anterior ou sincrônico.

Para Kristeva (2005, p. 68), “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla”, ou seja, os discursos estão em constante relação, transformação, cruzamento e embricamento e cada texto possui outros discursos.

A relação que os textos estabelecem entre si é como um mosaico, um caleidoscópio, pois se misturam a outros textos provenientes de outros lugares e outras culturas. Cabe ao leitor o papel de manejar esse mosaico e descobrir as relações estabelecidas nessa intersecção. O processo intertextual pode ocorrer por meio de epígrafes, paráfrases, citações, paródias, pastiches, entre outros. A tradição é retomada, relativizada e, ainda, negada, subvertida.

Nas considerações bakhtinianas, não havia o emprego dos termos intertextualidade ou intertexto. A interdiscursividade aparece sob a nomenclatura dialogismo, sendo inerente à linguagem e ocorrendo sempre entre discursos: “O texto aparece então como o lugar de uma troca de pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores” (SAMOYAUULT, 2008, p. 18).

Para Bakhtin (1993), a experiência do dado puro não acontece, pois o acesso à realidade é sempre mediado pela linguagem. Toda enunciação encontra, portanto, discursos de outros que já se pronunciaram acerca de determinado objeto

e esse encontro pode vir em formato de isolamento ou de cruzamento/aproximação das ideias (BAKHTIN, 1998).

O dialogismo se faz presente na interdiscursividade – relação dialógica entre enunciados – e na intertextualidade – relação dialógica que se materializa em textos. Nesse sentido, toda relação intertextual pressupõe interdiscursividade, mas o contrário não ocorre. Já as relações dialógicas se estabelecem entre textos e dentro dos textos, sendo estes polifônicos ou monofônicos e revelando os efeitos de sentido decorrentes de procedimentos discursivos. Segundo Barros (1994), na polifonia as vozes se mostram; já na monofonia as vozes se ocultam e temos a impressão de uma única voz. Assim, o enunciador tem a ilusão de que o que expressa é só dele, mas na verdade está envolto de outras vozes que, porventura, sempre aparecem nos seus discursos, considerando os diferentes efeitos de sentido.

Piglia (2013) retoma Ítalo Calvino e as *Seis propostas para o próximo milênio*. Caracterizadas pela enumeração de procedimentos que deveriam ser conservados para as próximas eras, são enumerados em cinco, devido à morte de Calvino e ao trabalho não terminado. É nesse sentido que Piglia (2013) se propõe a pensar na sexta proposta, considerando o lugar de onde fala: Buenos Aires – periferia das tradições centrais. Tem-se com isso um confronto com os limites da literatura e se propõe a refletir sobre eles. Para o argentino (2013), a literatura seria o lugar onde é sempre alguém que vem dizer. Assim, a sexta proposta para o autor compreende o deslize, a mudança de lugar. É sair do centro, visto que a língua também fala sobre a margem, sobre o outro. É a proposta sobre o deslocamento e distância.

Assim, a intertextualidade, estudada por muitos autores, é de suma importância no presente estudo, devido ao fato de estabelecer relações de reconhecimento e deslocamento/distanciamento entre textos e discursos, característica essencial para a compreensão do revisionismo contemporâneo dos contos de fadas. O processo de revisão

literária prima pela relação com os textos da tradição, a fim de realizar novas leituras, possibilitadas pela distância e devolvê-las em forma de reescrita para os leitores.

No entanto, somente compreender a relação intertextual dos textos entre a tradição e a contemporaneidade não é suficiente para entender o processo revisionista. É necessário, ainda, verificar o modo como essa relação é estabelecida. É nesse momento que observamos a importância do estudo da paródia e da metaficção.

O pós-modernismo oferece à perspectiva feminista instrumentos para expor a questionamento os significados cristalizados pela tradição, de forma que seja possível desestabilizar o discurso dominante. Um desses instrumentos é a paródia. Consoante Hutcheon (1989), a reprise paródica do passado ocorre sempre sob forma crítica. Não é a-histórico ou desistoricizante; portanto, a obra de arte que remonta não é retirada de seu contexto histórico.

O fenômeno da paródia compreende a repetição com diferença, um modelo de inversão e revisão crítica que remete a contemporaneidade à tradição (HUTCHEON, 1989). Para a autora, a paródia é uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade e uma forma de discurso interartístico da literatura metaficcional.

As estratégias parodísticas servem no sentido de contestação e desconstrução das práticas sociais legitimadas e perpetuadas. Segundo Hutcheon (1989), o processo de instalar e ironizar possibilita evidenciar como as representações da atualidade são fruto das anteriores, havendo consequências ideológicas advindas tanto da continuidade, quanto da diferença. A ironia trabalha no sentido de destruir a história e o poder histórico das representações culturais. Esse processo duplo de instalar e ironizar possibilita que personagens e histórias tradicionais consagradas pela tradição sejam evocadas e dessacralizadas e isso é positivo para a inscrição de outros significados e de novas leituras dos contos e da cultura geradora destes (MARTINS, 2005).

Com a estratégia narrativa da paródia, a noção de original como sinônimo de raro, único e valioso é posta em questionamento, de modo que o propósito e o significado da obra possam ser novos e diferentes. O papel da paródia é o de desnaturalizar formas de reconhecer a história e a política das representações criadas ao longo dos tempos. A visão parodística, com o processo duplo de instalar e ironizar, proporciona à história da arte e à memória do espectador uma reavaliação crítica de formas e conteúdos estéticos através de uma reconsideração de sua política de representação (HUTCHEON, 1989).

Os artistas, nesse sentido, oferecem um modelo de transferência e reorganização do passado através da subversão. Quando subvertem as convenções que regem a constituição desse modelo, a paródia assume função de problematizar determinadas convenções estéticas. O passado é, assim, reativado de maneira recontextualizada. Essa reativação do passado, isto é, a repetição, pode ocorrer de maneira ridicularizada, como pressupõem os dicionários populares, mas também pela diferença irônica. O estudo de Hutcheon (1989) compreende as subversões realizadas em relação às convenções da forma parodiada e a abordagem criativa que se faz da tradição, de forma a permitir que haja o estabelecimento das diferenças a partir do paralelismo, caracterizando a recontextualização dos modelos e a alteração dos sentidos.

Além da paródia, temos ainda a estratégia da metaficção feminista como revisão. Gayle Greene (1991) observa a ficção feminista como um final em aberto que possibilita mudanças por meio de narrativas que libertam. A metaficção é caracterizada como a “ficção que inclui dentro de si mesma comentário sobre suas próprias convenções narrativas” (GREENE, 1991, p. 1), revelando, no caso do revisionismo, a relação das escritoras com a tradição. Tal estratégia está associada aos escritores pós-modernos, sendo uma ferramenta de poder da crítica feminista, de forma a chamar a atenção para as convenções do comportamento

humano, mostrando como são construídas e como podem ser mudadas (GREENE, 1991). No processo revisionista, muitas escritoras se utilizam da metaficção, a fim de desafiar a tradição cultural e literária que receberam como herança.

A revisão, a partir dessa estratégia narrativa, reconsidera a tradição e demonstra ser um capítulo na história cultural e na história social, principalmente no que diz respeito ao movimento das mulheres (RICH, 1985; GREENE, 1991). O recurso da metaficção feminista como revisão traz à tona a ficcionalidade dos argumentos sexistas impregnados nas histórias, de modo que as práticas textuais aplicadas sejam problematizadas e questionadas pelo próprio texto, evidenciando a perspectiva ideológica que subjaz (MARTINS, 2005). O retorno ao passado tem como significado um novo futuro, de forma que o olhar lançado para a tradição seja de lembrança, e não nostalgia, descrevendo-a como um agente de mudança.

Assim, a releitura e a revisão entram novamente em velhos enredos, reavaliando-os. A metaficção feminista evidencia as mulheres como leitoras e escritoras, apontando a importância da leitura e da escrita, na possibilidade de dar voz ao que foi e ao que poderia ter sido, representando a experiência feminina e redefinindo as premissas de representação. Acerca desse recurso literário utilizado pelo processo de revisionismo, Martins (2005, p. 36) aponta que “um dos aspectos relevantes quanto ao uso da metaficção é que, por meio dessa estratégia narrativa, o que se pretende é não permitir que o texto revisionista acabe tornando-se, também, um discurso totalizador”, como ocorre nos contos de fadas tradicionais, sob o discurso dominante masculino.

Rachel DuPlessis também traz contribuições para a avaliação de como os contos de fadas são construídos na perspectiva revisionista. Em *Writing Beyond the Ending*¹⁷ (1985), aponta que escritoras do século XXI reescrevem,

17 Tradução nossa: *Escrevendo além do final*.

reinterpretam e reveem clássicos, como os contos populares. Essa reformulação da história reposiciona muitas dimensões de representação, que foram cristalizadas pelas narrativas denominadas tradicionais. O mesmo ocorre com o mito – uma narrativa histórica que se tornou natural e universal.

A autora descreve seu estudo como uma produção cultural necessária e empreende uma interpretação crítica das escritoras do século XX na deslegitimação das convenções culturais estabelecidas por um sistema sexo-gênero e seus valores.

Baseando-se em sua crença de que qualquer ficção expressa ideologia, DuPlessis (1985) observa como as mulheres questionam as estruturas tradicionais da narrativa, de modo a invalidar as suposições subjacentes sobre gênero e instituições culturais e quebrar o comportamento literário codificado. Desse modo, destaca duas estratégias revisionistas utilizadas na releitura de histórias míticas por autoras contemporâneas.

A primeira é o “deslocamento narrativo”, que aborda a mudança do ponto de vista em relação à narração tradicional. Com isso, é possível dar voz a quem não possuía no discurso marcadamente patriarcal. A importância dessa perspectiva está no fato de que a mudança de quem narra a história traz outros olhares para a narrativa que se pretende construir, alterando suposições centrais e sentidos (DUPLESSIS, 1985).

Considerando a perspectiva feminista, essa estratégia é fundamental para dar voz às personagens femininas que agora são possibilitadas de narrarem suas próprias histórias e não mais serem representadas em narrativas que as silenciavam. O deslocamento narrativo investiga as reivindicações das partes sociais e culturais anteriormente marginalizadas (DUPLESSIS, 1985).

A outra estratégia revisionista é a “deslegitimação da história conhecida”. A deslegitimação é feita através de críticas em relação à história tradicional, negando-se algumas partes dessa narrativa e libertando-se das amarras ideológicas. Promove-se, assim, “uma ruptura com a moralidade, a política e a narrativa convencionais” (DUPLESSIS, 1985, p. 108).

Considerando a revisão do papel feminino, Maria Cristina Martins (2005), em sua pesquisa sobre releituras contemporâneas de contos de fadas, “*E foram(?) felizes para sempre ...*”, apresenta níveis de revisionismo ficcional. É relevante apontar que a pesquisadora segue o conceito de revisionismo proposto por Rich (1985), considerando a revisão como um ato político de rompimento, de transgressão e de subversão da ordem patriarcal dos contos tradicionais, garantindo e permitindo outros significados e novas leituras.

A partir de análise de releituras de Margaret Atwood, A. S. Byatt e Angela Carter, a pesquisadora parte da premissa de que haveria diferentes níveis de revisão. Esse nível de revisão faz jus ao alcance subversivo e transgressor de cada releitura. Analisando essas escritoras, foi observado que elas subvertiam e transgrediam em graus distintos, pois cada uma focalizava de modo mais incisivo um determinado aspecto dos contos de fadas na reescrita.

Foi constatado ainda que os enredos recorrentes, as dicotomias rígidas de papéis atestadas aos personagens e os finais conclusivos, dentre outras questões, figuram no processo de revisão dos contos de fadas. Atwood, Byatt e Angela Carter nada mais fazem senão trazer novas perspectivas para a tradição.

A partir disso, Martins (2005) elencou três níveis de revisionismo que consideraremos nesta pesquisa: revisionismo questionador, revisionismo transgressor/subversivo e revisionismo reconstrutivo. Segundo a autora (2005, p. 215-6), o revisionismo questionador possui a característica de expor ao questionamento ou desestabilizar “aspectos ou significados importantes dos contos de fadas tradicionais sem, no entanto, subverter tão radicalmente as histórias”. Já de um revisionismo transgressor/subversivo, são esperadas “intervenções narrativas que resultam em textos que não só questionam, mas conseguem subverter frontalmente leituras e interpretações tradicionais e significados cristalizados no processo de transmissão dos contos de fadas ao longo

dos tempos”. E, em relação ao revisionismo reconstrutivo, afirma a autora serem características deste as “instâncias revisionistas que não só questionam e subvertem, mas que também contrapõem propostas alternativas às narrativas tradicionais”. O papel do leitor, no processo de revisão, é fundamental, pois o impacto revisionista se perde se as transformações promovidas não forem decodificadas, sendo necessário, portanto, uma leitura ativa.

Quanto ao nível transgressor/subversivo, consideramos o conceito de carnavalização delineado por Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* e aprofundado em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Na segunda obra, Bakhtin (1987) desenvolveu uma teoria a respeito da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento. Curiosamente, o texto foi apresentado ao Instituto de Literatura Mundial Gorki da Academia de Moscou para a obtenção do título de doutor, mas não obteve sucesso.

O comentário à obra *Gargantua e Pantagruel*, do humanista e renascentista francês, François Rabelais, no entanto, despertou o interesse dos centros intelectuais europeus e passou a ser traduzido para o inglês, francês, espanhol, italiano e português. A obra de Rabelais zombava da religião oficial e do clero, trazendo cenas eróticas e de menosprezo aos valores aristocráticos; e, para Bakhtin, o entendimento se pautava nas múltiplas manifestações do riso.

Segundo Kristeva (2005), a palavra poética é plurivalente e plurideterminada, de forma que ultrapassa a lógica do discurso codificado, se realizando à margem da cultura oficial. Assim, o discurso carnavalesco quebra as leis e contesta a sociedade e a política. Conforme Bakhtin (1987), Rabelais é como um catalisador da cultura relegada às margens e disso decorre o conceito de carnavalização.

Carnaval é uma forma de espetáculo de caráter ritual e não faz alusão apenas ao período anterior à quaresma, pois, durante a Idade Média e o Renascimento, tais comemorações

sagradas eram realizadas em outros períodos do ano. A transposição desse ritual do carnaval para a literatura é considerada por Bakhtin (1981) de carnavalização da literatura, que funde ações e gestos elaborando uma linguagem concreto-sensorial simbólica.

Sendo um espetáculo, o carnaval não possui divisão entre quem é ator e quem é espectador, de forma que todos são participantes ativos do ritual. A ação carnavalesca é vivida conforme suas próprias leis e nesta a “vida [é] desviada da sua ordem habitual, [representando] em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’ (*monde à l’envers*)” (BAKHTIN, 1981, p. 105). A partir desta concepção de “mundo invertido”, “as leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval” (BAKHTIN, 1981, p. 105), legitimando essa inversão intencionada. Suspendem-se, pois, os valores, as normas, os tabus religiosos, políticos e morais vigentes.

As distâncias são eliminadas e as barreiras hierárquicas são rompidas, havendo um novo modo de relação mútua que se opõe às regras da vida extracarnavalesca. As posições hierárquicas são libertadas, de forma que o comportamento, o gesto e a palavra do homem são reconfigurados (BAKHTIN, 1981, 106), pois “o carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo etc”.

Dessa forma, o carnaval é uma oportunidade de revelação dos aspectos da realidade cotidiana e, assim, é aberto um espaço para que a própria vida represente e interprete de uma maneira livre outras formas de realização. As formas e os símbolos da linguagem carnavalesca contribuem para gerar consciência da relatividade das verdades e das autoridades do poder. As imagens carnavalescas, por sua vez, revelam uma ambiguidade: nascimento e morte, bênção e maldição, elogios e impropérios, etc. Objetos são usados ao contrário

para demonstrar a “violação do que é comum e geralmente aceito; é a vida deslocada do seu curso habitual” (BAKHTIN, 1981, p. 108).

É preciso, ainda, considerar o riso carnavalesco, pois é dirigido contra o supremo, de forma que sejam mudados os poderes, as verdades e a própria ordem mundial; bem como a natureza carnavalesca da paródia, que cria o duplo destronante, se relacionando com a morte e a renovação. O riso é coletivo e oposto ao tom sério e à repressão da cultura oficial e do poder real e eclesiástico.

A principal ação do carnaval é a coroação posterior ao destronamento do rei. Nisso se pauta o núcleo carnavalesco, pois sugere mudança, transformação e renovação. “O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova” (BAKHTIN, 1981, p. 107). A carnavalização da literatura é, portanto, vista como a subversão do discurso oficial e, para o processo de revisão dos contos de fadas tradicionais, sua importância é tal que as mudanças de perspectiva narrativa desviam a ordem habitual construída pelo discurso patriarcal, destronando a ideologia dominante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse texto buscou demonstrar que o processo revisionista na contemporaneidade revela-se enquanto manifestação que questiona e subverte significados cristalizados dentro do discurso da narrativa tradicional. A reescrita que considera outras vozes e novos olhares demonstra que a história pode e deve mudar, ressignificando noções outrora dadas como naturais e universais, como os comportamentos de gênero e a construção cultural do masculino e do feminino.

Em um primeiro momento, essas novas narrativas podem desestabilizar leitores mais convencionais, acostumados a conceber o mundo a partir daquilo que podemos chamar de “ordem natural”. É pertinente que esses

leitores tenham suas noções desestabilizadas e observem que contos de fadas não são simples histórias contadas para as crianças na hora de dormir.

O processo intertextual preencherá essa função de desestabilizar o mundo enquanto verdade absoluta, e o pós-modernismo dialoga com isso, na legitimação de outras vozes ou grupos marginalizados pelo sistema dominante. Com a intertextualidade, dialogam metaficção e paródia, enquanto estratégias revisionistas que desnaturalizam efeitos tidos como naturais e universais. É de interesse do processo revisionista observar não só o conteúdo dessas novas histórias, mas a maneira como são narradas. Além disso, com a carnavalização de Bakhtin, é possível perceber a subversão revisionista da ordem tradicional dos contos de fadas, criando novas opções para as personagens, sob novos pontos de vistas, mesmo que no espaço e no tempo da narrativa em questão.

Os significados por trás dos contos de fadas revelam que existem muitas questões dentro e fora do “era uma vez” e do “viveram felizes para sempre”. As narrativas de caráter revisionista vão além da história conhecida, mostrando que o conhecimento precisa ocorrer de diferentes maneiras, para que possamos quebrar o jugo da tradição sobre nós. Apesar de se configurarem construções mágicas do mundo que permeiam os séculos, não precisam ser como são e seus significados não necessitam ser únicos, imutáveis ou cristalizados.

REFERÊNCIAS

BACCHILEGA, Cristina. *Postmodern fairy tales: gender and narrative strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Toward a Philosophy of the Act*. Austin: University of Texas Press, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 3. ed. Tradução de A.F. Bernardine et al. São Paulo: Hucitec, 1998.

BARROS, Diana Luz Pessoa. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa. e FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 1-10.

DUPLESSIS, Rachel Blau. *Writing beyond the ending: narrative strategies of 20th-century women writers*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

GREENE, Gayle. *Changing the story: feminist fiction and the tradition*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

HUTCHEON, Linda. *The politics of postmodernism*. London: Routledge, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

MARTINS, Maria Cristina. “*E foram(?) felizes para sempre...*” : (Sub)Versões do feminino em Margaret Atwood, A. S. Byatt e Angela Carter. 2005. 295 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: teoria e prática*. São Paulo: Formato, 1997.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte, *Anais...* Belo Horizonte: EdUFMG, v.1, 1990. p. 60-66.

PIGLIA, Ricardo. *Una propuesta para el próximo milenio*, Cuadernos LIRICO [En línea], 9 | 2013, Puesto en línea el 01 septiembre 2013. Disponível em: < <http://lirico.revues.org/1101#text>>. Acesso em: 10 de março de 2015.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Revision. In: GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (Ed). *The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English*. New York: W.W. Norton, 1985.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e& Rothschild, 2008. 160p.

SYLVESTRE, Fernanda Aquino. Revisitando as heranças narrativas: uma leitura de “O flautista de Hamerlin” e de “The return of the dark children”. In: *Terra Roxa e outras terras* – Revista de Estudos Literários. Volume 26 (dez. 2013). Disponível em: < http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol26/TR26i.pdf>. Acesso em: 25 de maio de 2015.

WARNER, Marina. *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZIPES, Jack (Ed). *Don't bet on the prince: contemporary feminist fairy tales in North America and England*. New York: Methuen, 1986.

DA EXPERIÊNCIA AO REAL-MARAVILHOSO EM *DEUSES AMERICANOS*: O MITO CONTEMPORÂNEO

Luiza Maria Fonte Boa Melo

INTRODUÇÃO

Deuses Americanos (2016), de Neil Gaiman, desafia a razão ao ressignificar os mitos na era da tecnologia, onde não há espaço para deuses. Publicada em 2001, a obra narra a vida de Shadow Moon, logo após sua soltura, depois de três anos de cárcere por agressão física. Antecipada três dias, a liberdade de Shadow é marcada pela morte de sua amada esposa em um acidente de carro – junto de seu melhor amigo, Robbie. Desse momento em diante, o fino véu de realidade que cobre o núcleo mitológico do Universo é perpassado, deixando o cenário americano dos Estados Unidos menos pragmático e descortinando para Shadow os mistérios da Fé – tudo isso em uma Quarta-Feira.¹⁸

A obra de Gaiman (2016) consolida-se na premissa de que todas as crenças humanas materializam-se e ressignificam-se de acordo com suas necessidades. Entidades mitológicas como Toth, deus egípcio da escrita e da sabedoria e Mídia, deusa tecnológica da informação – cujo altar encontra-se em destaque em cada casa com uma TV – são criadas e recriadas

18 Em inglês, Wednesday.

pela fé humana, a partir de seus anseios e expectativas. Essa premissa de Gaiman, desenvolvida em *Deuses Americanos* (2016), é primeiramente apresentada pelo autor em *Sandman*, série de revistas em quadrinhos, altamente premiada, escrita entre 1988 e 1996.

Dentro desse cenário, em que o mito e a realidade ligam-se intimamente, a humanidade e seus frutos sobrenaturais convivem e influenciam-se mutuamente, retomando os aspectos míticos dos povos primitivos na contemporaneidade.

Nessa perspectiva, pensaremos brevemente a criação e recriação dos mitos em *Deuses Americanos* (2016), partindo dos conceitos de Forma Simples, Forma Atual e Forma Relativa – concepções essencialmente dicotômicas – propostos por André Jolles (s.d.) na obra *Formas Simples*.

Aprofundando esses conceitos, ainda abordaremos o mito pelo viés da experiência – cuja definição, Segundo Larrosa (2015), não abre espaço para a informação e para a objetividade e sim para o desconhecido, indeterminado, passível ao toque e ao sentir, para aquilo que foge ao pragmático e ao certo. Entendemos aqui a experiência como lugar primeiro do mito e para onde devemos retornar ao tentar alcançá-lo em seus resquícios hodiernos. Ainda trataremos, enfim, da relação entre o mito e o espaço narrativo em que a história opera: a América do Norte que, como todos sabem, “[...] não é um país bom para deuses”¹⁹ (GAIMAN, 2016, p. 485).

O MITO EM VERDADE

Comumente, concebemos a definição de *mito* como uma narrativa pautada na ficção, de ordem ilusória e, por vezes, sinônima de fábula. O pragmatismo moderno relegou ao lugar de invenção uma das mais primordiais formas orais de que se tem conhecimento, ignorando suas especificidades e suas habilidades de, por exemplo, atingir o mais íntimo saber inconsciente.

19 “[it] is not a good country for gods” (Gaiman, 2001, p. 512)

Em um mundo em que a informação e a ciência ocupam o lugar de maior prestígio no que se refere ao saber, a experiência originária do mito é colocada num patamar de inferioridade, desconsiderando a gênese e a perpetuação do conhecimento e do saber mitológico: [...] a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria. (ELIADE, 1972, p. 13)

Diante disso, reconhecemos em *Deuses Americanos* (2016) um movimento de retomada dos reais aspectos que definem o mito e suas implicações, tanto na esfera primitiva das sociedades arcaicas, quanto no cotidiano contemporâneo e pragmático, de forma que, entendemos o mito como “uma disposição mental [...] na qual um universo se cria a si mesmo [...] a partir de uma pergunta e de uma resposta” (JOLLES, s.d., p. 105). Assim, permitindo-se emergir como forma atualizada, o mito “fala apenas do que *realmente* aconteceu, do que se manifestou plenamente.” (ELIADE, 1972, p. 11). Essa perspectiva vem ao encontro do que entendemos como arquétipos junguianos, que salienta a força de ressurgimento e criação característica da forma mítica.

Dessa forma, cremos ser essencial que oponhamos o sentido de mito como ilusão ao reconhecer o caráter de ‘verdade’ das histórias narradas, uma vez que “o mito da origem da morte é [...] ‘verdadeiro’ porque é provado pela mortalidade do homem” (ELIADE, 1972, p. 12).

É, portanto, relevante acentuar a mobilização que *Deuses Americanos* (2016) faz no sentido de resgatar a definição original de mito, além de compreender que o conhecimento e a sabedoria advindos dessa forma narrativa não são de ordem racional tal qual se entende a partir do iluminismo. Nas palavras de Novaski (1988), o mito detém o conhecimento através da “experiência natural”, que atua, essencialmente, na ordem do vivido: “Creio nesse sentido que essa experiência de ‘conhecimento’ ao nível do vivido está na

esteira de todas as considerações que fizemos do mito como uma forma de conhecimento ou de vida.” (NOVASKI, 1988, p. 30)

Compreender o mito como fenômeno humano, de cultura e de espírito (ELIADE, 1972, p.9) é abrir e revelar um conhecimento para além da racionalidade científica instaurada na modernidade, resgatando e possibilitando compreender e pensar o mundo por um viés menos pragmático e mais sensível. A nosso ver, essa tem sido uma recorrente necessidade, principalmente diante de uma realidade infinitamente funcional, na qual o homem despe-se de seu lugar criador para efetivar-se em máquina sistêmica:

Está aí um exemplo da grandeza e da miséria humana; como diria Pascal, encontro em mim níveis de conhecimento – experiência natural – e ao tentar esclarecê-los tenho que alçá-los ao nível da racionalidade para explicá-los, esmiuçá-los, quantificá-los. E esbarro na impotência da razão. (NOVASKI, 1988, p. 28)

MITO: VERDADE, FORMA E EXPERIÊNCIA

Constituímos, atualmente, uma sociedade que não admite o mito em sua estrutura. Relegado ao lugar da fábula e da ficção, o mito é meramente mencionado enquanto uma protofilosofia, fruto da imaginação do homem, que marca um momento primitivo e cosmológico da história (EISLER *apud* JOLLES, p. 83).

Essa visão, em nossa perspectiva, configura-se limitada no que tange a uma das maiores formas narrativas de que se tem conhecimento, ocorrendo em função do pragmatismo científico no qual estamos mergulhados e que, a todo tempo, turva nossa visão diante do diferente e do indefinido. Buscando, então, alcançar uma nova expressão do mito na atualidade, pensaremos brevemente sobre a obra *Deuses Americanos* (2016), a partir da definição dada por

Mircea Eliade em *Mito e realidade* (1972). Segundo o autor,

[...] o mito conta uma história sagrada; êle relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja na realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’ [...] O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. O personagem dos mitos são os Entes Sobrenaturais. [...] Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a ‘sobrenaturalidade’) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. *E mais: é em razão das invenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural.* (ELIADE, 1972, p. 11, grifo nosso)

Ora, se o mito então se apresenta como uma narrativa sagrada e criadora, que conta apenas o que realmente aconteceu, – “O mito cosmogônico é ‘verdadeiro’ porque a existência do Mundo aí está para prová-lo” (ELIADE, 1972, p. 12) – o lugar-comum da fábula e da ficção parece-nos pequeno e incompatível com a grandeza dessa forma, uma vez que, além das riquezas narrativas e do sagrado que a cerca, o mito é um dos pilares constituintes das civilizações humanas, o que nos leva a reconhecê-lo, como Jolles (n/d) aponta em *Forma Simples*.

O mito – entendido aqui segundo Eliade (1972) – tem sua formulação a partir de uma pergunta, feita pelo homem, e uma resposta, dada pelo universo:

O homem *pede* ao universo e aos seus fenômenos que se lhe tornem conhecidos; recebe então uma *resposta*, recebe-a como *responso*, [...] em palavras que vêm de encontro das suas. O universo e seus fenômenos fazem-se conhecer. Quando o universo se cria assim para o homem, por *pergunta* e *resposta*, tem lugar a Forma a que chamamos Mito. (JOLLES, n/d, p.88)

Tais perguntas e repostas são formuladas diante de um mistério da natureza ou do homem, que o leva – em sua necessidade constante de conhecer – a interrogar a si mesmo e ao mundo que o envolve. Segundo Jolles (n/d), portanto, a Forma Simples do Mito advém dessas indagações, decorrente da disposição mental humana, responsável pela criação das perguntas e repostas diante do mistério. Observamos, ainda, que essa disposição mental – originária da Forma Simples do mito – pode ser considerada segundo a visão junguiana de arquétipo e inconsciente. Para Jung (1991), o inconsciente é o espaço do mistério onde repousam todas as questões humanas. Enquanto parte da mesma espécie, nossas angústias tendem a ser as mesmas – mesmo que se manifestem de formas diferentes, em tempos históricos diversos. Assim, é natural que pensemos a forma do mito como a mais pura expressão do inconsciente, que responde às questões apresentadas pelo Universo através de símbolos, destacando nessas narrativas “aquilo que os outros, sem o saber, sentiam falta.” (JUNG, 1991, p. 71)

Neste sentido, portanto, encaramos a Forma Simples do Mito como uma forma originária do conhecimento, resultada de uma disposição mental inconsciente que, num sistema lógico de pergunta e resposta, busca compreender e apreender um mundo pautado na experiência.

O universo primitivo em que o mito emerge é marcado pela comunhão do homem com a natureza em uma relação simbiótica, sem espaço para distinções e fronteiras entre o ser e o mundo: “[é preciso lembrar] o antigo acordo com a sabedoria da natureza e retomar a consciência de nossa fraternidade com os animais, a água e o mar.” (CAMPBELL, 1990, p. 45) Nesse cenário, a magia e o sobrenatural fazem parte da realidade diária desses povos, sem que haja estranheza ou assombro em suas presenças. Como, então, transpor para a linguagem um universo incompreendido pelas palavras – tão funcionais – e pela razão?

A forma do mito encontra-se, justamente, no espaço entre o ordinário e o extraordinário; entre o possível da língua e o indizível: no espaço da experiência.

Para Giorgio Agamben (2008), a experiência reside entre a linguagem (construção anterior ao homem) e o discurso (apropriação da linguagem pelo indivíduo), lugar onde o místico e o científico, onde a natureza e a cultura não se tocam, não transitam; é este o lugar onde a experiência – que remete à reflexão e à permissão do ser em si mesmo – se dá, na dimensão histórico-transcendental do homem, onde a razão e seus saberes se interpelam e dão vazão àquilo que o ser realmente é.

Este conceito de experiência opõe-se, portanto, diretamente ao conceito de pragmatismo e informatividade, como já apontava Benjamin (1994), em *O Narrador*:

O saber, que vinha de longe - do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição - *dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência*. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível ‘em si e para si’. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é

indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. (BENJAMIN, 1994, p. 201-202)

Assim, percebemos como a dimensão mítica liga-se diretamente à experiência enquanto forma do indizível – lugar do inconsciente – além de reconhecermos nas narrativas míticas “um esforço infinito para dizer o que não pode ser dito.” (ALVEZ, 1988, p. 17)

A transcendência da experiência, contudo, não torna o conhecimento mítico uma oposição direta ao saber científico – apesar desse último saber buscar, em suas próprias definições, destituir e destruir o conhecimento sensível e inexato da experiência enquanto meio de apreender o mundo. Agamben (2008), portanto, salienta que “[...] até o nascimento da ciência moderna, experiência e ciência possuíam cada uma o seu lugar próprio. E não só: distintos eram também os sujeitos de que lançavam mão.” (AGAMBEN, 2008, p. 26).

Considerando, então, o mito como uma Forma Simples, resultado da disposição mental humana – oriunda de um inconsciente arquetípico – encerrado na ordem do indizível da experiência, pensemos no mito reinventado na obra *Deuses Americanos* (2016).

Para Jolles (n/d), quando uma pergunta é satisfatoriamente respondida – através de uma profecia, num movimento de pergunta e resposta – o mito é criado. Quando essa mobilização cósmica possui um efeito de constância, em que todos os elementos do universo observados encontram unicidade, temos um mito e, junto dele, a possibilidade de atualização: “Toda vez que uma Forma Simples, resultante de uma disposição mental coerente e concludente, se atualiza, encontramos-lhe ao lado as formas relativas.” (JOLLES, n/d, p. 97)

Dentro desta perspectiva, cremos que *Deuses Americanos* (2016) consagra-se como uma atualização mitológica prevista por Jolles (n/d). Na obra, Neil Gaiman (2016) confere aos deuses – esquecidos ou pouco lembrados – um novo rumo, revivendo e reinventando inúmeras passagens mitológicas de várias cosmogonias – desde a mitologia grega e romana, até à egípcia, africana e americana. O foco, contudo, é dado à mitologia nórdica, cujo grande deus, Odin, é também o responsável por todos os eventos desencadeados na trama.

Nesse cenário, entendemos tais (re)invenções como atualizações dos mitos originais – de suas Formas Simples – na contemporaneidade, conferindo a essas narrativas uma outra perspectiva e significação, ainda enquanto mito, uma vez que

[quando encontramos] uma atualização, um mito, que já esteve alhures, ou que de algum modo o precedeu como resposta a uma pergunta, isso [...] provará que o gesto verbal apreendeu corretamente o elemento de constância e de repetição regular; que o apreendeu tão bem, inclusive, que *ele continua a ser considerado a ligação válida e coerente entre pergunta e resposta, ainda que num tempo e num lugar diferentes.* (JOLLES, n/d, p. 103, grifo nosso).

Assim, cremos que estas atualizações, em *Deuses Americanos* (2016), ocorrem no sentido de despragmatizar os espaços contemporâneos, bem como problematizar questões que tangem nossa sociedade atual ao refletir sobre o lugar do sagrado e de como nos relacionamos com o espaço vazio deixado pelo rompimento com o universo do mito: “Os deuses já não fazem parte de nosso mundo. Isso não quer dizer que uma certa nostalgia criadora de valores tenha deixado de habitar o coração do homem.” (FABRI, 1988, p. 34)

Vemos nessa “nostalgia criadora” a força motriz que gerou *Deuses Americanos* (2016), explicitando um retrato da

relação entre o homem e o sagrado, lugar primeiro do mito, nos dias atuais. A obra, brilhantemente, propõe uma resposta ao desaparecimento do mito através do mesmo processo de sua criação: por pergunta – onde está o sagrado? – e resposta – estamos cultuando a tecnologia e a razão, algozes da própria forma mítica. Novos deuses – das autoestradas, da informação, dos computadores, das armas – estão ocupando os espaços outrora preenchidos pelos deuses do sol, da chuva e dos trovões, e isso diz muito sobre nós. Diz ainda mais, quando pensamos no espaço em que estes deuses estão inseridos: a América.

REAL-MARAVILHOSO: A AMÉRICA INSÓLITA

A narrativa de *Deuses Americanos* (2016) ocorre no espaço da América do Norte e dá-se a partir do contato entre o protagonista Shadow Moon e o panteão de deuses residentes nos Estados Unidos. Marcada por *flashbacks*²⁰, a narrativa descreve a chegada de diversas entidades, de inúmeras culturas, ao novo continente: Odin, vindo da Europa; Toth e Seth, da África; Mama Ji, da Índia; etc. A trama se consolida diante da adaptação dessas entidades ao contexto pragmático e funcional em que os Estados Unidos se inserem: é exatamente neste núcleo narrativo que encontramos o grande dilema que sustenta a obra.

Na América, tal como na era mítica, o sobrenatural toca o cotidiano e transforma-se, fazendo-se constante e verdadeiro. Diante da onipresença do impossível, definimos o espaço americano, segundo Carpentier (1987), como o lugar do extraordinário, visto que o “extraordinário não é necessariamente o belo ou bonito. Não é bonito nem feio; é acima de tudo assombroso, tudo o que escapa às normas estabelecidas é maravilhoso.” (CARPENTIER, 1987, p. 122)

Salientamos, porém, que Carpentier (1987) discorre sobre o conceito do espaço maravilhoso baseando-se na

20 Narração de episódios ocorridos anteriormente à trama principal.

América Latina. Contudo, é inegável que a América do Norte também se ofereceu maravilhosa e miticamente aos viajantes que nela aportaram, constituindo-se, de modo semelhante à América Latina, da mistura de povos: negros; indígenas; europeus e asiáticos. O autor estende, posteriormente, o conceito de maravilha e real-maravilhoso a outros espaços geográficos da Terra, salientando os aspectos maravilhosos de outras culturas que se constituíram de diferentes maneiras.

Se a América é o lugar do maravilhoso, do extraordinário, do insólito, e se tais elementos – essencialmente da ordem da experiência – atuam constantemente no cotidiano deste espaço, temos o conceito de real-maravilhoso, em que

[...] o real maravilhoso [...] que é o nosso real maravilhoso, é aquele que encontramos em estado bruto, latente, onipresente em tudo o que é latino-americano. Aqui o insólito é cotidiano, sempre foi cotidiano. Os livros de cavalaria foram escritos na Europa, mas foram vividos na América, pois, apesar de terem sido escritos na Europa as aventuras de Amadís de Gaula, é Bernal Díaz del Castillo quem nos apresenta com a sua *História da conquista da Nova Espanha* o primeiro autêntico livro de cavalaria. E constantemente, não se pode esquecer, os conquistadores viram muito claramente o aspecto real maravilhoso nas coisas da América; e [...] quero recordar a frase de Bernal Díaz quando contempla a cidade do México pela primeira vez e exclama [...]: ‘Todos ficamos admirados e dissemos que estas terra, templos e lagos se pareciam com os encantamentos de que fala Amadís.’ Eis aqui o homem da Europa em contato com o real maravilhoso americano. (CARPENTIER, 1987, p. 125)

Percebemos, diante dessa definição, que o espaço da América foi sempre marcado pela constante presença do

insólito, aspecto cotidiano da vida do homem americano. Na obra, esse aspecto surge de forma patente, personificando o espaço como personagem e atuando como elemento crucial para o desenvolvimento da narrativa.

Shadow se encontrava em um lugar escuro, e a coisa que o observava tinha uma cabeça de búfalo peluda e fedida, com olhos úmidos enormes. O corpo era de um homem, ensebado e lustroso.

– Mudanças se aproximam – disse o búfalo, sem mexer os lábios. – Certas decisões precisarão ser tomadas. [...]

– Onde estou? – perguntou Shadow.

– Na terra e sob a terra – disse o homem-búfalo.

– Você está onde os esquecidos aguardam. – Os olhos da criatura eram como bolas de gude pretas, e a voz era uma trepidação que surgia das profundezas da Terra. Ele tinha cheiro de vaca molhada. – Acredite – disse a voz trepidante. – Para sobreviver, você precisa acreditar.

– Acreditar em quê? – perguntou Shadow. – Em que eu preciso acreditar?

O homem-búfalo olhou para Shadow, e se elevou até as alturas, os olhos se enchendo de fogo. Ele abriu a boca de búfalo salivante, e o interior estava vermelho com as chamas que queimavam dentro dele, sob a terra.

– *Tudo* – rugiu o homem-búfalo. (GAIMAN, 2016, p 31-32) ²¹

21 Shadow was in a dark place, and the thing starring at him wore a buffalo's head, rank and furry with huge wet eyes. It's body was a man's body, oiled and slick.

“Changes are coming,” said the buffalo without moving its lips. “There are certain deciosions that will have to be made.” [...]

“Where am I?” Shadow asked.

“In the Earth and under the earth,” said the buffalo man. “You are where the forgotten wait.” His eyes were liquid black marbles, and his voice was a rumble from beneath the world. He smelled like wet cow. “Believe,”

Nesse trecho, a Terra fala com Shadow. O próprio espaço terreno personifica-se em um homem-búfalo – imagem representativa, uma vez que os búfalos eram o animal mais adorado do interior da América, dizimado pelos conquistadores ingleses – e guia o protagonista pela narrativa, salientando a necessidade da fé, conceito já esquecido por Shadow. A fé é, tanto para o enredo que a obra desenvolve, quanto para a definição de real-maravilhoso que apresentamos, o elemento fundamental para a constituição do espaço americano, uma vez que é também através dela que os lugares sagrados são criados e reconhecidos – a fé é o alicerce que suporta o sagrado e a forma mítica: o saber que transcende a razão, conforme se nota no trecho a seguir:

Em outros países, ao longo dos anos, as pessoas iam reconhecendo os locais de poder. Às vezes era uma formação natural, ou então só um lugar que, por algum motivo, parecia especial. As pessoas sabiam que algo importante acontecia ali, que o lugar era uma espécie de ponto focal, um canal, uma janela para o *Imanente*. Então construíam templos e catedrais, erigiam círculos de pedra... [...] Mas, aqui nos Estados Unidos, as pessoas ainda recebem o chamado, pelo menos algumas delas, e se sentem atraídas pelo *vazio transcendental*. Em resposta a essa atração, usam garrafas de cerveja para construir uma maquete de algum ponto do mundo que nunca viram, ou instalam abrigos para morcegos em lugares que os morcegos tradicionalmente evitam visitar. São as atrações de beira de estrada. *As pessoas se sentem atraídas para lugares onde, em qualquer*

said the rumbling voice. “If you are to survive, you must believe.”

“Believe what?” asked Shadow. “What should I believe?”

He stared at Shado, the bufflao man, and he drew himself up huge, and his eyes filled with fire. He opened his spit-flecked buffalo mouth and it was red inside with the flames that burned inside him, under the earth.

“*Everything*,” roared the buffalo man. (GAIMAN, 2001, p 18)

*parte do mundo, seriam capazes de reconhecer aquela parte delas mesmas que é genuinamente transcendental [...] (GAIMAN, 2016, p. 123-124, grifo nosso)*²²

Aqui, Gaiman (2016) reflete sobre o reconhecimento dos espaços sagrados nos Estados Unidos e no mundo, salientando que, em sua maioria, não são religiosos. Esses espaços nos são postos enquanto pequenos furos no tecido da realidade, capazes de transpassar o real, a razão e a ciência. Ali, os homens dispostos a experimentar o chamado transcendental encontram um sagrado que ultrapassa e liga todas as religiões: o real Imanente.

É em direção a esse fenômeno que Wednesday discorre, no trecho acima, sobre a Casa na Pedra, um lugar sagrado em que há a reunião dos deuses antigos. O sagrado manifesta-se, neste espaço ficcional da América, a partir um chamado *genuinamente transcendental*, que cria a Casa e guia inúmeros visitantes até um local aparentemente ordinário, mas que, através da fé, transforma-se.

Carpentier (1987) explica a alteração da realidade pela fé, no espaço do maravilhoso, afirmando que

[...] o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada

22 “In other countries, over the years, people recognized the places of power. Sometimes it would be a natural formation, sometimes it would just be a place that was, somehow, special. They knew that something important was happening there, that there was some focusing point, some channel, some window to the Immanent. And so they would build temples or cathedrals, or erect stone circles [...] in the USA, people still get the call, or some of them, and they feel themselves being called to from the transcendent void, and they respond to it by building a model out of beer bottles of somewhere they’ve never visited, or by erecting a gigantic bat house in some part of the country that bats have traditionally declined to visit. Roadside attractions: people feel themselves being pulled to places where, in other parts of the world, they would recognize that part of themselves that is truly transcendent.” (GAIMAN, 2001, p. 117-118)

alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual ou particularmente favorecedora das desconhecidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que conduz a um modo de 'estado-limite'. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não acreditam em santos não podem curar-se com milagres de santos, nem os que não são Quixotes podem entrar com corpo, alma e bens, no mundo de Amadís de Gaula ou de Tirante-o-Branco. (CARPENTIER, 1987, p. 140)

Diante do mundo real-maravilhoso da América, porque, então, os deuses de outras terras sofrem com o anonimato e o esquecimento? A América é, ao mesmo tempo, maravilhosa e pragmática; sobrenatural e funcional. Os Estados Unidos são o expoente do universo racional da contemporaneidade sem, contudo, perderem o espírito maravilhoso inerente à América e a seu povo. Assim, os deuses do velho mundo são esquecidos e substituídos por deuses novos, pilares da sociedade atual e totens da evolução e do progresso científico.

A América é, ainda, um lugar tão próximo do insólito que não é capaz de adorar deuses. Eles são um elemento comum do cotidiano, passíveis à vivência e à experiência. O lugar dos deuses deixa de ser nos altares para firmar-se nos espaços diários, junto do homem, sem hierarquias nem graus de importância:

Olha. Este aqui não é um país bom para deuses. Meu povo percebeu isso logo cedo. Tem os espíritos criadores que encontraram ou fizeram ou cagaram essa terra, mas pense só: quem é que vai louvar o Coiote? Ele fez amor com a

Mulher Porco-Espinho e ficou com o pau mais espetado que uma almofada de alfinetes. E ele era capaz de perder uma discussão até para as pedras.

Então, é claro que meu povo entendeu que talvez haja alguma coisa por trás de tudo que existe, um criador, um grande espírito, e meu povo agradece a ele, porque é sempre bom agradecer. Mas nunca construiu igreja nenhuma. Meu povo não precisava disso. A terra era a igreja. A terra era a religião. A terra era mais antiga e mais sábia do que o povo que caminhava nela. A terra dava salmão, milho, búfalos e pombos-passageiros. [...] E meu povo é filho da terra, como o porco-espinho, o gambá e o gaio-azul.

[...] O que estou tentando te dizer é que a América é assim. Não é uma terra boa para dar deuses. Eles não crescem bem aqui. São como abacates tentando crescer no terreno do arroz selvagem. (GAIMAN, 2016, p. 485-486)²³

A passagem acima nos remete à carta do Chefe Seattle ao chefe de estado de Washington, em 1854:

23 “Look [...] This is not a good country for gods. My people figured that out early on. There are creator spirits who found the earth or made it or shit it out, but you think about it: who’s going to worship Coyote? He made love to Porcupine Woman and got his dick shot through with more needles than a pincushion. He’d argue with rocks and the rocks would win.

So, yeah, my people figured that maybe there’s something at the back of it all, a creator, a great spirit, and so we say thank you to it, because it’s always good to say thank you. But we never built churches. We didn’t need to. The land was the church. The land was the religion. The land was older and wiser than the people who walked on it. It gave us salmon and corn and buffalo and passenger pigeons.[...] And we were the children of the land, just like the porcupine and the skunk and the blue jay.

[...] What I’m trying to say is that America is like that. It’s not a good growing country for gods. They don’t grow well here. They’re like avocados trying to grow in wild rice country.” (GAIMAN, 2001, p. 512-513)

Como pode-se comprar ou vender o céu, o calor da terra? Tal ideia é estranha. Nós não somos donos da pureza do ar ou do brilho da água. Como pode então comprá-los de nós? Decidimos apenas sobre as coisas do nosso tempo. Toda esta terra é sagrada para o meu povo. Cada folha reluzente, todas as praias de areia, cada véu de neblina nas florestas escuras, cada clareira e todos os insetos a zumbir são sagrados nas tradições e na crença do meu povo. (SEATTLE, 1854)

Esta carta, escrita em um contexto de extrema dor para o povo nativo-americano, desperta-nos para o sobrenatural e o maravilhoso que permeia o cotidiano desses homens. Ali, o real-maravilhoso manifesta-se e traz consigo o tempo primeiro do mito – onde o homem e a natureza unem-se em comunhão – sem, contudo, a adoração restrita aos templos de fé: a terra é o lugar sagrado. Gaiman (2016), portanto, nos propõe reconhecer nesta América o lugar do sagrado, mas não dos deuses.

Assim, consideramos a obra *Deuses Americanos* (2016) como uma forma de retomada e recriação dos mitos na contemporaneidade, tentando resgatar a experiência mítica como alternativa para compreender o mundo atual. Isso posto, esboçamos aqui algumas questões para as quais ainda não nos desabrochou uma resposta clara: *Deuses Americanos* (2016) não teria – por meio de pergunta e resposta, tal qual a forma simples do mito – revivido os deuses antigos num mundo que já não os pertence? A obra constitui, em si mesma, um mito? Seria ela, para nós, o despontar do nosso desejo pelo maravilhoso que nos foi subtraído?

Creemos que sim, e creemos, ainda, que seja tempo de retomar o mito e suas novas formas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Infância e História: Ensaio sobre a destruição da experiência. In:____. *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.19-78.

ALVEZ, Rubem. Mares Pequenos – Mares Grandes (para começo de conversa). In: *As Razões do mito*. MORAIS, Regis de (Org.). Campinas, SP: Papirus, 1988, p. 13-21.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CARPENTIER, Alejo. Do real maravilhoso ameriano. In:____. *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubla Prates Goldoni e Sérgio Mollina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, edições Vértice, 1987, p. 130-142 .

_____. O barroco e o real maravilhoso. In:____. *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubla Prates Goldoni e Sérgio Mollina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, edições Vértice, 1987, p. 109-129.

ELIADE, Mircea. A Estrutura dos Mitos. In:____. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1972, p. 7-24.

FABRI, Marcelo. A presença dos deuses. In: *As Razões do mito*. MORAIS, Regis de (Org.). Campinas, SP: Papirus, 1988, p. 31-35.

GAIMAN, Neil. *Deuses Americanos: edição preferida do autor*. Trad. Leonardo Alves. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca LTDA., 2016.

_____. *American Gods*. New York: HarperCollins Publishers, 2001.

JOLLES, André. O Mito. In:____. *Forma Simples*. São Paulo: Editora Cultrix, n/d, p. 83-108.

JUNG, C, G. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 54-93.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In:____. *Tremores: ensaios sobre experiência*. Trad. Cristina Antunes; João Wanderley Geraldi. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

NOVASKI, Augusto. Mito e Racionalidade Filosófica. In: *As Razões do mito*. MORAIS, Regis de (Org.). Campinas, SP: Papirus, 1988, p. 25-30.

O FANTÁSTICO EM J. R. R. TOLKIEN

COMO FONTE DE PESQUISA

Emanuelle Garcia Gomes

INTRODUÇÃO

Historiadores já há algum tempo analisam suas fontes de forma metódica. Constroem textos que buscam vestígios do passado como elos que comprovariam em quais circunstâncias um determinado acontecimento ocorreu. Uma das fontes geralmente usadas para essas pesquisas são as obras literárias que, quando submetidas a uma análise criteriosa sobre as suas condições de produção, percepção (por parte de leitores) e recepção (por parte da crítica), tornar-se-iam pontos-chave sobre os quais os historiadores debruçar-se-iam acerca de um determinado tempo. Convém observar que tais pontos são também considerados indícios escritos de forma artística que podem *representar* uma época passada, que sob o olhar historiográfico revelam que as fontes literárias possuiriam utilidade “prática”.

Tentaremos aqui delinear a prática da fonte da literatura fantástica, numa análise histórico metodológica, a partir das obras fantásticas de J. R. R. Tolkien.

O FANTÁSTICO EM J. R. R. TOLKIEN COMO FONTE DE PESQUISA

Os historiadores contemporâneos, geralmente, consideram como base para as interpretações a tradição que remonta à Antiguidade Clássica sobre o valor dos escritos literários. Segundo Alves (2012, p. 212) “são as artes que trazem à existência as coisas que não existem: a literatura, o cinema, o teatro. As artes produzem beleza. E a beleza enche os olhos d’água (...)”. Deste modo, pensando na arte poética como bela ou de valor, Horácio (2005) ressalta que cada gênero deve permanecer no lugar que lhe couber, não descartando a possibilidade de um gênero valer-se do outro, com o intuito de tocar o coração da plateia. Sendo assim, não basta os poemas serem apenas belos, eles devem conduzir a sentimentos e para se chegar à compaixão, usa-se o mesmo caminho da tristeza. A beleza gera sentimentos a quem contempla a arte e por esta razão, os pensadores vão refletir sobre os sentimentos que as artes suscitam – sentimentos que, em Aristóteles, aparecem como “paixões”.

Ainda segundo Horácio (2005, p. 59), na composição de um bom poema, deve-se “ou seguir a tradição ou criar caracteres coerentes consigo”. O filósofo assinala que quando se experimenta um assunto nunca tentado em cena ou quando se cria uma nova personagem, deve-se conservar até o fim, sendo fiel ao modo como surgiu. Se se avança rápido para o desfecho, arrebatam-se o ouvinte para o centro dos acontecimentos, como se estes já fossem conhecidos e “(...) abandona os passos que não espera possam brilhar graças ao tratamento e de tal forma nos ilude (acho que tem alguma coisa errada na citação. A redação está estranha no trecho grifado. Dei uma ajeitada, mas ainda não ficou bom, porque não tenho o original da citação), de tal modo mistura verdade e mentira, que do começo não destoa o meio, nem, do meio, o fim” (HORÁCIO, 2005, p. 59).

Então, para Horácio, o começo e a fonte da arte de se escrever encontram-se no *bom senso*. Não se admite

a mediocridade para a arte poética: se não se sabe como manejá-la, é melhor que o escritor se abstenha. “Existiu um dia a sabedoria de discernir o bem público do particular, o sagrado do profano (...). Foi assim que adveio aos poetas e seus cantos o glorioso nome de divinos” (HORÁCIO, 2005, p. 66). Quem aprendeu seus deveres humanos com a pátria, família, amigos, conheceu a obrigação de um senador ou o papel de um general na guerra, saberá dar a cada personagem a caracterização necessária, ou seja, a fonte da arte de escrever vale-se da experiência natural humana. Por isso a poética traria versos de utilidade para a vida, ou seja, Horácio atribui a ela certa *finalidade moral*.

Outra questão abordada por Horácio, diz respeito à necessidade de se observar os hábitos das diferentes idades. As pessoas mudam de acordo com o que lhes convém. Em cada idade, a personagem representará, de certa forma, um feitio conveniente a ela, como se observa no trecho a seguir:

Os anos, à medida que vêm, trazem consigo vantagens sem número; à medida que se vão, levam consigo um sem-número delas. Não se atribua a um jovem o quinhão da velhice, nem a um menino o dum adulto; a personagem manterá sempre o feitio próprio e conveniente a cada quadra da vida (HORÁCIO, 2005, p. 60).

Horácio também apresenta um argumento que pressupõe uma *hierarquia de gosto*, conforme a posição em que se ocupa na cidade: “que gosto, com efeito, podia ter, forrado aos trabalhos, confundindo com os cidadãos, um campônio sem instrução, um pé-rapado entre gente distinta? Foi assim que o flauteiro, à arte primitiva, juntou movimentação e luxo e arrastou as vestes vagando pelos tablados” (HORÁCIO, 2005, p. 61). Com bom gosto, a poesia seria como a pintura (*ut picturapoesis*), uma cativando mais por se deter mais de perto e outra, mais longe; uma agradando uma vez, outras dez vezes repetidas, agradando sempre (HORÁCIO, 2005, p.

65). Outra questão relevante da qual a poética também se vale, diz respeito à *hierarquia entre os gêneros*, sobre a qual Horácio discorre: “(...) se escrever dramas satíricos, não me satisfarei com nomes e verbos precisos e sem ornamentos, nem porei empenho em me conservar longe do colorido trágico ao ponto de não se diferenciar da linguagem de Davo²⁴(...)” (HORÁCIO, 2005, p. 62-63).

Sob tais perspectivas, abrimos questões pertinentes para o nosso escopo: até que ponto a tradição da poética antiga pode nos dizer coisas a respeito de obras literárias cuja característica é a da fantasia, ou do fantástico? Por que estas obras, quando analisadas, voltam-se para interpretações alegóricas? Teriam as narrativas do tipo “conto de fadas” algo a dizer? Esses textos têm necessariamente que ser indicados apenas às crianças? Por que razão esse tipo de narrativa é relegado por boa parcela dos teóricos da literatura (bem como pelos críticos literários) à condição de uma literatura menor? Se as mesmas não têm muito a dizer, a não ser seus indicativos metafóricos, por que permanecem conhecidas e constantemente recriadas, ou estudadas por outras áreas do conhecimento, como a psicanálise? E se não significam nada além de uma obra fantástica, fantasiosa, sua definição acadêmica reflete apenas traços de “entretenimento escapista” ou uma arte para atender “correntes de mercado”. Seriam essas as possibilidades de tratamento desta forma de literatura?

No afã de interpretar obras de arte produzidas em um dado momento, os historiadores possuem o costume de compará-las – de formas sincrônicas e diacrônicas – com a “sua” época. A mesma linha de pensamento é seguida por muitos deles: a relação ou não com a política, ou seja, com as especificidades sociais, culturais e históricas de “seu” tempo – isto é, a relação ou não com a época do autor e época da obra – são os pontos cruciais aos quais eles tangem. A partir de

24 Nota do tradutor do grego e latim Jaime Bruna: Davos é o nome usual de escravos de comédia.

uma noção de “tempo histórico”, que remete a uma tradição consolidada de adequação de cada coisa ao “seu” tempo de produção e/ou recepção, circunscreve-se cada obra como se fosse uma particularidade na grande linha do tempo que levaria a humanidade ao cumprimento de um objetivo por meio da história.

Neste sentido, tomamos como nosso objeto de estudo – para explicarmos do que se tratam as intenções deste texto – aspectos das obras de J. R. R. Tolkien, autor inglês, filólogo de formação, considerado como “pai da literatura fantástica moderna”. Tolkien é amplamente discutido e analisado por estudiosos da literatura e estudiosos de filosofia e teologia. Talvez pouquíssimos historiadores tomá-lo-iam como fonte. Ocorre que o autor já foi avaliado sob uma análise comparativa e como fonte que envolva a temática da mitologia. Estudiosos de formação histórica poderiam justificar-se, dizendo que a literatura fantástica, se não entrasse em conformidade com a defesa de uma ideologia – ou se não tratasse de forma fantástica as formas culturais de uma sociedade – seria apenas entretenimento. Se não demonstrasse outra coisa, senão a sua importância “histórica”, a literatura fantástica não poderia ser uma fonte de um contexto histórico, a não ser que fosse uma questão pontual, por exemplo, para estudos sobre o autor.

Os contos de fadas, pertencentes à literatura fantástica, mais especificamente ao que denomina-se gênero maravilhoso, ganharam o formato que conhecemos no pós-Renascimento, mais precisamente na passagem da era clássica para a romântica: a antiga literatura do maravilhoso destinada para adultos é incorporada à tradição popular (e oral) e transformada em “literatura para crianças” (COELHO, 1987, p. 12). É então, nesse momento, que se perde o significado primitivo dos contos de fadas, relacionado ao que se entende como “verdade” dos mitos. Em relação a esse aspecto, Tolkien apresenta, no ensaio intitulado “Sobre História de Fadas”, argumentos que ajudam a pensar algumas questões, ao apresentar uma tese sobre mitologia e literatura como

conceitos que vão contra a noção de alegoria e são muito mais próximos da noção de símbolo, ou seja, mais próximos à interpretação da mitologia e das histórias de fadas como uma interpretação estética em distinção à alegórica. Em “Verdade e Método”, Gadamer cita Schelling, quando este afirma que “a Mitologia em geral, e toda composição da mesma, em particular, não devem ser entendidas nem esquemática, nem alegórica, mas simbolicamente”. (SCHELLING apud GADAMER, 2015, p. 141) Sendo assim, será importante deixar claro que a alegoria é um recurso geralmente muito atribuído às artes, uma vez que a imagem produzida responde a uma referência do artista – ou seja, alguma obra de arte, como um romance, por exemplo – por vezes é analisada à luz da referência contextual do momento em que o autor escrevia: seu contexto histórico, as referências que usou, os embates sociais daquele século, etc. Tolkien apresenta muitas referências contextuais para as suas obras mais importantes – ou como especialistas nomeiam – para seu legado literário, o *Legendarium*, entretanto, nosso foco é nos embrenharmos em uma outra possibilidade analítica.

Entendemos que o símbolo, em sua dimensão *estética*, seria mais adequado para analisar as obras de Tolkien. O símbolo é aquilo que, quando está colocado, o é em síntese, com todas as nuances juntas e que só fazem sentido quando são indissociáveis. Trataremos neste trabalho da busca dos “comos” e “porquês” da tradição alegórica e dos pensamentos de Tolkien a respeito deste tipo de interpretação, pensamentos do autor não como um literato, mas como um acadêmico.

Tolkien parece-nos ser deixado de lado pelos historiadores que raramente debruçarem-se sobre seus escritos. Quando isso ocorre, é por meio de duas possibilidades dentro do exercício historiográfico: em primeiro lugar, ao admirarem o escritor, elevam-no a um patamar de genialidade – comparando seus escritos com outras histórias semelhantes, mitologias de culturas já conhecidas e “reais”, levando em conta a dimensão do seu legado literário, que iria desde a

criação até a derrocada do mundo de Arda, com histórias de um território imaginado chamado Terra-Média.

O segundo caminho é um percurso semelhante: os estudiosos recortam a mitologia das narrativas e comparam-nas com as histórias orais e sagas épicas de povos como gregos, escandinavos, etc., que soam como fontes de inspiração para o autor inglês, enquanto costumam argumentos para indicar as relações sociais do tempo em que o autor viveu e que estão refletidas na obra.

Além das duas perspectivas centradas na história para se estudar Tolkien, também pode-se estudá-lo a partir de uma análise psicanalítica, por exemplo por meio da análise de personagens de personalidades complexas, como a figura de Gollum/Sméagol nos dois livros em que ele aparece: “O Hobbit” e “O Senhor dos Anéis”. Já sob o contexto da narrativa, cabe salientar um interesse não específico em personagens, mas sim em eventos. Sendo assim, a teologia pode aparecer como aliada na análise das narrativas de Tolkien, se porventura o foco for tratar das leis espirituais e morais que regem o mundo da Terra-Média. Vale ressaltar que estas leis não seriam muito diferentes das já conhecidas por nós – já que as leis do mundo criado pelo autor inglês assemelham-se muito à doutrina judaico-cristã.

Os estudiosos podem, ainda, exaltar o perfeccionismo, a complexidade e o empenho de Tolkien na criação de línguas diferentes para cada povo da Terra-Média, bem como na criação de territórios diversos para eles e de uma geografia própria para cada região do “continente”. Há a possibilidade de comparar a Terra-Média com regiões europeias a partir das fontes como sagas antigas ou medievais.

O foco deste texto, após breves considerações acerca das possíveis abordagens da obra de Tolkien, é considerar os escritos teóricos do autor sobre as histórias de fadas, como uma fonte importante de análise para seus escritos literários. Entendemos que Tolkien e suas ideias sobre a literatura fazem parte de uma tradição que não se remete aos cânones adotados

pela poética clássica, mas sim, ao debate inaugurado pelo kantismo e pelos autores românticos do século XIX a respeito do que é a literatura. Nossa intenção é, também, mostrar uma nova perspectiva sobre Tolkien que não se adequa necessariamente à sua biografia ou às grandes questões de “seu” tempo. Buscamos interpretar de forma criteriosa, nas entrelinhas, nuances que possam ser vistas como manifestos políticos, sociais, culturais ou que se poderiam relacionar ao que Tolkien julgasse imoral ou julgasse ser de sua preferência.

O foco de nosso estudo, embora as obras de Tolkien possibilitem o contrário, é mostrar que Tolkien não é um autor que escreve sobre levantes culturais, sociais e econômicos de “seu” tempo e que, por sua vez, não é necessariamente um sujeito histórico conforme os padrões da tradição. Questionamos se o fato de ele não dizer muito sobre seu próprio tempo o desqualificaria como fonte histórica, ou revelaria uma crítica negativa de suas obras e, por consequência, sua depreciação como um artista/literato de certa relevância.

Lembramos que nenhum texto é fechado em si mesmo. Após ter sido produzido e publicado, nenhum texto demonstra completamente o que ele pretende, como se fosse claro, “transparente” em relação à realidade que apreende. Será, então, que deveríamos ler as obras literárias como discursos, cujas figuras de linguagem apontariam claramente para a intenção de quem as produziu? Essa também é uma questão que discutiremos adiante.

John Ronald Reuel Tolkien nasceu em 3 de janeiro de 1892 na atual República Sul-Africana e faleceu em 2 de setembro de 1973 na Inglaterra. Tolkien cresceu e teve formação acadêmica no Reino Unido – formou-se em Letras pela Universidade de Exeter, especializando-se mais tarde em Filologia e pela Universidade de Oxford atuou como professor de anglo-saxão, inglês e literatura inglesa (KYRMSE, 2003). Além disso, Tolkien foi literato, considerado por muitos estudiosos e especialistas da sua escrita, como o “pai da literatura fantástica moderna”.

Por meio dessas duas informações básicas a respeito de Tolkien, entendemos que muitas das pesquisas que se debruçam sobre os estudos a partir de Tolkien partiram da *convergência* entre a vida acadêmica do autor e sua trajetória literária. Tendo como exemplo as obras biográficas escritas sobre o autor, podemos notar a existência de métodos e objetivos pressupostos, já que tratam do nascimento do biografado até sua morte, considerando todos os eventos em linhas temporais justapostas, fazendo uma rede de amarrações de um momento com outro a partir de critérios prévios. Seus biógrafos, Humphrey Carpenter (o biógrafo oficial) e Michael White, seguiram um pouco destes parâmetros para construírem as informações sobre o autor inglês. Ronald Kyrmse, diferente deles, se deteve especificamente a certos detalhes da vida de Tolkien, considerando-os como proposições que “explicariam” certas passagens literárias e até mesmo a criação dos espaços no seu *Legendarium*.²⁵ A exemplo, *Explicando Tolkien* é uma espécie de guia para quem estreia na leitura de algum dos livros do literato inglês que tem sua primeira parte intitulada por Kyrmse como “Tolkien: a vida explica a obra”. Na apresentação, Kyrmse retrata o quanto algumas passagens da vida de Tolkien entram em consonância com aspectos de personagens, além de retratar as crenças (Tolkien foi criado sob a doutrina católica) e as

25 O *Legendarium* é um termo que o próprio Tolkien designa para suas obras que se iniciaram por volta de 1910 e estendeu-se até 1973, ano da morte do autor. O fruto de seu trabalho literário de quase 7 décadas começou a ser explorado por leitores em “O Hobbit” (1937), “O Senhor dos Anéis” (1954-1955), “As Aventuras de Tom Bombadil e outros versos do Livro Vermelho” (1962), e os póstumos “O Silmarillion” (1977), “Contos Inacabados de Númenor e da Terra-Média” (1980), 12 volumes de “The History of Middle-Earth” (1983-1996) e por fim, “Os Filhos de Húrin” (2007). Esse termo faz referência ao conteúdo e às temáticas dos textos que estes livros compõem. Em latim medieval, o termo designava o conjunto de lendas especialmente relacionadas à vida dos santos. Portanto, Tolkien pensou em indicar sua literatura como um conjunto de lendas e mitos, no caso, o mundo de Arda, especialmente a Terra-Média, local onde as narrativas têm sua ambiência.

leituras que possivelmente influenciaram na formulação de paisagens e lugares da narrativa.

Que estas “coincidências” – se assim podemos chamar – existem, isso pode ser inegável para muitos, inclusive há evidências biográficas de que Tolkien foi picado por uma aranha (KYRMSE, 2003), o que nos faz lembrar as histórias que se passam na Terra-Média, onde encontramos com facilidade personagens aranhas, que são descritas como enormes, monstruosas, sempre vinculadas ao poder maligno, figuras animais com instintos extremamente vis. Biógrafos atribuem a fobia do autor pelo aracnídeo, colocado nas narrativas que se passam na Terra-Média, como *alegoria*, algo presente como lembrança da história que sua mãe lhe contou – já que quando foi picado, ele era apenas um bebê. Mas o que pretendemos é investigar, neste aspecto, até que ponto o Tolkien literato pode ser pensado juntamente como o Tolkien acadêmico. Já mostramos um pouco do ponto de vista de Kyrmse, mas há outros que defendem essas relações entre vida e obra ou entre acadêmico e literato.

Contudo, a noção de que sua obra literária formava uma narrativa alegórica foi refutada com certa justificativa pelo próprio Tolkien. Podemos ressaltar que, à época da publicação de *O Senhor dos Anéis*, ocorria a Segunda Guerra Mundial. A respeito da destruição em massa, visando o poder por meio de uma guerra, os críticos da época lançaram uma comparação do contexto do momento com a Guerra do Anel. Tal afirmação foi refutada no prefácio da segunda edição do mesmo livro:

Quanto a qualquer significado oculto ou ‘mensagem’, na intenção do autor estes não existem. O livro não é nem alegórico e nem se refere a fatos contemporâneos. [...] Suas fontes são coisas que já estavam presentes na mente muito antes, ou em alguns casos já escritas, e pouco ou nada foi modificado pela guerra que começou em 1939 ou suas sequelas (TOLKIEN, 2001, p. XV).

Segue ainda com um posicionamento esclarecedor e enfático, em outro trecho mais adiante:

Outros arranjos poderiam ser criados de acordo com os gostos ou as visões daqueles que gostam de alegorias ou referências tópicas. Mas eu cordialmente desgosto de alegorias em todas as manifestações, e sempre foi assim desde que me tornei adulto e perspicaz o suficiente para detectar sua presença. Gosto muito mais de histórias, verdadeiras ou inventadas, com sua aplicabilidade variada ao pensamento e à experiência dos leitores. Acho que muitos confundem ‘aplicabilidade’ com ‘alegoria’; mas a primeira reside na liberdade do leitor, e a segunda na dominação proposital do autor (TOLKIEN, 2001, p. XV).

Ressaltamos, inclusive, que parece algo comum o fato de que alguns analisam, dada o fim das guerras, a obra de Tolkien como alegórica a partir da vivência do autor e de sua participação na Primeira Guerra Mundial:

É claro que um autor não consegue evitar ser afetado por sua própria experiência, mas os modos pelos quais os germes da história usam o solo da experiência são extremamente complexos, e as tentativas de definição do processo são, na melhor das hipóteses, suposições feitas a partir de evidências inadequadas e ambíguas (TOLKIEN, 2001, p. XV).

A forma alegórica dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial comparados aos da Guerra do Anel é, segundo as manifestações supracitadas do autor, nula ou pelo menos insignificante, primeiro, porque o próprio autor revelou não se ter inspirado nela e, segundo, porque os manuscritos

da obra antecedem o início da guerra. Muitas partes, de fato, foram escritas enquanto ainda acontecia a guerra, mas qualquer associação da literatura com os fatos históricos seria desaconselhável para o autor, porque o aproximaria da interpretação alegórica, entrando em contradição com os propósitos dele mesmo e, talvez, da própria característica de sua criação literária. Uma interpretação alegórica – que em resumo é um texto no qual se escreve algo cujo significado está nas entrelinhas – pode limitar a compreensão de uma obra em sua própria multiplicidade literária.

O ato de “inventar” ou de “subcriar”, para usar um termo do próprio Tolkien, para produzir escritas – apesar de vermos na obra do autor uma série de possíveis referências – tem lugar fora da lógica formal e do conhecimento acadêmico, surgindo como elemento prévio. Tolkien começou a formular com precisão sua teoria sobre a “subcriação”, quando já era um acadêmico e construiu um pensamento contrário acerca do que muitos entendem como a separação entre mundo real e fantasia por meio da escrita.

Mesmo que Tolkien tenha se declarado abertamente contrário à alegoria, favorável à liberdade de interpretação de cada leitor, isso nos mostra que é possível que alguém, apesar das afirmações de Tolkien, trabalhe observando as narrativas e trazendo-as mais perto de alegorias das quais pesquisou, encontrando adequação a elementos presentes na história. Isso não deixa de ser uma questão de liberdade interpretativa de cada pesquisador. Entretanto, tal interpretação não está isenta de certos pressupostos, os quais buscaremos esclarecer.

Passemos, então, a citar alguns artigos publicados nas últimas décadas que discutem a respeito de uma interpretação *alegórica* da obra tolkieniana, frisando de antemão, que alguns dos autores citados não a defendem completamente, embora outros trabalhem com essa possibilidade. Começaremos nossos exemplos com o artigo “Tales of Wonder: Biblical Narrative, Myth, and Fairy Tales”, escrito por John E. Zuckem 1976. Nele, o autor começa comparando duas citações: uma de

Karl Barth (em seu “Church Dogmatics”) e outra de Tolkien (de “Sobre História de Fadas”).

Na citação que Zuck faz de Karl Barth, ele assevera que o termo “história” deve ser entendido no seu “significado mais antigo e ingênuo” em que, independentemente das distinções entre o que pode ser provado historicamente, o que tem o caráter de *saga*, o que tem sido conscientemente *moda*, ou que foi inventado, ela denota a existência de uma história (*story*) que é recebida, mantida e transmitida em um sentido *querigmático* definitivo, ou seja: como anúncio, proclamação de uma mensagem.²⁶ Em relação às histórias bíblicas, Barth diz que podemos até “perguntar sobre as distinções” e até mesmo “fazê-las hipoteticamente” mas, se assim fizermos, vamos “perder o sentido querigmático em que elas são contadas”. O autor indica que, “quanto mais definitivas torná-las e quanto mais normativas considerá-las para fins de exposição”, “mais certamente vamos perder este sentido”. Para fazer justiça a este sentido, diz Barth, devemos ainda “ler estas histórias na sua unidade e totalidade”, só então “eles podem dizer o que eles estão tentando dizer” (ZUCK, 1976, p. 299). No livro “Sobre História de Fadas” (2010), Tolkien afirma:

É claro que as crianças são capazes de ter crença literária quando a arte do criador de histórias é boa a ponto de produzi-la. Esse estado mental tem sido chamado de “suspensão voluntária da incredulidade”. Mas isso não me parece ser uma boa descrição do que acontece. O que acontece de fato é que o criador da narrativa demonstra ser um “subcriador” bem-sucedido. Ele concebe um Mundo Secundário no qual a nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é “verdade”: está de acordo com as leis daquele

²⁶ O termo querigmático, ou querigma, é utilizado, sobretudo em sua conotação cristã. Ele tanto se refere à compreensão da “essência da mensagem cristã” quanto à “transmissão dessa mensagem a quem não é cristão, procurando convertê-lo” (DICIONÁRIO, 2016).

mundo. Portanto, acreditamos enquanto estamos, por assim dizer, do lado de dentro. No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor, a arte, fracassou. Então estamos outra vez no Mundo Primário, olhando para o Mundo Secundário malsucedido (TOLKIEN, 2010, p. 43-44).

Na concepção de Zuck, as noções presentes em ambos os autores parecem, à primeira vista, muito diferentes entre si, mas ambos os autores estão dizendo que o texto em seu potencial só pode ser recebido quando é lido na sua “unidade e totalidade”, com a aceitação que vai além de uma “suspensão de descrença”, com um espírito que pode ser caracterizado pela “inocência” de uma criança. Ou seja, só assim o texto pode conter sua própria verdade e dizer o que tem a dizer. Quando Zuck colocou lado a lado estas duas citações, sua intenção era justamente a de demonstrar muito mais suas convergências do que suas divergências. Zuck cita o trabalho de Hans Frei, “The Eclipse of Biblical Narrative” – publicado em 1974 – para sustentar a tese de que mesmo os contos milagrosos são realistas ou “history-like”, na medida em que não precisam ser factualmente verdadeiros, mas apenas não devem simbolizar outra coisa senão a própria ação retratada (ZUCK, 1976, p. 301). Por que Zuck reitera as palavras de Frei que defendem a ideia de que o modelo no qual a narrativa bíblica se sustenta é o da *novela realista*, e não do *mito* ou da mitologia? Porque quer expor um problema na argumentação de Frei, que rejeita a interpretação alegórica da narrativa bíblica na mesma medida em que aproxima a narrativa mítica da alegoria.

Para embasar suas conclusões, no excerto a seguir, Zuck compara os argumentos de Frei às ponderações de F. D. Strauss:

O principal impulso do argumento parece ser, mais uma vez, que o mito é um gênero em que a história é usada para ilustrar ou apontar

para alguma verdade profunda e oculta, em vez de decretar o significado e objeto. Como exatamente se chega a este ponto de vista é difícil para mim dizer. Grande parte da discussão é feita em relação à interpretação bíblica de D. F. Strauss, e finalmente parece que Frei aprovou apenas uma importante parte do relato do que um mito é para Strauss. Para Strauss, o mito “vem de uma forma de conto sensível ou historiado das ações divinas e humanas milagrosas, em que os deuses aparecem sem mediação diretamente no mundo finito como agentes. Como na alegoria, o seu significado – o que ele representa – é obviamente, diferente da representação dele... Mitos não se referem a eventos específicos, mas a condições culturais gerais e tipos de consciência de grupo” (ZUCK, 1976, p. 302, tradução nossa).

Mitos se referem, conforme a leitura que Zuck faz de Strauss, a eventos específicos, referentes a “condições culturais gerais” e “tipos de consciência de grupo”. Há, portanto, a alegação de duas partes: uma, de que os eventos do mito poderiam não ter acontecido (ou, pelo menos, não poderiam ser conhecidos); outra, de que o significado da narrativa está escondido atrás da própria estrutura narrativa. Por classificar histórias bíblicas como uma espécie de mito, Strauss viu-se envolvido no que Zuck chama de “reducionismo teológico” (ZUCK, 1976, p. 302-303). Por que o autor do artigo levanta esta questão? Para aquiescer, com Frei, que “o significado da história é encenado nos acontecimentos descritos”, e que, por sua vez, “quaisquer princípios hermenêuticos que separam estes elementos” – os quais aplicam “critérios de julgamento externo para a forma da narrativa em si” – acabam por produzir uma “interpretação errônea” [*misreading*] (ZUCK, 1976, p. 302). Entretanto, esta afirmação é sustentada por Zuck para, prontamente, discordar parcialmente de Frei em

sua asserção que a narrativa mítica não pode servir de modelo para a bíblica, justamente por entender que, na narrativa mítica, não se pode presumir que o pensamento arcaico tenha sido “intelectualmente ingênuo” e “insustentável em seus próprios termos” (ZUCK, 1976, p. 302-303).

O autor do artigo ainda encontra grandes semelhanças entre Barth e Tolkien, uma vez que ambos falam de tipos de narrativa que se assemelham (Barth sobre as narrativas bíblicas e Tolkien, sobre as histórias de fadas) e diz que os dois autores propõem um tipo de leitura cujo significado está na própria forma da narrativa, e não em princípios interpretativos externos que forcem uma interpretação específica. Contudo, Zuck aproxima as duas narrativas – a bíblica e a de mitos e fadas – justamente para dizer que elas, ao contrário do que pensa Frei, não são necessariamente antagônicas a um “desenvolvimento adequado da hermenêutica bíblica” (ZUCK, 1976, p. 303). Em outros termos, é justamente por compreender o caráter *querigmático* tanto das narrativas bíblicas quanto das narrativas míticas e de fadas que Zuck conclui que elas não são refratárias a elementos significativos da hermenêutica bíblica – que consideram a captação da mensagem e sua transmissão como processos que não envolvem meramente instrumentos interpretativos exteriores ao próprio texto, a título de exemplo, citamos sua correspondência factual ou verossímil com eventos históricos. Para Zuck, ambas as narrativas não precisam ser *alegorias* de uma mensagem representada para terem sua validade reconhecida e creditada por seus leitores. É na própria história que seu significado é encenado e recebido como verdade, pela anunciação da boa nova, de modo a suprir uma “grande fome por mistério, significado, encantamento e boas novas” (ZUCK, 1976, p. 307-308).

Continuaremos a mencionar outros trabalhos que fazem algumas interpretações específicas da obra de Tolkien. O artigo de George W. Boswell, intitulado “Tolkien as Littérateur” (1972) trata *O Senhor dos Anéis* em termos

de intenções do autor, materiais e métodos utilizados por Tolkien, além de temas que aparecem na narrativa. Nele, podemos destacar que o autor levantou em seu artigo nomes de pesquisadores que salientaram a existência de elementos alegóricos em Tolkien, ainda que o autor tenha vigorosamente negado toda essa perspectiva. Destacamos aqui apenas alguns citados por Boswell, que são bons exemplos dos tipos de interpretação acerca da obra mais conhecida de Tolkien - *O Senhor dos Anéis*. Louis J. Halle e Dorothy Elizabeth Klein Barber, por exemplo, interpretaram-no como uma espécie de história, como se fosse “uma grande metáfora para as eras que estavam por vir”. Robert Sklar mostrou, em seus estudos, o parentesco com as crônicas anglo-saxônicas. Robert J. Reilly enfatizou a denominação que chamou como mais adequada: obra “épico religiosa” ou contos de fadas “romântico-religiosos”. Marjorie Evelyn Wright, Joseph Mathewson e Henry Resnik acreditavam ser a história da Guerra do Anel um “mito fundamentalmente aplicável”. George H. Thompson a chama de um “romance tradicional”, Francis Hope o caracteriza como “romance gótico” e, por fim, William Blissetto destaca a obra como “romance heroico” e “a última obra-prima literária da Idade Média” (BOSWELL, 1972, p. 188). Todos são bons exemplos, não só de tratamentos críticos da obra *O Senhor dos Anéis*, mas também do modo pelo qual acadêmicos enxergaram essa obra de Tolkien, interpretando-a e analisando-a.

Ainda fazendo um balanço entre os críticos da obra tolkieniana, Boswell traz, em outro momento de seu artigo, argumentos de Mathewson – que diz que não parece conter “nenhum significado alegórico” no livro – e de Charles Elliott, que afirma que “não tem simbolismo (...) não há duplo sentido” na obra de Tolkien. Todavia, o próprio Mathewson passa a caracterizar o “simbolismo envolvido na tomada do Anel para ser destruído” como uma espécie de “símbolo sexual”. Outros críticos, em maior ou menor grau, insistiram no privilégio de reconhecer o simbolismo e de interpretá-lo

alegoricamente, como fez Barberque, chamando o mundo fictício de *O senhor dos Aneis* de “mundo secundário de ficção”. Michael Straight, por sua vez, trata de interpretar o simbolismo como uma noção de “mundo próprio” com “significado alegórico” (BOSWELL, 1972, p. 191). Embora Boswell (1972) tenha suas próprias ideias sobre a interpretação da obra de Tolkien, sua apresentação de vários autores que interpretam os escritos tolkienianos de maneiras diversas e mesmo contraditórias é um bom demonstrativo que, apesar da rejeição do próprio autor de *O Senhor dos Anéis* em ser interpretado alegoricamente, muitos autores se empreenderam em encontrar possíveis laços alegóricos em sua obra.

Poderíamos ainda elencar vários outros autores e interpretações da obra tolkieniana. No entanto, apesar de termos começado desta maneira, o propósito deste trabalho não é fazer um ensaio de todos os motivos pelos quais Tolkien foi “incentivado” a escrever sua obra, tampouco interpretar as obras ficcionais de Tolkien tendo como comparação fatos históricos contemporâneos a elas, ou mesmo mostrar suas supostas contradições e influências, no afã de evidenciar o lado pouco “criativo” de suas obras – já que fazem uso de elementos, temas ou materiais já conhecidos. Sequer, queremos trazer à luz as “reais” – se é que existiram – intenções do autor inglês na produção do seu compêndio de obras. Nosso propósito é, por outro lado, expor e problematizar os elementos que estão em jogo quando se considera, de antemão, a possibilidade de uma interpretação alegórica histórica da obra de Tolkien. Por conseguinte, partimos então para uma pergunta necessária: o que é, afinal, uma alegoria?

Alegoria é uma figura de linguagem de uso retórico. Na retórica, ela produz um efeito virtual de seu real significado, ou seja: *dizer uma coisa por intermédio de outra*. A figura de linguagem é usada a fim de “maquiar” uma situação dita, não ser especificamente explícito, direto sobre o que se quer dizer. É um artefato linguístico, mas também poder ser expressa fora do texto escrito, em forma de pintura, de escultura, de imagens em movimento – como no cinema.

Esta é uma tradição interpretativa que revela muitas das vezes, as intenções por trás da teoria, submetendo-a um “padrão”, ao conhecimento das artes. Assim, destacamos que os passos iniciais da teoria literária mobilizada por Tolkien em seu *Sobre História de Fadas*, compara-os à abordagem de alguns autores e seus ensaios sobre a obra de Tolkien enquanto alegoria. Sendo o seu significado, até que ponto, Tolkien estaria tentando dizer algo para além das entrelinhas? Por que a alegoria, se torna problemática em nossa análise sobre o legado tolkieniano?

Alguns autores que convergem em uma defesa desta interpretação alegórica da literatura que trata da mitologia – como Hans-Georg Gadamer, Giambattista Vico e Georg W. F. Hegel – estão entre os principais autores dessa tradição interpretativa e poderiam reforçar um estudo por esse viés, caso fosse esse o olhar crítico que propuséssemos aqui.

Em um exame mais minucioso, torna-se possível notar as inconsistências presentes no enquadramento da concepção tolkieniana de literatura a este cânone interpretativo centrado no conceito de alegoria. Por outro lado, algumas pistas do próprio pensamento do autor demonstram-nos a pertinência em tratar sua concepção a respeito da literatura a partir de outro viés interpretativo. Por isso, em algumas proposições encontradas na “Crítica da faculdade de juízo” de Immanuel Kant, encontramos a delimitação de uma possibilidade que “destrona” a interpretação eminentemente alegórica e que, por sua vez, busca outro meio de pensar essas questões colocadas em torno da concepção de literatura em Tolkien. Entendemos que o kantismo – sobretudo a partir de sua “Crítica da faculdade do juízo” – foi retomado por autores românticos do século XIX e trouxe novos elementos para interpretar o que é a literatura, o que é o juízo estético sobre a beleza e, ao mesmo tempo, estabeleceu um franco questionamento aos cânones da poética clássica a respeito das hierarquias de gênero, de caracteres dos personagens e da própria “finalidade moral” dos textos poéticos e/ou literários.

Essa “finalidade moral” sempre traz à tona as colocações sobre literatura fantástica ao público infantil. Tolkien mostrou-se contrário ao pensamento de que não há nada que impede que adultos apreciem histórias fantásticas e que, por outro lado, relegar às crianças essa literatura é nada mais do que um “acidente de nossa história doméstica” – e não escolha das próprias crianças para essa circunstância (TOLKIEN, 2010, p. 41-42). Não existe qualquer indicação de que as crianças entendam melhor estas histórias do que um adulto. O que constatamos é que não se deve pressupor uma hierarquia entre a produção literária e sua difusão.

Para essa discussão, podemos tomar os aspectos dos escritos de Samuel T. Coleridge – um autor considerado romântico – para ambientarmos a crítica a mais um conceito que aparece em Tolkien: “a suspensão da credulidade” enquanto reação do leitor. Ao contrário do que se poderia admitir, Tolkien não segue a ideia de que a “suspensão da credulidade” seria o elemento-chave para a interpretação da literatura fantástica. Neste aspecto, entendemos que a concepção tolkieniana de literatura não segue todos os elementos da tradição inaugurada pelo romantismo, mas se estabelece justamente na suspensão da relação entre o que é “real” e o que é “ficcional”, que é própria de uma discussão a respeito da estética como desierarquização entre estas instâncias – novamente talvez mais próxima de Kant e dos românticos alemães do que de Coleridge, portanto, sobre a ideia de literatura em Tolkien a partir desta contraposição entre a tradição alegórica e discursiva, de um lado, e a noção estético-literária derivada de aspectos do pensamento kantiano/romântico, de outro. Para isso, é importante resgatar quais são os conceitos e critérios empregados pelos diversos autores para demonstrar por que a ideia de literatura em Tolkien pode ser bastante diferente do que a tradição interpretativa baseada na alegoria propõe, conforme já fizemos aqui, anteriormente.

O livro *Sobre História de Fadas*, escrito por Tolkien em 1939, atua como uma espécie de alicerce de nossa

discussão. Apesar de a obra ser um ensaio acadêmico de Tolkien, em nenhum momento ele se usa como exemplo de escrita literária. Entretanto, a partir de elementos e debates presentes neste livro do autor, é possível analisar a pertinência ou não da tradição interpretativa alegórica em tratar sua ideia de literatura por meio de tais conceitos e pressupostos.

Entendemos, ao longo de nossa investigação, que é a partir de colocações de Kant sobre o juízo de gosto estético e sua aplicação à arte/literatura que poderemos traçar argumentos que corroboram para a definição que Tolkien faz a respeito da criação escrita de um “mundo secundário” – o qual ele chama de “subcriação”. De forma semelhante ao que Tolkien propõe, em relação aos aspectos da tradição interpretativa alegórica, pode ser situado nosso ponto-chave em dois elementos do pensamento kantiano exposto na terceira crítica: o belo e o sublime. No pensamento kantiano, o belo e o sublime são aspectos derivados da diferença entre juízo estético e juízo lógico ou de conhecimento – o que estabelece, de certa maneira, uma ruptura com a tradição acadêmica inspirada na interpretação alegórica da literatura.

Só assim, poderemos partir para outros conceitos que surgem no livro *Sobre História de Fadas*, como a questão da “recepção” dos textos do Belo Reino e os pretextos usados para que se relegue às crianças esse tipo de literatura e a avaliação do conceito de Samuel Taylor Coleridge de “suspensão voluntária de descrença” como critério que explicaria o movimento entre o autor subcriador bem-sucedido e o leitor de sua obra.

Diante disso, é também possível pensar a respeito de dois autores contemporâneos que tratam da ideia de literatura a partir da ruptura entre a tradição clássica e a mudança inaugurada por Kant e os românticos alemães: Foucault e Rancière. Michel Foucault, em seu livro *As Palavras e as Coisas* (ano), discute sobre a ideia de representação e sua ruptura na chamada *episteme* moderna – o que nos leva a pontuar as divergências e convergências entre a literatura e

as ciências humanas em seu regime de verdade, para assim podermos esclarecer os pontos de ruptura da tradição da poética clássica. Jacques Rancière questiona a literatura com base somente na imaginação do autor, entendendo-a como algo que justamente *escapa* do controle do próprio autor; a compreensão de uma obra literária não se daria, para o autor, mediante uma explicação simplista que garantidamente teria vindo da imaginação genial do autor. A literatura seria, na visão de Rancière, a expressão de um regime instável entre as palavras e as coisas chamado de “regime estético da arte”.

Diante das discussões acima, compreendemos que a historicidade da obra de Tolkien não se encontra na maneira pela qual o autor “representa” uma época ou um momento histórico com mais ou menos semelhança sob o critério da alegoria, mas sim, na maneira pela qual não é mais possível estabelecer limites claros entre a arte e a não-arte, a ficção e a realidade, as palavras e as coisas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. *Pimentas: para provocar um incêndio, não é preciso fogo*. São Paulo, 1ª edição, Planeta, 2012.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 2005.

BOSWELL, George W. *Tolkien as Littérateur*. The South Central Bulletin, Vol. 32, No. 4, 1972, p. 188-197. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3186967>>. Acesso em: Junho de 2016.

BURNS, Marjorie. *J. R. R. Tolkien: The British and the Norse in Tension*. Pacific Coast Philology, Vol. 25, No. 1/2, Nov. 1990, p. 49-59. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1316804>>. Acesso em: Junho de 2016.

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas*. São Paulo: Séries Princípios, 1987.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Vol. 1. Tradução: Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2015.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KYRMSE, Ronald. *Explicando Tolkien*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis*. Tradução: Lenita Maria Rímoli Esteves, Almiro Pisetta. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001

_____. *Sobre Histórias de Fadas*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

WHITE, Michael. *Tolkien: uma biografia*. Tradução: Alda Porto. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002

ZUCK, John E. *Tales of Wonder: Biblical Narrative, Myth, and Fairy Stories*. Journal of the American Academy of Religion, Vol. 44, No. 2, Jun. 1976, p. 299-308. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1462342>>. Acesso em: 18 jun. 2014.

***JOGOS VORAZES* SOB O VIÉS DA LITERATURA FANTÁSTICA**

Mônica Lopes Névoa Guimarães

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende apresentar alguns aspectos de literatura fantástica no primeiro romance da trilogia *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins. A motivação para se estudar esse romance é o fato de que ele é lido de forma espontânea por boa parte dos alunos que frequentam a sala de aula da pesquisadora. Adorno e Benjamin usaram a análise de algumas obras literárias como uma forma de compreender o mundo moderno. Guardada as devidas proporções, pretende-se, ao estudar uma trilogia produzida para jovens adultos, compreender esse leitor.

O objetivo desse trabalho é destacar alguns aspectos desta narrativa que são traços da literatura fantástica. As características dessa sociedade fictícia, como governos totalitários, cujo poder repousa no uso da tecnologia, e o fato de que as imagens trazidas pela televisão são usadas para alienar a população trazem para a narrativa uma perspectiva da literatura fantástica, já que abre para o leitor uma possibilidade de ver tais elementos de uma forma distinta do real e, ao mesmo tempo, propõem reflexões interessantes sobre a sociedade.

A literatura contemporânea produzida para jovens adultos tem explorado com insistência a construção de universos distópicos habitados por criaturas fantásticas e governos totalitários ou caóticos. Começa-se destacando a distopia como um elemento do fantástico, pois consiste em uma fantasia que possibilita o sonho sobre o futuro. Kant afirma que é impossível ao homem conhecer seu futuro, porque lhe falta a visão divina dos acontecimentos, no entanto a literatura e, em especial, a distopia fornece essa visão sonhada às avessas do futuro. Como se trata de algo que ainda não ocorreu, torna-se um terreno de perturbação ou de acalento, de medo ou de esperança, ou seja, tal como grãos de areia que escapam por entre os dedos, assim é a narrativa que busca sonhar o futuro.

O desafio da narrativa que imagina o futuro é tornar a realidade narrada em fato já ocorrido, um paradoxo para a filosofia e a História que só a literatura consegue resolver. Diogo Cesar Nunes da Silva, em seu artigo “O futuro como história”, diz que na utopia espacial – de Morus ou de Campanella – ou temporal – comum na ficção científica –, o *topos* projetado é algo novo e estranho à realidade contemporânea: “a narrativa confronta e mistura real e ideal: o *topos* em questão é apresentado enquanto novidade por um narrador que compartilha com o potencial leitor do seu tempo valores e expectativas” (SILVA, 2011, p.6).

A distopia, por sua vez, é uma experimentação de um *topos* hostil e inseguro que pode ser considerado correlato à noção de historicidade trazida por Jameson (1991) que diz que a historicidade não é uma representação nem do que foi tampouco do que será, mas uma percepção do presente. De certa forma, o sucesso de obras como a trilogia de *Jogos Vorazes* entre o público juvenil explica-se pela leitura que esse jovem faz do presente que o cerca. Para Jameson, a historicidade permite uma *desfamiliarização* com o presente, uma distância do imediato, levando o leitor ao não-lugar para refletir sobre o que poderia ter sido e ainda sobre o que pode vir a ser.

Em se tratando da literatura juvenil contemporânea, há que se considerar também os avanços tecnológicos. Hannah Arendt, na introdução da obra “A condição humana” de 1958, chama a atenção de que o lançamento do Sputnik deflagra para a humanidade o fato de que, provavelmente, não haja impossíveis dentre tudo o que habita a imaginação humana. A crença de que a ciência traria a libertação do homem de crenças e de lugares limitadores conduziram as produções de ficção científicas como as de Arthur C. Clarke, que acreditava que a sociedade do futuro, na qual a ciência dominaria, não só não haveria nada impossível, como também, do ponto de vista ético, seria um lugar em que as pessoas não estariam mais presas ao poder ou à riqueza, mas estariam, sim, em busca da melhoria de vida de todos e do avanço do conhecimento.

Essa crença na ciência é a mesma que serviu de fundamento para os homens modernos e, no século XIX, foi usada como um dogma que se alastrou para o século XX. O sonho com a sociedade perfeita e harmônica é algo muito mais antigo e remonta a Homero e Hesíodo. Há, porém, uma diferença entre a sociedade humana perfeita antes revolução industrial e pós revolução, que produz modificações significativas na relação do homem com a natureza, mudando também a percepção do sujeito sobre a sociedade ideal. Surge então a crença de que, em uma sociedade de homens livres e que fizessem uso da razão, a felicidade estaria ao alcance de um esticar de braço.

Diante dessa visão de mundo, surgem narrativas como *Frankenstein* ou *Admirável Mundo Novo* em que a manipulação da vida ou da genética são usadas em nome da razão para promover o avanço científico e a melhoria na vida humana, mas, ao mesmo tempo, causam outros problemas e não redundam na sociedade harmônica sonhada. O exemplo do desencontro não se limita à literatura, os fatos ocorridos na primeira metade do século XX também corroboram a visão de que a busca pela razão não redundou em sociedades harmônicas, pelo contrário, levou a duas grandes guerras, ao extermínio de milhões de seres humanos entre outras mazelas.

É nesse contexto que surgem as distopias clássicas, assim é possível afirmar que a narrativa literária traz uma projeção de um tempo futuro, mas também traz um deslocamento em relação a seu contexto histórico, pois além de atravessar seu tempo e dizer muito a outras gerações, ela também diz muito sobre seu próprio tempo, seus próprios valores, memórias e perspectivas. Todorov (2007, p. 22) afirma que “a literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características; não é por acaso que, ao longo da história, suas fronteiras foram inconstantes”.

A DISTOPIA COMO ELEMENTO FANTÁSTICO

A trilogia “Jogos Vorazes” tem o primeiro volume publicado em 2008 nos Estados Unidos e em 2009 no Brasil. A princípio vendeu 50 mil cópias e depois mais de 200 mil, foi traduzido para 26 idiomas e tornou-se uma franquia de filmes que se tornou um “blockbuster” do cinema. Além disso, serviu de carro chefe para outros romances que também exploram a distopia como a trilogia “Divergente”, a série da Netflix “The Hundred” entre outros.

Trata-se de uma história que está ambientada em um país chamado Panem, que teria surgido do que restou da América do Norte depois de inúmeros conflitos armados e desastres naturais. É possível notar algumas semelhanças com distopias clássicas como “Admirável Mundo Novo” de Aldous Huxley publicada em 1932, e, em 1949, George Orwell publica 1984, outro romance que explora a distopia em outro tipo de governo totalitário. O contexto histórico em que as obras surgem ajuda na compreensão de uma ficção que explora o governo autoritário e vigiador com a intenção de criticá-lo e ridicularizá-lo.

Depois do ataque ao World Trade Center, em setembro de 2001, o governo americano lançou o que ficou conhecido como “atos patrióticos” que impuseram aos cidadãos americanos um sistema de vigilância bastante agressivo. Além

disso, a difusão e o crescimento das redes sociais deram ao cidadão comum uma sensação de vigilância e autoritarismo que, talvez, não fosse antes notada. Finalmente, em retaliação ao ataque terrorista sofrido, os EUA mergulham numa guerra contra o Afeganistão.

Há um infográfico – *The Dystopian Timeline to The Hunger Games*, disponível em <http://www.goodreads.com/blog/show/351-the-dystopian-timeline-to-the-hunger-games-infographic> - que relaciona os romances que exploram a distopia e as épocas de suas publicações, os números mostram que, em épocas de conflitos mais acirrados, há um aumento considerável na publicação de obras ficcionais que trabalham com a distopia. Esses dados corroboram a afirmação de Todorov de que a ficção não surge do nada, mas sim dos fatos que cercam tanto escritor quanto leitor.

Todorov (1975), ao buscar uma definição para a literatura fantástica, estabelece três condições. A primeira delas é a hesitação que surge diante da ficção de que se aquilo que se conta seria, de fato, possível acontecer, isto é, reconhecer uma verossimilhança com a realidade paralela a um estranhamento com a realidade ficcional proposta. Em “Jogos Vorazes”, o fato de se imaginar uma sociedade em que se aceitem as regras de um jogo tão violento e cruel sem qualquer tentativa de rebelião, pelo contrário, com a agravante de ser um show popular na Capital, no qual os telespectadores torcem por seus escolhidos e patrocinam produtos necessários à sobrevivência destes heróis é algo fantástico, pois traz algo conhecido do leitor, associado a uma situação que causa o estranhamento.

O cenário do enredo é uma sociedade pós-apocalíptica, que em nome da manutenção da paz, estabelece jogos cujas regras são simples: cada um dos doze distritos, que se rebelaram contra a capital, é obrigado a “doar” uma moça e um rapaz para lutarem até a morte em uma arena fechada, vigiada e controlada pelos organizadores dos jogos da capital. Trata-se de um misto de uma arena romana de gladiadores e um *reality show* contemporâneo.

Hutcheon (1991) afirma que a metacficção historiográfica trabalha com as fronteiras, construindo paródias com textos ou com fatos históricos, não com o propósito de debochar desses referentes, mas de forma paradoxal, incorporando-os e, ao mesmo tempo, desafia-os. Portanto, na literatura pós-moderna, o conceito de original e autêntico sofre um enfraquecimento. Os relatos serão elaborados por aqueles que habitam as bordas da sociedade, aqueles que não pertencem ao centro, assim são obras descentralizadas.

Na literatura pós-moderna, é possível perceber uma releitura de diversos conflitos históricos, no caso específico da obra de que este artigo trata, há uma releitura de conflitos enfrentados pela nação americana, em especial a Segunda Guerra Mundial, em que o exército americano, como parte do exército aliado, enfrentou governos extremamente autoritários como o nazismo alemão. Sobre essa revisitação da história, Linda Hutcheon diz: “Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado”. (HUTCHEON, 1991, p. 20)

A história é retomada não para ser debochada ou apagada, mas com o intuito de ser avaliada, de ser observada de um outro lugar, sob um outro ponto de vista. Em *Jogos Vorazes*, os jogos são instaurados com um propósito ambíguo, ao mesmo tempo que previnem a guerra, os jogos a mantêm de forma controlada e televisionada, dando a impressão de que o ser humano não quer a guerra, mas um simulacro de guerra que um *reality show* providencia com eficácia.

Segundo Foucault (1989), na época clássica, houve a descoberta do corpo como objeto e alvo do poder. O livro do Homem-máquina foi escrito sob dois registros: o primeiro, por Descartes e o outro foi constituído por um conjunto de regulamentos militares, escolares, hospitalares e por processos empíricos e refletidos para controlar ou corrigir as operações do corpo. “É dócil um corpo que pode ser submetido, que

pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1989, p.123).

Em qualquer sociedade, o corpo está submetido a uma série de limitações, proibições e obrigações. Para se manter esse corpo submetido, é preciso controle que, por sua vez, é feito por meio de “disciplinas”, as quais, de acordo com Foucault (1989), durante o século XVII e XVIII, tornaram-se fórmulas gerais de dominações. No romance, esse assujeitamento é conseguido por meio de um isolamento entre os distritos, já que esses não podem trocar informações entre si; e por meio da escassez – cada distrito é responsável pela produção de um determinado bem e, em troca, recebem uma dose diária de alimento.

Separando a Campina da floresta, na verdade, circundando todo o Distrito 12, encontra-se uma cerca alta de arame farpado. Teoricamente, ela deveria estar eletrificada 24 horas por dia para afugentar os predadores que vivem na floresta. (...) Mas (na floresta¹) também tem comida se você souber achar. (...) Mesmo sendo proibido entrar na floresta e a caça ilegal incorrendo em penas mais severas, mais pessoas correriam o risco se possuíssem armas.”(COLLINS, 2008, p.10-11)

A cerca no Distrito 12 aparece como algo que a personagem acredita que seja uma proteção contra possíveis predadores, no entanto a caça é considerada ilegal e atravessar os limites da cerca considerado crime; portanto, a cerca funciona como um elemento de cerceamento e controle da população e garante que a fome esteja presente entre eles, impedindo-os de se sentirem livres da Capital, pois essa é a única provedora do alimento. Além disso, a população não possui armas e isso é fator determinante por não haver outros moradores desrespeitando a regra de ultrapassar a cerca.

O autor ainda diz que o corpo passa a fazer parte de um maquinário de poder que o esquadrinha, desarticula-o

e o recompõe. Constitui-se uma “anatomia política”, que é uma “mecânica do poder”, para que a disciplina fabrique os corpos dóceis capazes de produzir mais e melhor. Dessa forma, aumenta-se a força de produção, diminui-se a força política, estabelecendo-se uma dissociação entre o poder e o corpo: de um lado, aumenta a capacidade desse corpo para produzir mais; de outro, faz com que esse corpo se sujeite ao outro. Para obter os efeitos pretendidos, a disciplina controla vários elementos. O espaço é o primeiro deles. No romance, a cerca seria um fator de controle e docilização, para Katniss, entretanto, é o lugar onde consegue comida extra para si e sua família. O pai a ensinou a caçar usando o arco e a flecha, Katniss se torna uma exímia atiradora de flechas, característica que lhe garante a sobrevivência nos jogos.

O fato de Katniss não respeitar a cerca, tampouco observar a proibição à caça é acobertado pelos soldados da Capital, pessoas que deveriam garantir o efetivo cumprimento da lei, pois estes são um dos principais consumidores dos animais caçados por Katniss. “A maioria dos pacificadores faz vista grossa para os poucos de nós que caçam porque eles são tão ávidos por carne fresca quanto qualquer outra pessoa. Na realidade, eles estão entre nossos melhores clientes.” (COLLINS, 2008, p.12)

Há uma referência bastante contundente ao Império Romano. Os jovens são chamados de tributo, lembrando as ofertas aos deuses pagãos e também ao Deus judaico-cristão. Essas ofertas, via de regra, consistiam em animais ou pessoas inocentes oferecidas pela libação do pecado de muitos. Os tributos são apresentados ao povo da capital em um desfile em charretes ou bigas puxadas por cavalos, uma imagem recorrente aos filmes que retratam a época do Império Romano.

Além disso, há vários nomes de personagens de origem latina, tais como Flavius, Venia e Octavia, ajudantes de Cinna, estilista de Katniss. Não há como não relacionar este Cinna com o poeta que se rebela contra Júlio César de

Shakespeare, já que é o estilista que cria o vestido de Katniss que fica em chamas ou que se transforma em *mockingjay*, ave símbolo da rebelião. Outro paralelo ao Júlio César de Shakespeare é o César, *host* do *reality show*, se se pensar o jogo como o símbolo do poder da capital sobre a população, então o líder é aquele que está à frente do programa. Todos esses pormenores da obra evidenciam o resgate da história, numa releitura crítica, já que Cinna do romance trabalha com a moda e não com a palavra; em se tratando do século XXI, parece um paralelo bastante perspicaz com a realidade dos jovens leitores da obra.

Outra semelhança com a História é a frase dita aos tributos “May the odds be in your favor” “Que a sorte lhe favoreça”; nas arenas romanas, segundo Veyne (2015), dizia-se “Que o imperador possa ser-te favorável”. Não só os tempos do Império Romano é resgatado no romance, mas a escolha de algumas nomenclaturas reporta ao tempo da Segunda Guerra.

Panem, o país que se ergue das cinzas de um lugar que no passado foi chamado de América do Norte. (...) O resultado foi Panem, uma resplandecente Capital de treze distritos unidos que trouxe paz e prosperidade a seus cidadãos. Então, vieram os **Dias Escuros**²⁷, o levante dos distritos contra a Capital. Doze foram derrotados, o décimo terceiro foi obliterado. O Tratado de Traição nos deu novas leis para garantir a paz e, como uma lembrança anual de que os Dias Escuros jamais deveriam se repetir, também nos deu os Jogos Vorazes. (COLLINS, p.24).

A expressão “Dias Escuros” remete o leitor mais atento a uma frase forjada por Churchill, durante a Segunda Guerra, ao referir-se ao ataque do exército alemão a Londres, causando inúmeras mortes e destruição. O então Primeiro Ministro

27 Grifo da autora

britânico disse que aqueles eram tempos sombrios (*darkest hour*). Na verdade, o que se percebe bem claro na ficção é a presença do autor. Collins é filha de ex-militar e professor de história, em uma entrevista, ela conta que o pai a levava, junto com os irmãos, a vários locais onde teriam ocorrido batalhas famosas. Ele acreditava que falar sobre guerra com os filhos ensinaria a eles que a guerra, embora necessária às vezes, é algo indesejável.

A CULTURA DE MASSA COMO ELEMENTO DO FANTÁSTICO

Em *Jogos Vorazes*, observa-se que o governo em que Katniss e Peeta vivem determina o tipo de vida que levam, tem o poder de impor-lhes situações em que são obrigados a lutar pela sobrevivência e, também, pela manutenção da sanidade mental diante de uma situação tão bizarra, conforme mostra o seguinte trecho:

O sistema da colheita é injusto, com os pobres ficando com a pior parte. Você se torna elegível para a colheita no dia em que completa doze anos. Nesse ano, seu nome é inscrito uma vez. Aos treze, duas vezes. E assim por diante até você atingir a idade de dezoito anos, o último ano elegível, quando seu nome aparece sete vezes no sorteio. É assim que acontece para todos os cidadãos nos doze distritos em todo o país de Panem.

Mas aí vem a jogada. Digamos que você seja pobre e esteja passando fome como nós estávamos. Você pode optar por adicionar seu nome mais vezes em troca de tésseas. Cada téssea vale um escasso suprimento anual de grãos e óleo por pessoa. (COLLINS, 2008, p. 19)

Katniss vive em uma das regiões mais pobres de Panem, além disso, a fonte de renda do lugar é o trabalho

nas minas de carvão, essencialmente realizado por homens. Como o pai dela morreu em um acidente numa das minas, ela, a mãe e a irmã não têm uma fonte de renda. Desde muito nova, essa jovem teve que aprender a caçar para não morrer de fome, bem como não deixar sua mãe ou irmã também padecerem do mesmo mal. Ela não pode contar com a ajuda da mãe durante muito tempo, pois esta mergulhou numa depressão profunda depois da morte do marido.

Há na criação desse jogo um elemento que remete o leitor à sua própria realidade que são os *reality shows*, bem como os noticiários constantes sobre guerras e conflitos disseminados por toda a Terra. É interessante dizer que a própria autora, Suzanna Collins, em uma entrevista sobre sua obra diz que sua inspiração para o romance surgiu enquanto passeava pelos programas de TV em um determinado dia, no trocar de canais, o assunto mais discutido eram os conflitos armados em torno do mundo.

Outra condição estabelecida por Todorov (1975) é o fato de o leitor se identificar com a personagem. Essa condição é relativamente fácil de ser percebida na obra. A personagem principal é uma jovem de 16 anos que se vê obrigada a assumir a responsabilidade de cuidar de sua mãe e sua irmã mais nova, já que o pai falecera e a mãe deprimida não consegue prover o sustento. Além disso, essa jovem enfrenta o fantasma dos jogos que pode levá-la a uma luta cruel ou pior ainda pode levar a irmã mais nova a quem ela protege com a própria vida se for necessário. Uma heroína corajosa, que encara seus medos e que dá sua vida pela sua família – uma imagem bastante atrativa ao adolescente ou ao jovem adulto, público a quem a obra se destina.

Outro ponto de contato com o leitor da obra é o fato de que a vida da heroína, ao se colocar como voluntária para participar nos jogos no lugar de sua irmã, passa a ser perscrutada pelas câmeras. Katniss, mesmo antes de entrar na arena, passa a experimentar uma vida de atriz – tem o cabelo tratado, as sobrancelhas e unhas feitas, ganha um estilista

particular para vesti-la. Na verdade, a menina se torna um produto a ser vendido e, portanto, precisa ser atrativo ao telespectador do jogo.

Guy Debord (1997) diz que nas sociedades modernas, onde há o aumento das imagens em aspectos distintos da vida, cresce também a busca pelo espetáculo. Há uma maior valorização da ilusão, parece melhor viver no faz de conta do que buscar a verdade ou a realidade dos fatos. Em *Jogos Vorazes*, isso fica evidente. A capital de Panem é um lugar onde vivem pessoas abastadas e consumistas cujas vidas se justificam na visualização dos jogos. Estes se transformam em “um instrumento de unificação”. É visível a união, inclusive dos distritos devastados pela miséria e pela fome, em torno dos telões que exibem o dia a dia dos tributos se matando ou morrendo de causas naturais. As razões para pararem diante das projeções são bem distintas da população da capital, mas ainda assim há uma união em torno desse espetáculo.

O espetáculo gera as relações sociais, conforme afirma o autor, e isso também pode ser observado em *Jogos Vorazes*. A relação entre Katniss e Peeta, pelo menos para Katniss, surge por causa do espetáculo. Para Peeta, a relação que ele tem com Katniss antecede os jogos, o rapaz traz uma paixão pela protagonista desde os tempos de escola.

Outro comentário que o autor faz sobre a sociedade do espetáculo é que este é o projeto de um modo de produção e, ao mesmo tempo, é o resultado. No romance, a espetacularização da competição até a morte dos jovens tributos é o projeto de controle de uma sociedade pacificada pelo medo e lembrada a cada ano que a Capital é superior e é inútil resistir a ela. A única saída possível é se submeter a essa proposta de vida, ou seja, a resignação dos distritos é o resultado esperado por aqueles que promovem o jogo.

Mais do que a submissão dos distritos explorados, o que se tem, no distrito que sedia os jogos, é uma população fútil e frívola que gere suas vidas aos moldes do espetáculo dos jogos: vestem-se como os tributos ou têm suas roupas

confeccionadas pelos estilistas do programa; torcem a favor ou contra determinado tributo, contribuindo com presentes ou não; enfim, não há como separar a vida real dessa população da ilusão produzida pelos jogos. Como diz Debord (1997, p.15), “essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente.”

Para o autor, a separação do trabalhador daquilo que produz causa a perda do ponto de vista particular sobre a atividade realizada. Na ficção, percebe-se que os distritos produzem as riquezas que sustentam o modo de vida da capital, enquanto esses trabalhadores passam fome e chegam mesmo a morrer de fome ou de exaustão. Daí a justificativa do título da obra em inglês *Hunger games* – Jogos da fome, literalmente. A população dos distritos está tão assustada, humilhada e debilitada pelo poder da capital que não consegue fazer outra coisa a não ser se resignar.

O fato de Katniss se oferecer como voluntária a fim de salvar a irmã mais nova da morte certa quebra a rotina de resignação e, por que não de egoísmo, já que, no estado de miséria em que se encontram, é natural que esses indivíduos ajam unicamente e exclusivamente pensando em si mesmos, em sobreviver, isso é instintivo. O ato voluntário da moça, além de ser visto como um ato de rebeldia, também é transformado em espetáculo e explorado pelos organizadores dos jogos. Trata-se de um ato de rebeldia, porque, de certa forma, desperta a esperança dos explorados e como diz Snow, o presidente de Panem, o único sentimento mais forte que o medo é a esperança.

A CIÊNCIA E O FANTÁSTICO

Outro aspecto do fantástico trazido pelo romance são os bestantes, seres cujas vidas são “ressuscitadas” como foi *Frankenstein* ou criados por meio da manipulação genética. O primeiro bestante a ser mencionado pela narradora é o *mockingjay* – pássaro símbolo do distrito 12 e,

posteriormente, da rebelião instaurada por Katniss. Essa ave surge do cruzamento entre o *jabberjay* – ave criada por meio de manipulação genética pela Capital, que tinha a habilidade de gravar todas as conversas que ouvia e repetir, funcionava como uma espécie de espião durante os “dias escuros”.

Esses pássaros são engraçados e a ideia funciona como um tapa na cara da Capital. Durante a rebelião, a Capital criou animais geneticamente modificados para serem usados como arma. O termo usual para eles era bestantes, que às vezes era substituído por bestas, simplesmente. Um deles era um pássaro especial, conhecido como gaio tagarela (*jabberjay*)²⁸, que tinha a habilidade de memorizar e repetir conversas humanas em sua totalidade. (COLLINS, 2008, p. 50).

Os rebeldes logo perceberam o que a ave fazia e começaram a falar absurdos perto da ave para que esta enviasse mensagens falsas à Capital, ou seja, a ave passou a ser um caminho para se debochar do poder opressor. Consequentemente, a Capital abandonou o *jabberjay*, esperando que fosse morrer, no entanto a ave acasalou-se com as fêmeas dos rouxinóis (*mockingbird*) gerando, então, o *mockingjay*. Essa nova espécie perdeu a habilidade de repetir falas, mas continuava capaz de repetir sons e essa capacidade será retomada em outras ocasiões na trilogia.

A segunda espécie de bestante não é simpática como o *mockinjay*, pelo contrário, constituem os monstros que atacam Katniss e Peeta ao final do primeiro volume da trilogia. O aparecimento dessas bestas assusta-os não só pela agressividade, mas principalmente porque trazem marcas em seus corpos que possibilita reconhecer como os outros meninos e meninas que foram mortos ao longo dos jogos.

28 Termo em inglês que foi traduzido para gaio tagarela

Essa revelação causa um susto em Katniss como se pode ver no trecho a seguir: “Eles são eminentemente humanos. Estou quase registrando a revelação quando reparo o colar com o número 1 adornado com joias, e todo o horror me atinge como um raio. O cabelo louro, os olhos verdes, o número ... É Glimmer” (COLLINS, 2008, p. 355).

O que o leitor, juntamente com os personagens, descobre é que o poder da capital sobre si próprios transcende inclusive a vida, já que depois de mortos, a Capital usa seus corpos como uma arma bastante letal. Há nesse tipo de criatura uma retomada do personagem de Mary Shelley com a agravante de que essas “vidas” são trazidas da morte para causar mais morte. Há uma crítica ao uso do conhecimento, pois este não contribui para a formação de uma sociedade harmônica, pelo contrário, é usado para gerar ainda mais exploração do mais forte sobre o mais fraco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O surgimento de inúmeras obras literárias, em mídias diversas, nas quais impera o governo autoritário em um futuro sonhado às avessas, bem como o número de leitores jovens ou adolescentes que são atraídos por tal ficção faz com que se veja nesse tipo de leitura um caminho para compreender esse público, um modo de perceber como o mundo é lido por tais indivíduos. Portanto, são obras que merecem um estudo mais aprofundado, porque podem revelar aspectos importantes na compreensão não só de jovens, mas da própria contemporaneidade.

Observar a obra pelo viés da literatura fantástica possibilita a discussão de que, primeiramente, a distopia propõe uma realidade distorcida, um sonho às avessas fundamentado em diversas características do real. Com o aumento dos conflitos armados e de ataques terroristas que causam um tremendo pânico onde ocorrem, cresce também a sensação de que as ações dos indivíduos precisam ser vigiadas

e controladas. A distopia é um caminho de se pensar uma realidade futura que não ocorreu, mas que poderia ocorrer, ou seja, algo fantástico porque, embora ficcional, poderia ser real.

Outro aspecto que aproxima a realidade da ficção é o avanço do consumismo. Este invade setores da vida privada de modo avassalador e explica o tremendo sucesso de programas televisivos que transmitem ao vivo e constantemente o relacionamento entre pessoas nas mais diversas situações. O ambiente dos *reality shows* trazem seu aspecto de fantástico, porque permitem que o telespectador ou, no caso do romance, o personagem estabeleça uma identificação com aquele que está diante das câmeras. A luta pela sobrevivência de uma maneira tão cruel e, por vezes, sangrenta é também a realidade daqueles que consomem o show.

No que se refere ao povo da Capital, que não está sujeito a participar dos jogos e nem tem os filhos obrigados a lutarem pela vida, é preciso considerar esse programa de tanta violência funciona como um produto de consumo apresentado de uma maneira bastante peculiar. Trata-se de um conflito completamente controlado, que oferece uma dose de violência aparentemente necessária para uma população abastada que não sofre com a fome como os demais distritos e serve como um anestésico que a impede de questionar o absurdo que ocorre ao redor.

Tanto a percepção dos distritos como da Capital a respeito dos jogos se apresenta como um traço do fantástico, já que parece possível, mas não real, a existência de uma população que se comporte dessa maneira. Entretanto, esse comportamento lembra o povo alemão, depois do suicídio de Hitler e tomada de Berlim pelos aliados. Há inúmeros relatos que demonstram o total desconhecimento de tudo o que realmente ocorria com as pessoas deportadas para os campos de concentração. Esse entorpecimento foi conseguido, em parte, por um sistema de comunicação nacional sob um controle extremamente rígido, algo que ocorre no romance

também, a Capital tem controle total e absoluto sobre todas as comunicações e não permite que os distritos troquem informações entre eles.

Outro aspecto fantástico da obra reside no bestante, uma criatura que surge de manipulação genética ou da utilização de corpos mortos ressuscitados para fins de controle ou bélicos. Essa possibilidade de usar o conhecimento científico não é novidade, isso já aparece em uma das obras mais importantes da literatura fantástica. A diferença crucial entre o personagem de Shelley e os bestantes de Collins é o objetivo com o qual se manipula a ciência: naquela é vencer a morte, nesta é conseguir controle por meio do poder da morte.

Para Foucault (2013), o corpo é o lugar sem recurso do qual não se pode fugir e ao qual se está condenado; sendo assim, na tentativa de escapar desse corpo ou mesmo de apagá-lo surgem as utopias. A utopia, então, é o lugar em que o corpo existe sem um corpo; trata-se de um lugar idealizado em que tudo é perfeito, inclusive o corpo incorporeal. Há também a utopia que é feita do apagamento desse corpo, trata-se do país dos mortos, representado pelas grandes cidades da civilização egípcia, com suas múmias – os corpos que resistem à passagem do tempo. Em *Jogos Vorazes*, a Capital exerce seu poder sobre o corpo de Katniss quando a transforma em um produto de consumo que participa dos jogos, sobre o corpo dos demais participantes ao trazê-los de volta da morte para lutar contra os inimigos da Capital.

O olhar distinto sobre a capacidade da ciência em alterar a existência humana muda radicalmente daquele no final do século XIX, quando ainda se percebiam os avanços científicos e tecnológicos como um caminho para uma existência da humanidade completamente pacífica e abundante. A partir do final da Segunda Guerra, o conhecimento científico passa a ser uma arma de ameaça ao inimigo e de controle e essa visão distinta aparece na obra. O *jabberjay* é criado para espionar a conversa dos rebeldes e o exército da Capital é composto por

mortos ressuscitados, trazidos de volta à vida para lutarem e morrerem na defesa de um modo de vida que os levou à primeira morte.

Ao se refletir sobre a origem desse segundo tipo de bestante, é possível perceber uma crítica aguda à sociedade pós-moderna, na qual está inserido o leitor da própria obra. O monstro criado é uma espécie de morto-vivo que volta à existência com um único propósito: matar o inimigo, sem racionalizar sobre isso, como um robô programado para executar uma determinada tarefa, diferente de um ser humano que poderia escolher não agir de tal forma.

A combinação entre um governo autoritário, extremamente vigiador e poderoso, capaz de manipular inclusive a vida, e uma população completamente dominada ou por uma miséria enorme ou por um simulacro de uma cultura de massa dão ao leitor uma possibilidade não só de reconhecer a sua própria realidade como de se identificar com o contexto apresentado pela obra de forma metafórica.

Além disso, a atitude de Katniss, ao tomar o lugar do irmão mais nova nos jogos, ao aliar-se a um personagem mais fraco durante os jogos e ao sugerir o suicídio de ambos a Peeta, desperta não só a esperança naqueles que assistem ao programa como também começam a construir um processo de rebelião que tomará conta de todos os distritos, ou seja, uma ação individual mobilizando uma ação coletiva. Essa ideia do indivíduo mudando o seu entorno por meio de suas ações cotidianas e sem muita pretensão está muito presente na atualidade, especialmente no jovem.

Finalmente, é possível considerar que a obra explora aspectos do fantástico – distopia e manipulação da vida – para levar o leitor a refletir sobre o seu próprio tempo. O romance também traz características da literatura pós-moderna ao incorporar cenários e contextos históricos à sua narrativa, com o intuito de revivê-los de modo crítico. Além disso, a heroína é uma pessoa extremamente comum, atormentada por tragédias familiares que a obrigaram a lutar por sua

vida e pela vida de sua irmã e sua mãe. O heroísmo dessa personagem surge exatamente na luta pela sobrevivência, não se trata de um sujeito convicto de seu papel na história, pelo contrário, um sujeito imediatista que só quer sobreviver e manter as pessoas que ama também vivas.

Se a literatura, de fato, é um caminho para se conhecer a sociedade e o próximo, leituras como essas – romances de massa produzidos para o público jovem – são de extrema importância para o professor que deseja compreender que é esse aluno que habita sua sala. *Jogos Vorazes* possibilita uma leitura sobre jovens obrigados a lutar pela sobrevivência e, em paralelo, são submetidos a um olhar perscrutador de uma câmera vinte e quatro horas por dia e que são transformados em produto de consumo de uma sociedade alienada e consumista, que não percebe a barbárie que ocorre em seu entorno.

REFERÊNCIAS

COLLINS, Suzanne. *Jogos Vorazes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo; história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. *Novos Estudos*. São Paulo, CEBRAP, n. 12, p.16-26, jun. 1998.

_____. *A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1987.

SILVA, Diogo César Nunes da. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, in O futuro como História: Utopia e Ficção Científica*. São Paulo, 2011.

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

_____ *Introdução à literatura fantástica*.
São Paulo: Perspectiva, 1975.

VEYNE, Paul. *Pão e circo*. São Paulo: UNESP, 2014.

ENTRE CABRAS E LOBOS: A METAMORFOSE NO UNIVERSO FANTÁSTICO DE TOMMASO LANDOLFI

Claudia Fernanda de Campos Mauro

Tommaso Landolfi (1908-1979), ainda que pouco conhecido do grande público, é considerado um dos escritores italianos do *Novecento* de maior relevo. Escritor, poeta e tradutor chegou a ser aproximado ao surrealismo; manteve, contudo, uma marcada originalidade em relação às tendências literárias pré e pós-guerra. Seus contos, conforme escreveu Arnaldo Bocelli, na Enciclopedia Italiana,

sono, propriamente, fantasie, composizioni, capricci in senso tra musicale e pittorico, nei quali l'estro, l'umore si accompagnano ad una strenua casistica e i motivi lirici nascono da una riflessione critica del reale, da un gusto formatosi all'incrocio di diverse letterature

Em 1937 publica *Dialogo dei massimi sistemi*, sua primeira coletânea de contos, seguida por outras narrativas, marcadas pelo fantástico e pelo grotesco, como é o caso de *Racconto d'autunno*, de 1947. Seu trabalho obteve o reconhecimento de renomados escritores e críticos, entre eles Giorgio Bassani, Mario Soldati, Eugenio Montale, Carlo Bo e Italo Calvino. O próprio Calvino organiza uma antologia

de contos landolfianos em 1982, onde escreve que *il rapporto di Landolfi con la letteratura come con l'esistenza è sempre duplice: è il gesto di chi impegna tutto se stesso in ciò che fa e nello stesso tempo il gesto di chi butta via* (CALVINO, 2001, p.551). Neste mesmo texto, Calvino aproxima a narrativa de Landolfi às de alguns escritores franceses como, por exemplo, Jules Amédée Barbey d'Aureville e Auguste de Villiers de L'Isle-Adam.

Pretendemos, por meio desta pesquisa, estudar a narrativa de Tommaso Landolfi diretamente ligada ao tema do fantástico. O recorte proposto baseia-se no romance *La pietra lunare* (1939), com a finalidade de tentar traçar um perfil desta obra, sobretudo no que diz respeito à construção do texto em que prevalecem elementos característicos da literatura fantástica. No caso da narrativa em questão, a análise partirá da relação entre a lua e a licantropia/metamorfose. Buscaremos, entre outras coisas, observar os expedientes utilizados por Landolfi no trabalho de mobilização do fantástico e do insólito. No caso da narrativa em questão, esta mobilização tem como ponto de partida a questão, já apontada, da licantropia/metamorfose. Pretendemos verificar em que medida o Landolfi revela, em seus textos, alguma tendência ao *modo fantástico*, tal qual nos sugere Remo Ceserani.

Em *La pietra lunare*, o leitor acompanha a aventura de Giovancarlo, um estudante que volta à cidadezinha natal para passar as férias de verão. Ali, encontra Gurù, uma jovem estranha, mas muito sensual. Gurù, em algumas noites, transforma-se em cabra. Os dois jovens vivem uma intensa história de amor. Giovancarlo conhecerá um outro lado do real, a face que se esconde por trás da aparência das coisas. Durante um memorável *sabbath* ele tem a oportunidade de assistir à transformação de Gurù e de conhecer outros personagens espectrais, saídos do mundo onírico. Aqui, o mundo noturno, sob a luz da lua, enche-se de lobisomens, de bandidos, de Mães de olhares petrificantes e de mulheres-cabra como Gurù, a moça que faz gelar o sangue nas veias de

Giovancarlo pois, no lugar do tornozelo delicado e dos pés sutis, tinha duas patas bifurcadas de cabra. Gurù, ao mesmo tempo inocente e perversa, domina a cena e, enfeitada pela lua, sofre seu encantamento; após um abraço com uma cabra, surgida em uma noite de *sabbath* entre trovões e relâmpagos, transmite sua feminilidade ao animal e assume dele aspectos caprinos.

Uma das possíveis definições da fantástico vai ao encontro do que Roger Caillois (1965, p.23) chamou de *la chose indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente*. Multiplicam-se os animais indefiníveis, as criaturas como o odradek de Kafka ou o adbekunkus de Cortázar, organismos vivos e perturbadores, impossíveis de serem compreendidos e definidos, exceto através da sugestão fonética de uma palavra literalmente “impossível”. Tommaso Landolfi chama estas palavras de “parole-vitici” (palavras-parreira), porque se enrolam em si mesmas e não mantêm nenhum vínculo com a realidade:

Ciascuno avrà fatto, volontariamente o per caso, l'esperimento che consiste nel rigirarsi dentro una parola fino a svolarla del tutto di significato ; essa cioè sembra allora staccarsi, non solo dall'oggetto al quale va abitualmente legata, ma da ogni possibile oggetto od appiglio o sostegno, ed arricciolarsi, convolversi nella mente, simile dapprima a quelle punte di frasche che il fuoco del camino torce avanti di bruciare, e da ultimo soltanto a se medesima. Parole- vitici, si potrebbero forse chiamare queste parole senza immaginabile rapporto colla realtà fenomenica. Ora : che cosa sono esse ? Sono oggetti irriconoscibili o veramente parole autonome ? E, nel secondo caso, donde vengono o cosa simboleggiano ? E noi stessi che dobbiamo farne, in quale spazio, in quale abisso dell'anima lasciarle sciamare ? Ancora una volta ci sentiamo

superati da alcunché o da alcuno ; né, sgomenti, troviamo nulla di meglio che frettolosamente ritrarci da quel mondo di ombre minacciose e riportare le parole al loro valore trito, provvisorio. (LANDOLFI, 1992, p. 765)

Fantasmas *interamente fatti di linguaggio*, privi de *conessione con il reale*, as *parole-viticci* sortiscono effetti molto più intensi dei dati del mundo fenomenico, a cui Landolfi non crede (AMIGONI, 2004, p.83). As *parole viticci* possuem peculiaridades como, por exemplo, a autonomia em relação ao mundo dos significados, o desapego da realidade fenomênica, a “insuportável intensidade psíquica” (AMIGONI, 2004, p.85) e, de fato, o vínculo com a loucura. Mas também há algo mais. A *bestia fulgurante*, o *porrovia*, a *verania*; esses nomes-fantasmas são animais fantásticos. A palavra viticcio é sempre, ou quase, um animal-viticcio, talvez em virtude desse poder fantasmal que Italo Calvino atribui aos animais em geral: *L'animale, vero o fantastico che sia, ha un posto privilegiato nella dimensione dell'immaginario : appena nominato s'investe d'un potere fantasmale ; diventa allegoria, simbolo, emblema.* (CALVINO, 2013, p.54).

Um dos temas frequentemente recorrentes na narrativa de Tommaso Landolfi é, sem dúvida, o “mundo animal”. Observa-se que a animalidade e a metamorfose transformam a poética da obra em transgressiva e predominante de impulsos vitais, vistos como reflexos da – intensa animalização (BACHELARD, 2013, p. 12), atribuindo à linguagem: crueldade, subversão e violência. Gaston Bachelard vê a vida animalizada como a marca de uma riqueza e de uma mobilidade de impulsos subjetivos. É o excesso do querer-viver que deforma os seres e que determina as metamorfoses. (BACHELARD, 2013, 12-13). A metamorfose, em alguns casos, não é vista como um perigo ou como uma punição mas como um meio de tomada de consciência da animalidade existente no ser humano.

A partir das aproximações e das observações centradas na figura do animal, presente nas mais variadas formas na narrativa, Landolfi busca demonstrar que a angústia da condição humana é semelhante ou quase em sintonia com a do animal; nesta aproximação entre homem e animal, a exclusividade da consciência, da capacidade de ver-se vivendo, de compreender os próprios pontos negativos e as próprias limitações causam ao homem uma imensa dor. Esta preferência landolfiana pelo mundo animal é a base do fantástico que, sem dúvida, é a marca de sua narrativa. Podemos dizer que Landolfi faz um uso consciente do imenso “bestiário” criado em suas obras, aproximando-se, por exemplo, de Poe e Kafka. Estamos no território do fantástico, onde o animal, o monstro assumiu a dimensão de medo, angústia, estranhamento que é mais mental e psicológica que real mas capaz, muitas vezes, de condicionar em grande parte o ato de viver e as escolhas cotidianas. A figura do animal pode também marcar o pânico de viver no delírio do impossível. Assim Landolfi define o que, para ele, é a *bestia*, desenhada com uma entonação mágica, desprovida de nome, mas real nos mínimos particulares :

La bestia, ecco. Ma delle cose, animate o no, che ci colpiscono come la folgore, delle cose che ci riempiono di attento meticoloso orrore, delle cose enorme e inaudite, non è vero che si riescano ad osservare tutti i minuti particolari. Perciò come precisamente la bestia sia fatta non si può dire: ma ha gli occhi duri cornei e rappresi degli animali che non vedono, opachi e velati come quelli dei trichechi, un muso viscido e tenero, lunghissimi baffi sottili e sensibili abbrividenti al contatto dell'aria. (Racconti, 1961, pp, 34-35)

Nesse mesmo texto, o autor irá pontuar que é a *forma fantastica* desta *bestia* que *ha attributi non logici ma soltanto ideali*, (...) che possui *alcunché di umano*. O animal é colocado por Landolfi em uma posição entre o inumano e

o fantástico, entre a projeção do medo e a introjeção de uma angústia noturna e visceral. Cada figura animal landolfiana representa algo posicionado entre o mundo animal e o mundo humano, onde a atenção dada ao mundo animal representa o reconhecimento de uma positividade diante da negatividade humana.

O romance *La pietra lunare* foi publicado pela editora Vallecchi em 1939. A união de realidade e fantasia, a inserção do absurdo dentro de uma situação familiar, o jogo inventivo que oscila entre o onirismo desenfreado e tímida autobiografia, bem como a busca pela literariedade, pelo refinamento formal são elementos que compõem o estilo de Tommaso Landolfi e fazem da *La pietra lunare* um dos pontos mais altos de toda a sua produção. A leitura do capítulo I da obra, em particular, permite perceber o *modus operandi* do filtro narrativo “fantástico” e irônico de Landolfi. O leitor é conduzido para um interior doméstico onde predomina um *odore pesante d’avanzi di lavatura e d’insetti* (LANDOLFI, 2010, p.12), pano de fundo para a entrada em cena de Giovancarlo, o protagonista, que está visitando seu tio e família em sua cidade natal, onde ele retornou, da cidade onde estuda, a fim de passar as férias de verão. A história é ambientada em uma sonolenta e provinciana cidadezinha onde, com uma caminhada nas montanhas circundantes, a personagem pode acessar o mundo “lunar”, habitado por criaturas híbridas, fantasmas de bandidos violentos e até divindades primordiais. Esta duplicidade é repetida no corpo de Gurù: a bela e enigmática garota que irá cumprir a tarefa de catalisador do fantástico e guia para a experiência iniciática de Giovancarlo. Gurù é, de fato, uma “verania” ou cabra mannara, ou seja, nas noites de lua cheia a metade inferior do seu corpo assume a aparência caprina. Em suma, o componente monstruoso da figura feminina também é concretizado fisicamente aqui. O que é certo é que, em *La pietra lunare*, a posse deste corpo híbrido assume o papel de experiência iniciática. A esta altura, no entanto, ainda não

está claro se é uma posse física, metafórica ou alucinante. De fato, Giovancarlo, que é evidentemente o único a ver as pernas de cabra de Guru, passará a noite com ela mas, pela manhã, ele não se lembrará de nada do que aconteceu e nem Gurù demonstrará se lembrar do acontecido no sucessivo encontro dos dois, alguns dias depois. Gurù (assim como o universo narrativo da história) é, de fato, uma criatura dupla, ou melhor, intermitente, na qual convivem, aparentemente se ignorando, a ousada e imperiosa verania das noites de lua cheia e a modesta costureira da província, tímida e reservada, alvo das fofocas da cidadezinha - porque ela vive sozinha, lê livros e canta “a qualquer hora, e às vezes mesmo após a Ave Maria, certas canções estranhas “ (LANDOLFI, 2010, p.38)

Da entrada do jardim do tio, dois olhos com reflexos estranhos olhavam para o jovem, primeiro à distância; depois, cada vez mais perto, finalmente, surge uma figura *fantasmatica* de uma mulher, com características, num primeiro momento, agradáveis. A aparição inesperada, que não suscita qualquer espanto no meio familiar e que acolhe o recém-chegado com calorosa recepção, congela Giovancarlo.

Il sangue gli si gelò nelle vene e quasi nel medesimo istante gli riflui tutto con violenza alla bocca dello stomaco. In luogo della caviglia sottile e del leggiadro piede, dalla gonna si vedevano sbucare due piedi forcuti di capra, di linea elegante a vero dire, eppure stecchiti e ritirati sotto la seggiola. E il curioso era che queste zampe, a guardarci bene, parevano la logica continuazione di quelle cosce affusolate; né alcuni lunghi ciuffi di pelame ruvido bastavano a stabilire un'ideale soluzione fra l'agile corpo e le sue mostruose appendici. (LANDOLFI, 2010, p. 22-23).

Sua consternação atinge o auge quando, observando com mais cuidado a garota, coberta apenas com um vestido branco e leve, descobre que *in luogo della caviglia sottile*

e del leggiadro piede, dalla gonna si vedevano spuntare due piedi forcuti di capra, di linea elegante, a vero dire, eppure stecchiti e ritirati sotto la seggiola (LANDOLFI, 2010, pp. 22-23). O elemento surreal é, portanto, orquestrado por Landolfi em um registro duplo com o objetivo de ampliar o efeito de estranhamento. Por um lado, o reconhecimento súbito de Giovancarlo, espectador de uma cena de pesadelo, que a figura da moça, apesar das aparências, é um monstro com pés caprinos. Por outro lado, a família do tio, cuja atitude não parece compartilhar o mesmo reconhecimento do protagonista, pelo contrário, mostrando uma grande familiaridade com a jovem. O horrível criou um espaço dentro da normalidade cotidiana e coexiste com ela sem qualquer atrito. É Giovancarlo quem irá explorar esta aparição assustadora. A incredulidade inicial passa progressivamente para a curiosidade ingênua. Assim, o seu despertamento é duplo: nada o liga à caricatura do mundo burguês encenada por sua família e não possui nenhuma familiaridade com aquele mundo fantástico que, repentinamente, se apresenta diante de seus olhos incrédulos. O elemento escandaloso, inaceitável para o próprio Giovancarlo, é o trânsito obscuro que parece existir entre os dois mundos: talvez, “no aspecto do mundo que flui sob nossos olhos, podemos esconder o outro aspecto, o mágico” (PANDINI, 1975, p.23). Existe uma normalidade constitutiva também no mágico? Ou, em vez disso, não é a própria realidade que é imbuída de magia? Uma coisa, no entanto, é certa: por Gurù, uma fascinante epifania de um universo mágico repleto de presenças fantásticas, Giovancarlo sente uma atração crescente e é uma atração erótica. Podemos perceber que, com a entrada em cena da moça, toda a situação se enche de uma carga erótica, quase como se, por conta de sua natureza dupla, feroz e humana, ela emanasse uma sensualidade irresistível. Cada gesto, cada palavra, adquire um aspecto inconfundível, uma colorido particular, muitas vezes acentuado pelo olhar irônico do narrador, o espião de um microcosmo colocado

em movimento por uma força poderosa que envolve tudo, incluindo Giovancarlo. Após o compreensível estupor inicial do jovem por conta da indiferença mostrada pelos familiares em relação aos pés animalescos da moça, Giovancarlo começa a refletir sobre o fato:

a gettare lui l'allarme, Giovancarlo non pensò neppure: gli sarebbe parso assai sconveniente attirar l'attenzione o in un modo qualunque alludere alla mostruosità della fanciulla. E poi ad un'altra domanda occorreva rispondere con prontezza: dove precisamente, cioè in quale punto del corpo, cessava la fanciulla d'esser donna per mutarsi in capra? Qui il giovane si perse in vane congetture, inutilmente tentando di solo immaginare il modo preciso e il luogo del trapasso, e l'aspetto possibile della linea d'attacco fra la vellutata pelle femminile e il pelo ferino. (LANDOLFI, 2010, pp. 23-4).

Neste ponto, parece nascer entre Giovancarlo e Gurù, alimentada apenas pela imaginação poética do jovem, uma espécie de cumplicidade no compartilhamento de um segredo monstruoso; isso é suficiente para que o rapaz, orgulhoso de ser conhecedor desse segredo, desista de revelá-lo :

Il pensiero d'essere il solo a saperlo per il momento, ma soprattutto il privilegio in sé di quella vista, bastavano a tenerlo buono" (...). Non però a lungo: "Costei ha gambe di capra" (...), sbotta infine e del tutto inopinatamente Giovancarlo. "Tutti [...] rimasero un momento a guardare, non già le zampe di capra rimaste allo scoperto, ma piuttosto lui stesso a bocca aperta e non senza inquietudine, come si guarda un pazzo; quindi lo zio si chinò e, tributando paterni buffetti sulle zampe della fanciulla [...] all'attacco dello zoccolo, «eh eh,» ripeté non senza una punta di

paterna libidine, «eh eh queste belle gambine ...» e intanto continuava a guardare Giovancarło, non riuscendo assolutamente a spiegarsi le sue furie [...] egli batteva sul collo di quelle zampe giusto come usa in certi casi battere su una tornita caviglia femminile. (LANDOLFI, 2010, pp.24-27).

Os dois jovens saem para um passeio sob a luz da lua:

Passato il momento di follia il giovane era ridiventato alla meno peggio padrone di sé e andava considerando la sua strana compagna, che s'era avviata senz'altro verso i campi, con un misto di curiosità d'attrazione vertiginosa e di repulsione, mentre la seguiva in silenzio. Amore dell'avventura e un sacro terrore si davano battaglia nel suo animo; d'altronde, pensateci un po', che cosa avrebbe potuto fare? Piantare la ragazza in asso e darsela a gambe avrebbe significato non solo far la più meschina figura di questo mondo, ma rinunciare di più a venire comunque e quando che sia a capo della faccenda. (LANDOLFI, 2010, p. 28).

O que leva o protagonista a seguir a garota nos campos já não é aquela curiosidade infantil que substituiu o terror inicial. É a voz de Giovancarło que surge, filtrada através da ironia do narrador; completamente preso na aura de sensualidade que rodeia Gurù e completamente perdido na novidade caótica das impressões que sua presença suscita nele, Giovancarło está em busca de uma justificativa mínima para seu comportamento incrível: sozinho, em uma noite iluminada pela lua, com uma *capra mannara* (LANDOLFI, 2010, p.52). Por outro lado, a carga perturbadora de Gurù, mais do que encontrar um limite no elemento animalesco de sua natureza, acaba sendo potencializada. Era necessário reconhecer, não sem um certo espanto que

queste zampe, a guardarci bene, parevano la logica continuazione di quelle cosce affusolate;; né alcuni lunghi ciuffi di pellame ruvido bastavano a stabilire un'ideale soluzione fra l'agile corpo e le sue mostruose appendici. (LANDOLFI, 2010, p. 23)

Agora, iluminada pela lua, a jovem aparece sedutora, provocante poderia se dizer:

Gurù camminava sui suoi zoccoli in equilibrio elegante, fragile e scattante insieme, come le signorine dei marciapiedi cittadini, di gambe nervose sui loro alti tacchi;; il suo corpo snello s'indovinava percorso, pur nella sua dolcezza, da tendini vigorosi, come quello delle donne di Savoia. Un piccolo seno alto e appuntito, ventre cavo e anche aguzze s'indovinavano se anche non si scorgevano partitamene, legittimi appannaggi di quella figura. (LANDOLFI, 2010, pp. 28-9).

A expressão do rosto, quase o reflexo da tensão entre as duas naturezas que coexistem na moça, é profunda e misteriosa:

Se la fanciulla si volgeva, i denti e gli occhi brillavano nella lenta oscurità luminosa;; crudelmente balenando quelli con luore di lama, di riflessi grevi e madidi gli altri. Da questa maschera buia e lunare pareva qualche volta al giovane che tralucesse una ferocia imperiosa, scherzevole e smarrita al tempo stesso, impietrita in un'eternità fragile e preziosa, connaturale, pareva;; in meno d'un attimo compariva e cresceva d'intensità fino ai limiti del tollerabile, eppure svariava rapidamente, prima ancora di lasciarsi decifrare in una sorta di mansueta ritrosia e, con palpito d'ala, la fanciulla abbassava le ciglia volgendosi altrove (LANDOLFI, 2010, p. 29).

O erotismo, do qual Gurù é um símbolo, que ao jovem se revela inicialmente sob a forma de uma visão horrível que cria, em primeiro lugar, apenas a rejeição, é ao mesmo tempo parte integrante da vida cotidiana. *Senonché come quei due passassero il resto della notte è sempre rimasto un mistero per tutti, forse per Giovancarło stesso.* (LANDOLFI, 2010, p. 31). O que é certo é que, em *La pietra lunare*, a posse deste corpo híbrido assume o papel de experiência iniciática. A esta altura, no entanto, ainda não está claro se é uma posse física, metafórica ou alucinante. De fato, Giovancarło, que é evidentemente o único a ver as pernas de cabra de Guru, passará a noite com ela mas, pela manhã, ele não se lembrará de nada do que aconteceu e nem Gurù demonstrará se lembrar do acontecido no sucessivo encontro dos dois, alguns dias depois. Gurù (assim como o universo narrativo da história) é, de fato, uma criatura dupla, ou melhor, intermitente, na qual convivem, aparentemente se ignorando, a ousada e imperiosa verania das noites de lua cheia e a modesta costureira da província, tímida e reservada, alvo das fofocas da cidadezinha - porque ela vive sozinha, lê livros e canta “a qualquer hora, e às vezes mesmo após a Ave Maria, certas canções estranhas” (LANDOLFI, 2010, 38). Mas, a lua crescente deixa Gurù cada vez mais inquieta até que, na lua cheia, ela arrasta nova, ente Giovancarło para fora de casa e o leva para as montanhas, onde lhe será revelado o caminho de acesso para o (uma passagem de uma cabana) mundo lunar e levá-lo para a areia que vai ocupar a longa noite de lua cheia. Gurù, em suma, como uma criatura híbrida, participa nos dois mundos, o diário e o “lunar” e, portanto, pode atuar como um meio no caminho que o levará a elevá-lo de um para o outro. Esta “passagem” de um mundo para outro é antecipada no corpo de Gurù, com a extraordinária metamorfose, que a transforma em cabra mannara - um prodígio produzido em toda a sua corporeidade perturbadora: Gurù, nua, se agarra firmemente à cabra que os seguiu pelo caminho e, em um abraço de natureza evidentemente erótica, as duas criaturas se misturam. O que emerge do monstruoso abraço

será uma outra Gurù, a verania. Giovancarlo manterá por toda a narrativa, um comportamento ambivalente diante duplicidade de Gurù, ao mesmo tempo de atração e repulsão. Podemos considerar que, de certa forma, com a metamorfose de Gurù, a narrativa penetra no território do maravilhoso: a montanha aparece povoada de criaturas prodigiosas, em parte híbridos humano-animal e, em parte, fantasmas, com os quais Giovancarlo passará uma noite de festas e brindes em abundância, batalhas, até o ritual do encontro com as “Mães” que concluirá esta grande aventura noturna.

parve al giovane di vedere affollarsi torme di strane creature [...]. Di esse l'una sembrava recare su spalle umane una gran testa di lupo, un'altra, in vista di spropositato uccello, mostrava fra le ali chiuse, come fra i lembi di un manto, un tenero corpo femminile [...] E grugni rostri grifi becchi proboscidi zoccoli zampe velli zanne insieme a membra umane. (LANDOLFI, 2010, p. 53).

No entanto, apesar de tocar o território do maravilhoso, Landolfi ainda opta por manter a hesitação, característica marcante do fantástico: Giovancarlo continuará a perambular sonolento e desajeitado pelo mundo lunar, incrédulo ou incerto sobre o que vê e ouve e com alguns momentos de amnésia. Ao acordar, pela manhã, encontrando-se sozinho na cabana através da qual ele entrou no mundo lunar, ele obviamente não encontrará nenhum vestígio da passagem secreta. Giovancarlo é o único a ver o monstro; nem mesmo o narrador fornece qualquer suporte real ou textual para corroborar a verdade da visão. Enquanto, no conto fantástico do século XIX, é frequente o comparecimento em cena de situações monstruosas e de um mundo demoníaco cheio de espíritos e figuras ameaçadoras, aparentemente, sem ligação próxima com o cotidiano, no fantástico *novecentesco*, a vida cotidiana é imediatamente reconhecida através de elementos presentes nessas situações inexplicáveis.

Il fantastico non si colloca più al di fuori della realtà, ma si ancora saldamente a fatti veri, si insinua in zone conosciute e quotidiane fornendo della realtà immagini deformate e straordinarie, portando così l'ignoto nel noto e nel familiare.
(ZANGRANDI, 2011, p.p.8-9)

Em Gurù, o corpo feminino torna-se o limiar da passagem entre o cotidiano e o maravilhoso, entre racional e indescifrável. A condição híbrida de Gurù corresponde à da espécie a que pertence. Ela é uma dessas criaturas com status zoológico ambíguo, elementos de um bestiário neofantástico e, ao mesmo tempo, puros produtos de linguagem, que têm muito pouco em comum com os típicos representantes do maravilhoso tradicional (sereias, hipopótamos, vampiros) precisamente por causa de sua origem e natureza incerta. A conclusão do capítulo, marcada por um tom vago e irônico, não deixa clara a possibilidade da iniciação do jovem protagonista semiconsciente de uma fantástica aventura erótica da qual a lua é a única testemunha silenciosa. Gurù é marcada pela metamorfose. Segundo Silvia Zangrandi:

La metamorfosi rappresenta il caos biologico e il carattere ignoto e misterioso della vita perché ogni metamorfosi è una sorta di stadio irrisolto, aperto ad altre potenzialità. Gli animali da sempre attraggono l'interesse e l'attenzione dell'essere umano in quanto svincolati dai condizionamenti imposti dalla società: simboli di libertà dello spirito e di indipendenza, rappresentano la possibilità di affrancamento dalle imposizioni e dalle vessazioni dettate dal mondo esterno. (...) occuparsi di animali non significa parlare di 'altro' da sé, piuttosto è il modo da un lato di ricordarci tutto ciò che abbiamo in comune con gli altri esseri viventi e dall'altro di favorire il ragionamento sulla nostra esistenza e sull'epoca e sulla società nella quale viviamo.
(ZANGRANDI, 2011, pp.40-41).

Enquanto as reticências e as elipses desempenham um papel muito marginal na narrativa de Tommaso Landolfi, o sobrenatural e o monstruoso são exibidos em toda a sua pesada materialidade. Em *La pietra lunare*, fantasma feminino domina tanto a narrativa quanto a personalidade do herói protagonista que, diante do feminino, perde a força do caráter e a força narrativa: em Landolfi, é o herói que se tornará fraco e, às vezes, até abertamente ridículo. É sobre ele que Landolfi concentra a ambiguidade e a ambivalência, que constituem o ponto dominante do fantástico século XX. Giovancarlo Scarabozzo, o protagonista da história, é desde seu nome, marcado pela ironia: o último descendente de uma família nobre decadente de província, um estudante com pretensões literárias, inexperiente e tímido nas relações com as pessoas, sobretudo com as mulheres.

Em *La pietra lunare*, o fantasma feminino domina tanto a narrativa quanto a personalidade do herói protagonista que, diante do feminino, perde a força do caráter e a força narrativa: em Landolfi, é o herói que se tornará fraco e, às vezes, até abertamente ridículo. É sobre ele que Landolfi concentra a ambiguidade e a ambivalência, que constituem o ponto dominante do fantástico século XX.

A partir das aproximações e das observações centradas na figura do animal, presente nas mais variadas formas na narrativa, Landolfi busca demonstrar que a angústia da condição humana é semelhante ou quase em sintonia com a do animal; nesta aproximação entre homem e animal, a exclusividade da consciência, da capacidade de ver-se vivendo, de compreender os próprios pontos negativos e as próprias limitações causam ao homem uma imensa dor. Esta preferência landolfiana pelo mundo animal é a base do fantástico que, sem dúvida, é a marca de sua narrativa. Podemos dizer que Landolfi faz um uso consciente do imenso “bestiário” criado em suas obras, aproximando-se, por exemplo, de Poe e Kafka. Estamos no território do fantástico, onde o animal, o monstro assumiu a dimensão de medo,

angústia, estranhamento que é mais mental e psicológica que real, mas capaz, muitas vezes, de condicionar em grande parte o ato de viver e as escolhas cotidianas.

REFERÊNCIAS

AMIGONI, Ferdinando. *Fantasmî del Novecento*. Torino: Bollati Boringhieri, 2004.

BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. Lisboa: Litoral Edições, 1989.

CALVINO, Italo. L'ésattezza e il caso. In: LANDOLFI, Tommaso. *Le piú belle pagine scelte da Italo Calvino*. Milano: Adelphi, 2001.

_____. *Una pietra sopra*. Milano: Mondadori, 2013.

LANDOLFI, Tommaso. *Opere II*. 1960-1971. Milano: Rizzoli, 1992.

_____. *La pietra lunare*. Milano: Adelphi, 2010.

_____. *Il mar delle blatte*. Milano: Adelphi, 2012.

_____. *Racconti*. Firenze: Vallecchi, 1961.

ZANGRANDI, Silvia. *Cose dell'altro mondo*. Percorsi nella letteratura fantástica italian del Novecento. Bologna: Archetipolibri, 2011.

O FANTÁSTICO ESTABELECIDO A PARTIR DA FIGURA DA MULHER EM CONTOS DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

Nathália Hernandes Bergantini

INTRODUÇÃO

O fantástico, segundo o autor e crítico espanhol David Roas (2006; 2011; 2013), estabelece-se quando um mundo fictício, que imita aquele compreendido como real, é assaltado por um fenômeno que rompe com a anterior normalidade, este acontecimento destrói as convicções que o leitor possuía, gerando medo e incerteza.

Os contos escolhidos para reflexão neste trabalho são todos do autor pós-romântico espanhol Gustavo Adolfo Bécquer (*El beso, La ajorca de oro, La cueva de la mora, Los ojos verdes e La corza blanca*). Contos estes nomeados pelo autor de leyendas (lendas).

Nas histórias selecionadas, a responsável pelo estabelecimento do sobrenatural é a mulher, principalmente por sua caracterização feminina, pois, na maioria das vezes, não é nem mesmo humana. Essas mulheres contribuem no estabelecimento do fantástico nas histórias e são responsáveis pela punição destinada às personagens masculinas.

O FANTÁSTICO ESTABELECIDO A PARTIR DA FIGURA DA MULHER EM CONTOS DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

O autor das obras em destaque neste artigo, Gustavo Adolfo Bécquer nasceu em 17 de fevereiro de 1836, em Sevilha, Espanha. Morreu aos 34 anos de idade, depois de permanecer por um tempo enfermo. Deixou um número bastante considerável de obras, se considerarmos sua curta vida. Ele ficou bastante famoso por sua poesia e posteriormente por seus contos, aos quais ele chamou de *leyendas* (lendas), escritas em formato de conto. O autor trouxe inovações para a época, pois antes de Bécquer, as lendas eram escritas preferencialmente em verso. Suas obras foram escritas em um período tardio do Romantismo, conhecido na Espanha como Pós Romantismo.

Este capítulo discorrerá sobre como as mulheres nos cinco contos escolhidos por nós, ocasiona o efeito fantástico a partir de eventos sobrenaturais ligados a sua figura feminina. Logo, trazemos, para melhor compreensão deste trabalho, breves resumos dos cinco contos em destaque.

Iniciamos com *La ajorca de oro*. Neste conto a personagem Pedro é apaixonada pela bela María. Ela, vaidosa e fútil, deseja ardentemente o bracelete da Virgem do Sacrário na Catedral de Toledo (Espanha). Pedro explica a María que, por ser aquela santa a padroeira da cidade, ele não poderia roubá-lo para ela, María, demonstrando sua futilidade, fica em estado de extrema tristeza ao saber que não poderia ter o bracelete. Então, contrariando seu bom senso e sua própria crença, Pedro vai até a Igreja, depois que findam todas as celebrações da noite, e retira o bracelete de ouro da santa. Logo após o ato, ele sente uma mão descarnada e gélida prendendo-o, posteriormente é assaltado por terríveis visões de santos, anjos, demônios, todos o rodeando. Desesperado, cai desmaiado. No outro dia é encontrado por funcionários da Igreja, porém, está louco.

A segunda lenda escolhida por nós, intitula-se *Los ojos verdes* e traz como personagem principal o jovem Fernando de Argensola, primogênito da casa de Almenar, que logo no início da história não segue o conselho de Iñigo, um homem conhecedor das terras onde ambos (acompanhados de outros homens) caçavam. Iñigo havia aconselhado Fernando a não seguir o cervo que acertara, pois o animal seguira para a fonte dos Álamos, lugar conhecido por ter como habitante um ser sobrenatural em forma de bela mulher. Fernando não crê em Iñigo, que arrisca a própria vida na tentativa de detê-lo, em vão. Fernando segue o cervo e vê os olhos mais incríveis na fonte dos Álamos. Tal visão tira sua paz e faz com que o moço fique estranho e melancólico. Iñigo conversa com o rapaz e tenta convencê-lo a voltar-se para sua família, que o amava; Fernando, porém, não ouve, pois só pensa em voltar para a fonte dos Álamos. E é o que ele faz, e logo encontra a criatura, que assume ser um ser sobrenatural e até mesmo um demônio, que, porém, diz amá-lo, e aos poucos o convence com seu fascínio a segui-la. Fascinado, hipnotizado pela beleza de sua forma de mulher, Fernando dá alguns passos e cai nas águas do lago, de onde não sai mais.

Em *La cueva de la mora*, um guerreiro cristão é preso pelos mouros. Durante sua prisão, conhece a filha do mouro dono do castelo onde ele estava preso. Ao conhecê-la se apaixona perdidamente. Sua família paga o resgate e o moço volta para sua vida normal, mas não consegue esquecer a jovem. Planeja então atacar a fortaleza moura para ter consigo sua amada. Ele a encontra e descobre que seu amor é correspondido, ela também o ama. No entanto, ele recebe um ferimento mortal dos mouros que combatiam aquela invasão, a moura o leva para um esconderijo, uma gruta. Porém, ela, ao buscar água para o seu ferido amado, também recebe um golpe fatal, uma flechada. Antes de morrerem, o guerreiro batiza a amada, na esperança de que, se salvo, a amada também seja. Ambos morrem, porém permanecem como espíritos naquela gruta, da qual todos tem medo de se aproximar.

O próximo conto/ lenda é *La corza blanca*. Esta narrativa se passa em Aragão (noroeste da Espanha), mais ou menos no ano de 1300, segundo o narrador. Vivia em retiro em sua torre um famoso cavaleiro de nome dom Dionís, cujo maior lazer era caçar. Esse homem tinha uma bela filha, Constanza, de apelido Açucena, devido a sua alvura. A moça possuía um criado, de nome Garcês. Um dia, todos se reúnem após uma caçada e vem até eles um caçador chamado Esteban, que começa a narrar suas aventuras no mundo da caça e até a aparição de animais de existência duvidosa, como um grupo de corças liderado por uma corça branca. Garcês não consegue desprender sua atenção da história de Esteban, pois pensava na possibilidade de caçar a corça branca e presentear-lá a Constanza, a única maneira, ele pensava, de tê-la em seus braços, pois ele era apaixonado pela moça. Assim, após a volta de todos ao castelo, e sem que a história saísse de sua mente, Garcês investiu na caçada, armou-se e adentrou a floresta. A noite avançava e quase a ponto de desistir da falida busca, Garcês avista um grupo de corças que se banhava no rio e, entre elas, a corça branca. Após várias investidas para caçá-la e após vários bramidos de súplica da corça para que não a matasse, Garcês consegue, por fim, acertá-la. No entanto, só ao vê-la banhada em seu próprio sangue é que Garcês se dá conta de que se trata de sua amada Constanza. Surpreendentemente, Constanza era a corça branca.

E por último, trazemos o resumo de *El beso*. Nesta lenda temos a chegada de um grupo de soldados franceses à conquistada Toledo. Eles não conseguem encontrar alojamento, e por isso vão dormir em uma igreja velha e abandonada. Logo no dia seguinte, o capitão da equipe está conversando com outros colegas e diz a eles que durante a noite havia visto uma mulher linda. Aquela mulher era uma estátua de mármore de um túmulo, estátua da falecida Dona Elvira, além disso, havia outra estátua, a do marido dela, da qual o capitão parece sentir ciúmes. Seus amigos riem dele e ele os convida naquela noite para pegar algumas garrafas de

champanhe e verem a estátua. Quando a noite chega e estão se embriagando, o capitão se aproxima da estátua do homem e cospe em seu rosto de mármore e tenta beijar a estátua da bela mulher. Quando ele está prestes a fazê-lo, ele cai no chão, sangrando pelos olhos, boca, nariz e rosto. Os soldados veem a estátua do homem dando-lhe uma bofetada com sua luva de mármore para que ele não beijasse os lábios de Dona Elvira.

Nestas cinco histórias, chamadas por seu autor de lendas, as personagens de caracterização feminina têm grande responsabilidade no estabelecimento dos acontecimentos fantásticos; o fantástico, que é de grande importância para pensarmos os relatos deste escritor espanhol.

Sobre o caráter lendário destas narrativas bécquerianas, Roas (2002) nos traz detalhes sobre os relatos fantásticos lendários, que trazem o desenvolvimento de uma história baseada em alguma lenda ou uma história que se pareça com uma, mesmo que tal lenda não seja verídica. Nestes relatos temos a intensificação do componente sobrenatural, para que assim a sensação de medo possa ser maior, pois uma lenda normalmente é baseada em algo que se acredita ser verdadeiro. Podemos assim pensar em Gustavo Adolfo Bécquer como um escritor deste tipo de relatos. Temos conhecimento, inclusive, de que Bécquer pesquisava acontecimentos sobrenaturais em diversos locais da Espanha.

Segundo Sebold (2011) existem dois elementos fundamentais nos contos fantásticos de Bécquer: a ação sobrenatural e a ambientação realista. É possível dizer que a união de tais características garante às lendas maior verossimilhança; pois há o retrato do mundo real, e neste mundo ocorrerão ações sobrenaturais, fator importante no sentido de causar maior sensação de medo, pois, é mais fácil para as pessoas aceitarem acontecimentos sobrenaturais em um mundo fictício, que não remeta ao seu. Já os ambientes retratados nos contos do autor se assemelham aos do nosso mundo, são caracterizados assim, para que seja construída uma imagem de um mundo familiar. De acordo com Roas (2011), para que uma obra seja considerada fantástica deverá

ser ambientada em um espaço que imite o mundo real, porém isso depende do que se considera real, pois o fantástico vai depender sempre daquilo que consideramos real ou possível.

O fantástico traz também atrelado a si a insegurança. David Roas (2001), explica que o fantástico seria “um fenômeno transtornador da estabilidade”, um fenômeno que nos faz perder a nossa segurança diante do mundo real, colocando o leitor de frente com o desconhecido, com o que conhecemos como sobrenatural. É neste momento que este leitor passará a se interrogar sobre o que é possível ou não e desta forma sentirá insegurança, pois o conhecido por ele como mundo real, foi questionado. Neste momento o leitor se coloca no lugar da personagem e se pergunta o que faria em uma situação tão fora do que conhece por comum; é normal ele perder a segurança que tinha sobre o próprio mundo.

Os contos de Bécquer são, em sua grande maioria, contos que podem ser classificados como fantásticos. Inclusive, os cinco contos escolhidos para este trabalho. Em todos eles temos como palco o nosso mundo, e em todos ocorrem ações sobrenaturais: Estátuas ganham vida em *El beso*; um homem é enlouquecido por terríveis visões após roubar um bracelete de ouro de uma santa (*La ajorca de oro*); um jovem se apaixona por uma moura, tenta roubá-la, morre com ela e por ela e depois o fantasma da moça assombra o lugar onde morreu (*La cueva de la mora*); um demônio feminino seduz e mata um homem que teimou em conhecê-lo (*Los ojos verdes*); uma moça, contrariando as leis humanas, pode se transformar em corça (*La corza blanca*).

Nas histórias selecionadas, a responsável pelo estabelecimento do sobrenatural é a mulher, principalmente por sua caracterização feminina, pois, na maioria das vezes ela não é, nestes contos, uma mulher real, humana. Traremos agora, além de explicações sobre os eventos fantásticos nos contos, trechos destas histórias que comprovam estes acontecimentos sobrenaturais²⁹.

29 As traduções dos trechos dos contos são de nossa autoria.

Em *Los ojos verdes*, por exemplo, ela é um demônio que habita as águas e usa a beleza feminina para atrair suas vítimas: homens, que inevitavelmente sentir-se-ão fascinados por sua forma física, assim, é, nesta história, a partir de sua presença que temos o estabelecimento do fantástico. No trecho abaixo, Fernando questiona o objeto de sua paixão sobre se seu amor é correspondido e também se ela realmente é uma mulher:

—¡No me respondes! —exclamó Fernando al ver burlada su esperanza—. ¿Querrás que dé crédito a lo que de ti me han dicho? ¡Oh, no!... Háblame; yo quiero saber si me amas; yo quiero saber si puedo amarte, si eres una mujer...
—O un demonio... ¿Y si lo fuese?³⁰ (BÉCQUER, 2010, p. 225)

O leitor pode ser surpreendido nesta passagem, pois, poderia esperar que o demônio/mulher negasse veementemente ser um demônio, o que não ocorre. Ela é um ser fantástico e deixa clara esta possibilidade. Fernando estar consciente de que sua amada pode ser um demônio não modifica seu destino, a morte:

Fernando dio un paso hacia ella..., otro..., y sintió unos brazos delgados y flexibles que se liaban a su cuello, y una sensación fría en sus labios ardorosos, un beso de nieve..., y vaciló..., y perdió pie, y cayó al agua con un rumor sordo y lúgubre. Las aguas saltaron en chispas de luz y se cerraron sobre su cuerpo, y sus círculos de plata fueron ensanchándose, ensanchándose hasta expirar en las orillas³¹. (BÉCQUER, 2010, p. 226)

30 -Você não me responde!- Fernando exclamou, vendo sua esperança retirada. -Você quer que eu acredite no que me disseram sobre você? Ah, não! ... Fale comigo; Eu quero saber se você me ama; Eu quero saber se eu posso te amar, se você é uma mulher ...

Ou um demônio ... E se eu o fosse?

31 Fernando deu um passo em direção a ela ..., outro ..., e então sentiu braços finos e flexíveis que se atavam ao seu pescoço, e uma sensação

Em *El beso* isso é mais sutil, a mulher é uma estátua, também extraordinariamente bela, e é exatamente esta extraordinária beleza que inicia os eventos fantásticos, o clima sobrenatural é instaurado por sua presença, ainda que o evento principal (o golpe contra o comandante francês) seja dado pelo marido. Se o comandante francês não houvesse primeiramente se encantado pela estátua, não teria recebido a agressão no final da narrativa.

Na parte do conto selecionada abaixo, percebemos como a estátua parecia viva, como sua beleza parece real e inumana ao mesmo tempo, o que contribui com o estabelecimento do sobrenatural no conto e logo, do fantástico:

No podéis figuraros nada semejante, aquella nocturna y fantástica visión que se dibujaba confusamente en la penumbra de la capilla, como esas vírgenes pintadas en los vidrios de colores [...] Su rostro ovalado, en donde se veía impreso el sello de una leve y espiritual demacración, sus armoniosas facciones llenas de una suave y melancólica dulzura, su intensa palidez, las purísimas líneas de su contorno esbelto [...] su traje blanco flotante, me traían a la memoria esas mujeres que yo soñaba cuando casi era un niño. ¡Castas y celestes imágenes, quimérico objeto del vago amor de la adolescencia! Yo me creía juguete de una alucinación [...] Ella permanecía inmóvil. Antojábaseme, al verla tan diáfana y luminosa que no era una criatura terrenal, sino un espíritu que, revistiendo por un instante la forma humana, había descendido en el rayo de la luna [...].³² (BÉCQUER, 2010, p. 378-379)

fria em seus lábios ardentes, um beijo de neve ..., e ele hesitou. ., e perdeu o equilíbrio e caiu na água com um ruído abafado e sombrio. As águas saltaram faíscas de luz e se fecharam sobre seu corpo, e seus círculos de prata se ampliaram, alargando-se até fecharem-se nas margens.

32 Você não pode imaginar nada parecido, aquela visão noturna e fantástica, desenhada confusamente na penumbra da capela, como

O comandante francês vê-se completamente seduzido pela beleza da estátua que ele demorou a descobrir não ser uma mulher verdadeira, tamanha a semelhança da estátua com uma mulher verdadeira, e, além disso, o que é ainda mais relevante para explicar as ações do francês: ela é belíssima! É o marido que golpeia o comandante, mas é sua mulher quem primeiramente o seduz, uma mulher-estátua, que inicia os eventos sobrenaturais da narrativa em questão.

Em *La ajorca de oro* há duas figuras femininas: uma humana, a bela María, responsável pela ação de Pedro, ação esta que depois desencadeia os efeitos fantásticos; outra divindade: a Virgem do Sacrário, que é a responsável pela punição da personagem masculina (que afinal, estava roubando-a) e participa dos eventos fantásticos. No trecho abaixo percebemos como o sorriso da santa, antes pacífico, de repente, ante a realidade do roubo próximo, torna-se tudo, menos tranquilizador:

Sin embargo, aquella sonrisa muda e inmóvil que lo tranquilizara un instante concluyó por infundirle temor, un temor más extraño, más profundo que el que hasta entonces había sentido. Tornó empero a dominarse, cerró los ojos para no verla, extendió la mano, con un movimiento convulsivo, y le arrancó la ajorca, la ajorca de oro [...] Ya la presea estaba en su poder; sus dedos crispados la oprimían con una fuerza sobrenatural; sólo restaba huir, huir con

aquelas virgens pintadas em vidros coloridos [...] Seu rosto oval, onde se via impresso o selo de uma ligeira e espiritual palidez, suas feições harmoniosas cheias de uma doçura suave e melancólica, sua palidez intensa, as linhas puras de seu esbelto contorno [...] seu vestido branco flutuante, me lembraram daquelas mulheres que eu sonhei quando eu era quase uma criança. Imagens castas e celestes, objeto quimérico do amor vago da adolescência! Vi-me como o brinquedo de uma alucinação [...] Ela permanecia imóvel. Eu imaginava, vendo-a tão diáfana e luminosa que não era uma criatura terrena, mas um espírito que, usando por um momento a forma humana, desceu no raio da lua [...].

ella; pero para esto era preciso abrir los ojos, y Pedro tenía miedo de ver [...] Al fin abrió los ojos, tendió una mirada, y un grito agudo se escapó de sus labios. La catedral estaba llena de estatuas, estatuas que, vestidas con luengos y no vistos ropajes, habían descendido de sus huecos y ocupaban todo el ámbito de la iglesia y lo miraban con sus ojos sin pupila. Santos, monjes, ángeles, demonios, guerreros, damas, pajes, cenobitas y villanos se rodeaban y confundían en las naves y en el altar. A sus pies oficiaban, en presencia de los reyes, de hinojos sobre sus tumbas, los arzobispos de mármol que él había visto otras veces inmóviles sobre sus lechos mortuorios [...] todo un mundo de reptiles y alimañas de granito, quiméricos, deformes, horrorosos.³³ (BÉCQUER, 2010, p. 203, 204)

Logo o temor domina Pedro que experimenta imediatamente após o roubo, visões terríveis, que acabam por leva-lo à loucura. A bondosa santa era também vingativa. E é a responsável por trazer terríveis visões a Pedro, assim,

33 Em contrapartida, aquele sorriso silencioso e imóvel que o acalmou por um momento terminou em incutir medo, um medo estranho, mais profundo do que o que ele até então sentira. Esforçou-se a dominar-se, fechou os olhos para não vê-la, estendeu a mão convulsivamente, e tirou da santa o bracelete, o bracelete de ouro [...] com o objeto já em seu poder; seus dedos contraíam-se e oprimiam o bracelete com uma força sobrenatural; só restava fugir, fugir com ele; mas para isso era necessário abrir os olhos, e Pedro estava com medo de ver [...] Por fim, ele abriu os olhos, olhou, e um grito agudo escapou de seus lábios. A catedral estava cheia de estátuas, estátuas, trajando vestes longas, que tinham descido de seus lugares e ocuparam todo o escopo da igreja, e olhavam para ele com seus olhos sem pupilas. Santos, monges, anjos, demônios guerreiros, senhoras, pagens, cenobitas e vilões rodeavam-se e confundiam-se sobre as naves e sobre o altar. A seus pés oficiavam, na presença de reis, ajoelhados sobre suas sepulturas, arcebispos de mármore que ele havia visto algumas vezes imóveis em seus leitos mortuários [...] um mundo de répteis e alimária de granito, quiméricos, disformes, horríveis.

sendo responsável pelo sobrenatural, é a responsável pelo estabelecimento do fantástico no conto.

A próxima narrativa curta, *La cueva de la mora* traz uma bonita mulher humana, que termina a história como fantasma, o conto leva o seu nome: *A cova da moura* em tradução livre; a responsabilidade pelo sobrenatural e logo pelo fantástico já está então em evidência no título. É a cova da moura, não do cristão. Ela é a responsável por tornar aquele lugar assombrado, como podemos comprovar no trecho abaixo, do começo da narrativa:

-El ánima de la hija de un alcaide moro que anda todavía penando por estos lugares, y se la ve todas las noches salir vestida de blanco de esa cueva, y llena en el río una jarrica de agua.³⁴(BÉCQUER, 2010, p. 326)

E, em *La corza blanca*, como o nome do conto ilustra, a mulher pode se transformar em um animal, neste caso, em uma corça. Como para nós, uma mulher se metamorfosear em um animal é algo fora do domínio do real e aceitável, este é o efeito fantástico que o conto traz, a partir da figura de Constanza (ou Açucena), a mulher que, apenas ao final do conto, descobrimos ser a corça branca, responsável pelo sobrenatural.

Garcés, moço apaixonado por Constanza, tenta caçar a famosa corça branca para dar de presente à sua amada. É, porém, surpreendido pela transformação do animal em mulher, a moça por quem se enamorara. E isso ocorre quando ele finalmente consegue caçar a criatura, ferindo-a mortalmente:

34 A alma da filha de um chefe mouro que ainda está penando nesses lugares, e ela é vista todas as noites, sair vestida de branco daquela caverna, e encher no rio uma jarra de água.

¡Dios mío! -exclamó Garcés al percibir aquellos lamentos angustiosos-. ¡Dios mío, si será verdad! Y fuera de sí, como loco, sin darse cuenta apenas de lo que pasaba, corrió en la dirección en que había disparado la saeta, que era la misma en que sonaban los gemidos. Llegó al fin; pero al llegar, sus cabellos se erizaron de horror, las palabras se anudaron en su garganta, y tuvo que agarrarse al tronco de un árbol para no caer a tierra.

Constanza, herida por su mano, expiraba allí a su vista, revolcándose en su propia sangre, entre las agudas zarzas del monte. ³⁵(BÉCQUER, 2010, p. 368)

Essas mulheres sobrenaturais, sendo inumanas, marcam o estabelecimento do fantástico nas histórias. Nestes contos, o feminino é aproximado ao sobrenatural, de forma a mostrar a figura feminina como responsável pela punição destinada a uma personagem masculina, seja essa mulher boa ou má, ela acaba por trazer o castigo ao homem, que por amá-la desafiou alguma lei ou tradição. Além disso, esta figura é nos casos principalmente de *El beso*, *La ajorca de oro* e *Los ojos verdes*, mais voltada ao mal; enquanto em *La cueva de la Mora*, a mulher apesar de boa e virtuosa, acaba, ainda que não intencionalmente, contribuindo para a morte daquele que a amava; e em *La corza blanca*, o fato de a mulher estar ligada ao sobrenatural, acaba por causar sua morte, também um castigo para o homem. Ou seja, de qualquer forma,

35 Meu Deus! exclamou Garcés, percebendo aquelas lamentações angustiadas. Meu Deus, se é verdade! E fora de si mesmo, como um louco, sem notar o que estava acontecendo, correu na direção em que disparou a seta, que era a mesma em que os gemidos vinham. Enfim, ele chegou; mas chegando, seus cabelos se arrepiaram de horror, as palavras emudeceram em sua garganta, e ele teve que agarrar o tronco de uma árvore para evitar cair no chão. Constanza, ferida por sua mão, expirava ali à sua vista, chafurdando em seu próprio sangue, entre os arbustos afiados da montanha.

sendo boa ou não essa mulher sobrenatural causa prejuízos às personagens masculinas. Pois, nas lendas de Bécquer, ocorre com frequência um esquema punitivo para aqueles personagens que cometem transgressões, principalmente as personagens masculinas. Fica perceptível que, por escolher a mulher em detrimento de religiões e tradições, o homem passa a merecer o castigo.

De alguma forma, desrespeitando tradições e sua religião (no caso dos contos, a católica), a personagem masculina traz para si mesma a punição, a partir da mulher a qual ele não pôde resistir e pela qual transgrediu leis, religiões e/ou tradições. Nestes contos não há apenas a idealização da mulher com relação à beleza, há também a idealização da tragédia que ela traz consigo. E os eventos sobrenaturais também ocorrem devido à sua presença nas histórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do deste capítulo pudemos conhecer melhor os cinco contos em destaque, além de questões pertinentes sobre Bécquer e sobre o fantástico. Assim, é possível e coerente concluir que a figura da mulher nestes cinco relatos de Gustavo Adolfo Bécquer, possibilita o funcionamento do efeito fantástico, por trazer a figura feminina relacionada ao sobrenatural em sua caracterização. E conseqüentemente resulta na punição da personagem masculina, que ao invés de fugir do sobrenatural encarnado na mulher, cedeu a sentimentos como o amor e a paixão, que os levaram à morte (*Los ojos verdes*, *La cueva de la mora*, *El beso*), à loucura (*La ajorca de oro*) e ao assassinato (*La corza blanca*).

REFERÊNCIAS

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Leyendas*. 23^a ed. Madrid: Cátedra, 2010.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: ____ *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001.

_____. *De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006.

_____. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

SEBOLD, Russell. *Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Disponível em [<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361631977804307313802/index.htm>] acesso em 22 de maio de 2011.

O AMOR ALÉM-TÚMULO: UMA COMPARAÇÃO ENTRE OS CONTOS *A MORTA*, DE GUY DE MAUPASSANT E *QUATRO ANOS DEPOIS*, DE MENALTON BRAFF

Roseli Deienno Braff

INTRODUÇÃO

Mais de cem anos separam o escritor francês Guy de Maupassant (1850-1893) do romancista e contista brasileiro Menalton Braff (1938), cujos contos serão objetos de nossa análise. O que aproxima, aqui, os dois autores é a forma não realista com a qual constroem suas obras artísticas, além de se avizinhamem, também, pelo tema, qual seja, o amor (e a dúvida sobre uma possível traição) depois da morte do ser amado. O objetivo deste trabalho é comparar os distintos procedimentos de construção dos contos, destacando que Maupassant em “A morta” cria um texto fantástico, que, segundo Todorov, “é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1970, p.148).

Em “Quatro anos depois”, Braff lança mão do realismo mágico ontológico, vertente do realismo mágico, no qual, de acordo com Spindler, “o sobrenatural é apresentado de maneira despreocupada, como se não contradissesse a razão,

e não são oferecidas explicações para os acontecimentos irrealis no texto. [...] a liberdade total e criativas possibilidades de escrever são exercidas pelo autor, que não está preocupado em convencer o leitor. A palavra ‘mágico’ aqui se refere às ocorrências inexplicáveis, prodigiosas ou fantásticas que contradizem as leis do mundo natural e não possuem explicação convincente”³⁶ (SPINDLER, 1993, p.82).

Vejam, então, mais detalhadamente, cada um dos contos.

“A MORTA”

Discípulo de Flaubert (1821-1880), Maupassant foi, além da forma enxuta que herdou do iniciador do Realismo francês, um dos mestres do conto fantástico.

Em “A morta”, o narrador em 1ª pessoa – protagonista – ou autodiegético, usando a nomenclatura de Genette, introduz o leitor em sua história de modo ex-abrupto: “Amei-a profundamente” (MAUPASSANT, 1990, p.207). Em apenas dois parágrafos, o narrador resume toda sua imensa paixão por uma mulher que, certa noite, chegou a casa molhada, tossindo, e em uma semana morreu. A partir daí, o autor mescla trechos realistas, como “[...] lembro-me muito do esquife, do ruído das marteladas quando a encerraram lá dentro. [...] Foi enterrada! Enterrada! Ela! Naquele buraco!” (MAUPASSANT, 1990, p.208), e passagens românticas, como a atitude do protagonista que, após o enterro da amada, foge – “No dia seguinte, parti para uma longa viagem”. (MAUPASSANT, 1990, p. 208). Tal procedimento vai se repetir em outras passagens, denotando a fina ironia do escritor, que contrapõe os modos de ser e parecer. Essa primeira parte do conto apresenta uma situação de equilíbrio indicando, já, um dos temas: amor x morte.

A segunda parte inicia-se com a volta do herói ao quarto em que viveu com a amante. Os objetos presentes no

36 Tradução livre de Tania Mara Antonietti Lopes.

local trazem lembranças do que restou da amada, sobretudo, um espelho: “E detive-me, de chofre, diante daquele espelho que tantas vezes a refletira. Tantas, tantas vezes, que também deveria ter conservado a sua imagem. [...] Tive a impressão de que amava aquele espelho!” (MAUPASSANT, 1990, p. 208). Aqui se anuncia um dos motivos do fantástico: o duplo.

Desesperado com a visão fria da amada no espelho, o narrador vai ao cemitério visitar o túmulo de seu grande amor. O cemitério, espaço gótico, prenuncia o início do desequilíbrio na narrativa. Na lápide, figurava a inscrição romântica: “Ela amou, foi amada e morreu”, contrapondo-se, novamente, à constatação realista do narrador: “Lá estava ela, embaixo, apodrecendo! Que horror!” (MAUPASSANT, 1990, p. 209)

Um arroubo de estranho desejo apodera-se do herói, que resolve passar a noite junto da amada, no cemitério já deserto. A descrição do espaço encerra outros elementos góticos: “Nele [cemitério] crescem rosas silvestres, ciprestes negros e vigorosos, triste e soberbo jardim nutrido de carne humana”. (MAUPASSANT, 1990, p. 209) A noite caiu, e o protagonista, inteiramente só, oculta-se entre grossos galhos de uma árvore.

Na terceira parte do conto, o sobrenatural irrompe, e, com ele, instaura-se o desequilíbrio na narrativa. Na noite escura, sem luar, os cadáveres começam a sair dos túmulos e ler as inscrições de suas respectivas lápides. Aterrado, o narrador presencia a cena sobrenatural: os mortos, agora insepultos, reescreviam os textos de suas lápides. Um deles, depois de ler: “Aqui repousa Jacques Olivant, falecido com a idade de cinquenta e um anos. Amava os seus, foi honesto e bom, e morreu na paz do Senhor” (MAUPASSANT, 1990, p. 210), apaga com uma pedra o texto e, com a ponta do osso que fora de seu dedo indicador, reescreve: “Aqui repousa Jacques Olivant, falecido com a idade de cinquenta e um anos. Apressou com a dureza a morte do pai, de quem desejava herdar, torturou a mulher, atormentou os filhos, enganou os

vizinhos, roubou sempre que pôde e morreu miseravelmente” (MAUPASSANT, 1990, p. 201).

Assim, no ápice da narrativa, o autor confronta o modo do parecer (a inscrição original da lápide) com o modo do ser (a inscrição reescrita, real). Com esse procedimento, Maupassant (1990) reitera sua crítica realista, mesmo num conto fantástico. A passagem seguinte comprova o exposto:

E eu verificava que os bondosos pais, as esposas fiéis, os filhos dedicados, as moças castas, os comerciantes probos, todos aqueles homens e mulheres, que eram proclamados irrepreensíveis, tinham sido algozes do próximo, vingativos, coléricos, desonestos, hipócritas, mentirosos, velhacos, caluniadores, invejosos, tinham roubado, enganado, cometido atos vergonhosos, atos abomináveis.

E, no limiar de sua morada eterna, todos, ao mesmo tempo, escreviam a cruel, terrível e santa verdade que toda gente ignora ou finge ignorar neste mundo. (MAUPASSANT, 1990, p. 211).

Então, vem a dúvida do narrador: e sua amada, teria ela, também, reescrito, cruelmente, sua lápide? Depois de perambular entre os cadáveres, ocorre o temível e irônico encontro:

Reconhecia-a de longe, sem lhe ver o rosto envolto no sudário.

E na cruz de mármore em que havia pouco eu lera: “Ela amou, foi amada e morreu”, divisei:

“Tendo saído, um dia, para enganar seu amante, resfriou-se sob a chuva e morreu”. (MAUPASSANT, 1990, p. 211).

Para Todorov (1970), três são as condições para a existência do fantástico: primeira, a dúvida do leitor frente

a uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos; segunda, essa dúvida é também sentida por um dos personagens; terceira, o leitor adota diante do texto uma postura de recusa às interpretações alegórica e poética dos fatos narrados. O fantástico está sempre ligado à ficção e ao sentido literal. No primeiro caso, a dúvida do leitor recai, sobretudo, sobre o fato narrado no último parágrafo do conto: “Ao que parece, encontraram-me, inanimado, ao nascer do dia, junto a uma sepultura”. (MAUPASSANT, 1990, p.211) Todos os acontecimentos sobrenaturais teriam sido fruto de um pesadelo do narrador?

Tal dúvida entre a explicação natural ou sobrenatural também é sentida pelo próprio narrador, que, ao longo de seu relato, permeia o discurso com expressões ou locuções modalizadoras, como “Tive a impressão”; “parece”; “Que se passou?”; “Não sei mais”; além de verbos no imperfeito: “Médicos chegavam, receitavam, retiravam-se”; “Falava-lhe, ela me respondia”; “Não a encontrava”, o que reitera a criação da ambiguidade no discurso fantástico.

Por fim, a recusa do leitor às interpretações alegóricas ou poéticas, o que leva a uma interpretação apenas ficcional e ao sentido literal coaduna-se com o uso de figuras como comparações: “E esperei, agarrado a um tronco como um naufrago a um destroço”; “tateava como um cego que procura o caminho”; “Não havia dúvida, ela se movia, como se a fossem levantando”; e repetições: “nosso quarto, nossa cama, nossos móveis”; “Foi enterrada! Enterrada!”; “Que noite! Que noite”; “Túmulos! Túmulos! Túmulos. Túmulos, sempre!”; “Errei longamente, longamente, longamente”. “Tudo esqueci, tudo, tudo, tudo!”; “Oh, recordação, recordação”. Apenas uma sinestesia: “Lia nomes com os dedos, fazendo-os correr sobre as letras”.

Outro aspecto a destacar consiste na irreversibilidade do tempo. Terminada a leitura do conto, o efeito de sentido (dúvida, hesitação, sonho, pesadelo, alucinação, final surpreendente) provocado no leitor torna-se irreversível, em virtude da sequência temporal linear.

Desse modo, Maupassant produziu mais do que um conto magistralmente fantástico, criou um pesadelo realista, em que a amada, bem supremo do narrador, revela-lhe, depois de morta, a traição confessa na lápide. Além disso, o escritor francês, à semelhança do que fez também o nosso Machado de Assis, desenterra das relações humanas, por meio de fina ironia, o modo do ser e o modo do parecer que tão hipocritamente tentamos enterrar.

“QUATRO ANOS DEPOIS”

Publicado em 2016, no volume de contos *O peso da gravata*, “Quatro anos depois” é um texto em que o autor faz uma incursão pelo realismo mágico ontológico, nomenclatura proposta por Spindler (1993). Nessa tipologia, os acontecimentos irrealis irrompem na narrativa sem que o personagem protagonista ou o leitor coloquem em dúvida a verossimilhança dos fatos, apesar do insólito que os caracteriza.

Assim, o leitor mergulha no conto, que se inicia, também, de modo ex-abrupto: “Ontem, depois de quatro anos, resolvi visitar meu túmulo” (BRAFF, 2016, p.29), estabelecendo-se o pacto ficcional.

O narrador em 1ª pessoa – protagonista – é um suicida que se determina a procurar seu túmulo, tarefa a que dá início com uma ponta de ironia: “Preferi uma visita noturna, na esperança de não ser atrapalhado por ninguém: funcionários e sobreviventes”. (BRAFF, 2016, p. 29)

O estranho passeio por entre as lápides do cemitério é justificado pelo suicida narrador, que, embora morto, tece reflexões profundas acerca da sua vida e da morte: “Só a desesperança em sua dimensão absoluta, ia pensando, pode explicar o desejo do fim. Pois foi o meu caso. Elevei o amor por minha mulher à condição de supremo bem, a única razão por que continuar a vida.” (BRAFF, 2016, p. 30-31) Revela-se, então, o tema principal do conto, qual seja, amor x morte.

A angústia provocada pela incerteza do amor não correspondido torna-se índice da causa do suicídio:

[...] percebi que meu amor não encontrava em Fricka a ressonância necessária para que a vida se justificasse. Para mim, que a amei com cada uma de minhas células e com uma intensidade que me deixava no limiar da loucura, tornou-se insuportável a convicção de que havia algum segredo em sua vida impedindo-a de me amar. (BRAFF, 2016, p. 31).

A suspeita de uma possível traição da amada – bem supremo – leva o narrador, finalmente, à morte:

Só me faltava a certeza, e de minha mulher, de sua boca, jamais conseguiria as palavras que me apaziguassem. [...] Vasculhei seu passado [...], passava noites imaginando traições. [...] Com a passagem dos meses, a observação me cansou. E o cansaço me deu a certeza de que precisava. (BRAFF, 2016, p. 31).

O texto construído por meio dos procedimentos narrativos que figuram na tipologia do realismo mágico ontológico proporciona ao autor a liberdade criativa, que não tolhe a verossimilhança interna da estrutura narrativa. Assim, o morto, que perambula entre os jazigos na noite escura, rememora seu passado, e sente medo de encontrar seu túmulo: “Enquanto caminhava, parando, olhando e lembrando, por aqueles longos corredores, não me dava conta de que tudo era feito para retardar a chegada a meu túmulo. Postergava o momento. Eu queria vê-lo e ao mesmo tempo tinha medo do que veria”. (BRAFF, 2016, p. 30)

Ao chegar ao seu túmulo, a primeira surpresa confunde o narrador e seus pensamentos o atordoam: “[...] o lugar onde jazia meu corpo era talvez o mais bem cuidado de todo aquele

cemitério [...] Tudo perfeito, impecável, exatamente como eu havia imaginado não estar. [...] Eu queria entender. Era preciso que entendesse”. (BRAFF, 2016, p. 32).

Se o amor não era correspondido, se havia a sombra da traição arruinando o relacionamento amoroso, qual o motivo de tanto esmero por parte de Fricka no cuidado excessivo com o jazigo? Atormentado por esses questionamentos, o narrador adormece: “Não sei se dormi. Minha noção de tempo anda bastante prejudicada” (BRAFF, 2016, p. 32).

De manhã, ao romper o sol, nova surpresa: “[...] aproximou-se um vulto totalmente envolto em roupas pretas. [...] Minha viúva lavou as pedras, arrumou a posição das flores nos vasos [...], então se ajoelhou suspirando ao lado da campa [...]. Por fim, levantou-se, enxugou uma lágrima e despediu-se, Até amanhã, meu infeliz amado”. (BRAFF, 2016, p. 32-33)

Os gestos e as palavras de Fricka confirmam seu amor inegável pelo protagonista, que, aterrado, foge: “Então me afastei rapidamente, uma seta envenenada atravessada em meu pensamento. Que horror é a eternidade”. (BRAFF, 2016, p. 33)

O desfecho da narrativa aponta para o trágico da existência: o protagonista matou-se duvidando do amor de Fricka, que, quatro anos depois da morte do marido, ainda zela pelo seu túmulo e chora sua morte, o que leva o leitor a concluir que traição não houve, mas, sim, incomunicabilidade entre os amantes.

Vale ressaltar que o texto de Braff (2016) é eivado de figuras de linguagem (aqui não no sentido literal, como no conto fantástico). Algumas passagens seguintes ilustram o exposto: “Sentado no ombro da sepultura, gastei as horas de que não tinha mais necessidade” (p. 32) – personificação; “[...] uma seta envenenada atravessada em meu pensamento” (p.33) – metáfora; “[...] foi grande o susto quando, sol alto, aproximou-se um vulto totalmente envolto em roupas pretas” (p. 32) – aliteração e assonância.

Outro ponto relevante do conto consiste na prevalência do modo de ser em detrimento do modo do parecer na avaliação que o protagonista faz de seus vizinhos de cemitério:

Minha silenciosa viagem trouxe-me inúmeras recordações: amigos que haviam partido antes de mim, e as aventuras que compartilhamos; um professor, morto em idade avançada, que declarava com toda a honestidade não gostar de mim; um vizinho com quem tive de brigar por causa do volume excessivo de seu aparelho de som. Coisas da vida, pensei, ninguém se livra delas. (BRAFF, 2016, p. 30).

O pacto ficcional, no realismo mágico ontológico, demanda a crença do leitor nos eventos sobrenaturais como se se tratasse do fantástico naturalizado. Não há nada a pôr em dúvida: a narrativa em 1ª pessoa credita ao discurso do narrador protagonista a aparência de verdade incontestável. No final, resta a certeza de que o ato trágico que lhe ceifou a vida foi inútil, como talvez inútil seja a própria vida.

SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENTRE OS CONTOS

Muitas semelhanças podem ser apontadas comparando-se os dois contos, apesar da distância temporal que separa seus autores. Primeira: a forma não realista tradicional, um pertence ao domínio do fantástico; outro, ao realismo mágico ontológico; segunda: o tema; amor x morte, ou o amor além-túmulo, está presente na interpretação da estrutura profunda; terceira: o espaço é o cemitério, morada dos mortos amados; quarta: os narradores em 1ª pessoa; quinta: os dois protagonistas são homens apaixonados (um vivo, outro morto); sexta: irreversibilidade do tempo, já que a sequência temporal linear (o anoitecer ao raiar do sol) pressupõe determinado efeito de sentido: a surpresa no desfecho final. Além disso, os narradores atormentam-se com

a ideia da traição – que se confirma no conto de Maupassant, e se refuta no texto de Braff.

A diferença fundamental reside no procedimento de construção da narrativa – “A morta” é um texto fantástico, em que a irrupção do sobrenatural é exceção; “Quatro anos depois” pertence à tipologia do realismo mágico ontológico, em que o sobrenatural é regra, portanto aceito inexoravelmente.

Maupassant critica as aparências, o modo do parecer, os defeitos que o ser humano esconde dos outros e de si mesmo; Braff aprofunda-se nas agruras do sujeito, de modo mais intimista, no ocaso de uma vida que poderia ter tido desenlace menos infeliz.

REFERÊNCIAS

MAUPASSANT, Guy de. A morta. In: **Os melhores contos de Maupassant**. Seleção, tradução e introdução de Ondina Ferreira. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

BRAFF, Menalton. Quatro anos depois. In: **O peso da gravata e outros contos**. São Paulo: Primavera Editorial, 2016.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: **As estruturas narrativas**. Tradução de L. Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TODOROV, Tzvetan. O discurso fantástico. In: **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de M.C.C. Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

SPINDLER, William. Magic realism: a typology. **Forum for modern language studies**. Oxford, v. 39, p. 75-85, 1993.

IMORTALIDADE OU NEGAÇÃO DA MORTE: QUANDO O FANTÁSTICO E O MEDO SE ENCONTRAM

Débora da Silva Chaves Gonçalves

O presente capítulo trata sobre a questão da morte de duas maneiras que ao mesmo tempo em que são distintas, são também próximas, o que as faz dialogar e, de certa forma, chegarem a um consenso e um entendimento sobre a imortalidade e sobre a negação da morte. Para essa perspectiva, optamos por usar o conto *Acabou-se!*, de Luísa Marques da Silva (2001) e o conto *O imortal*, de Jorge Luis Borges (2010), que, embora tragam como tema central a morte, cada um deles apresenta sua própria abordagem, fazendo com que as narrativas caminhem em direções diferentes, mas que ao final, encontrarão um diálogo entre a imortalidade como um desejo de não morrer e negação da morte como um desejo pela imortalidade. Sendo assim, o objetivo do capítulo é identificar o fantástico e o medo a partir da descrição da morte presente nas narrativas aqui analisadas.

A literatura fantástica nos oferece inúmeras formas de pensar a realidade. Através dela somos transportados para um mundo que, de acordo com Todorov (1939), é exatamente o nosso, aquele que conhecemos normalmente, sem almas, sem espíritos, sem vampiros etc. No entanto, nesse mundo, é possível ocorrer algum tipo de acontecimento que não pode

ser explicado pelos meios comuns de um mundo familiar, vindo a nos surpreender com alguma reação diferente daquela que teríamos normalmente. Ou seja, uma reação que nos surpreende ou nos causa um certo estranhamento.

Pensando em uma investigação que aproxima o fantástico e o medo na narrativa, tomamos como objeto de análise os contos *Acabou-se!*, de Luísa Marques da Silva (2001) e *O imortal* [do original: *El Immortal*], de Jorge Luis Borges (2010), a fim de, através de seus desdobramentos, construirmos um caminho que se convergirá entre a imortalidade e a negação da morte. As duas narrativas escolhidas tratam sobre o tema da morte, entretanto, sob diferentes olhares e perspectivas. Também é possível observar um caráter de hesitação em ambas as narrativas, o que parece conduzir, também, o leitor a uma hesitação diante dos fatos narrados. Pensar a morte ou tratar de algum tema relacionado a ela tende a levar esse leitor ao medo e à inquietação, conforme assegura Ceserane (2006), pois, as condições em que são apresentados não asseguram clareza e muito menos explicações no campo da razão.

A NEGAÇÃO DA MORTE

O conto *Acabou-se!*, da portuguesa Luísa Marques da Silva, conta a história de um homem (ainda um menino, no início do conto) que brigou com a Morte por causa da perda de seu avô. Com o passar do tempo, a presença do fantástico se revela na narrativa e pode ser percebido a partir do trânsito que se posta entre o natural e o sobrenatural, fazendo com que o leitor tenha a falsa impressão de dominar a narrativa e ao mesmo tempo, assumir o papel de juiz da sanidade da personagem.

Acabou-se! é a história de Henriquinho. Um menino que antes dos oito anos passou pela experiência de perder alguém para a morte, passou pela dor de perder um animal de estimação muito querido e logo em seguida, o avô a quem ele muito amava também pela significativa importância em sua

vida. Talvez, devido à idade, ou mesmo à personalidade que estava em formação, ele não percebeu como seria sua vida a partir do momento em que rompeu sua relação com a morte, confirmando essa decisão através da afirmativa “acabou-se!”.

Henriquinho, que ao longo do texto se transforma em Henrique, traduz a figura de alguém que não se conformou com a morte, ao ponto de negar sua existência; ou seja, como ele não soube lidar com as perdas ocorridas na infância, agiu como se, efetivamente, jamais tivesse tido a oportunidade de conhecer a morte. Após o sofrimento com a perda do avô querido, o protagonista faz uma espécie de pacto; um desejo tão intenso e decisivo de romper qualquer tipo de relação com a morte, que a própria morte acaba perdendo forças diante do desejo do menino, isto é, durante muito tempo, de acordo com a narrativa, a morte esteve ausente de sua família.

O problema é que o Henriquinho cresceu e cresceu e cresceu, passou de Henriquinho a Henrique, tornou-se adulto e advogado, depois velho (e advogado na mesma), e, finalmente, muito velho e reformado. E os seus pais, amigos e familiares mais chegados também: centenários. Mas a força do Henrique era tanta que continuavam a viver, muitos deles verdadeiros milagres para a ciência... [...]

Em Outubro de 1997, a mãe de Henrique fez cento e quinze anos. O pai contava cento e vinte e era o mais velho dos velhos da família gigantesca de Henrique, que incluía duas mulheres, cinco filhos, quinze netos, cinquenta e seis bisnetos e quase duzentos trinnetos (e o primeiro tetraneto a caminho), imensos amigos, alguns também muito velhos, e um cão, praticamente decomposto... (SILVA, 2001, p. 4).

Seria possível uma senhora que completa cento e quinze anos de idade, o seu marido com cento e vinte anos, todos os outros parentes, centenários. Pode ser que sim. Mais uma vez temos a presença de um estranhamento. Ao mesmo tempo em que sabemos que existem alguns humanos que podem e alcançam essa idade, sabemos também que não é uma idade comum. O fantástico ocorre nessa incerteza, nessa dúvida; e, se escolhermos um posicionamento, acabamos tendendo para o estranho, como nos afirma Todorov (1939, p. 29): “ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”.

O flerte com a morte, experimentado pela personagem principal, especialmente o momento onde todas as personagens se reúnem para uma festa de aniversário e a Morte aparece, traduz uma instabilidade inquietante, conduzindo o leitor a ver em si e na própria personagem, a presença da dúvida acerca desse outro mundo: afinal, existe um outro mundo? Por que será que temos medo daquilo que vai além do que dominamos no mundo convencional? Essas são algumas das respostas que buscamos ao longo desse texto.

Acabou-se! é uma daquelas narrativas que intriga e interroga o leitor, provocando uma sensação que mistura incômodo, suspeita e silêncio. Se pensarmos a partir de uma definição teórica, poderíamos refletir a partir do que Freud (2010) chamou de “inquietante” pois, mesmo quando podemos identificar um mundo que se aproxima em tudo do mundo que conhecemos, há fatos e acontecimentos que não nos são familiares e, de certa forma, tudo o que não é familiar, é inquietante. Durante todo o desenvolvimento da narrativa é a presença desse estranhamento que a sustenta e a atualiza ao momento presente; e, não se pode negar ou recusar o interesse pelas relações entre literatura e realidade, uma vez que esta relação coexiste e toda narrativa literária teria a capacidade de “copiar” o mundo real.

É importante observarmos aqui, que o efeito do conto parece buscar traços na realidade a fim de confundi-los com aquilo se pode inserir em elementos de ficção. Sendo assim, a presença do fantástico é fundamental para que haja uma caracterização dessa realidade já que essa presença significa uma atitude perante a matéria humana; significa a renúncia de dizer o que seja a verdade e, ainda, o medo de encarar essa verdade, acentuando assim, todas as incertezas que existem nesse mundo cheio de mistérios e onde tudo pode acontecer.

Essa presença do fantástico também pode ser percebida em todo o desenvolvimento do conto, especialmente no momento em se observa a Morte entrar na festa de aniversário da mãe de Henrique, descrita pelo narrador como uma presença alta, magra, com roupas brancas, diferente da figura alegórica da morte que conhecemos em nossa cultura ocidental. Contudo, o narrador afirma ser exatamente como as pessoas a imaginam, como podemos confirmar no trecho:

Era exactamente como a maioria das pessoas a imagina: muito alta, muito magra, literalmente cadavérica. Vinha coberta por um comprido manto branco, imaculado e primorosamente passado a ferro, que lhe cobria o corpo até aos pés. Na cabeça trazia um capuz que lhe escondia o crânio rapado até ao osso, deixando apenas a descoberto a face esquelética, de onde sobressaíam três assustadores buracos: o do nariz e os dos olhos. A boca era impressionante, mas a regularidade e higiene dos dentes brancos tornavam-na o pormenor mais agradável de todo o medonho conjunto. Curioso também, era o crachá amarelo que trazia ao peito: um sorridente *Smile*. (SILVA, 2001, p.7).

A Morte, nesse trecho, representada por essa figura branda, por vezes serena, tenta um diálogo com Henrique para convencê-lo de que ela é. Henrique não a reconhece.

Como reconhecer algo que nos recusamos a encarar? Como sentir medo, espanto ou insegurança como uma coisa que não está convencionalmente no nosso dia a dia? Essa é a grande verdade de *Acabou-se!* Ao desejar que a morte não levasse mais ninguém de sua família e todas as demais pessoas que ele amava, Henriquinho passou a negar a possibilidade da existência da morte, e mesmo depois de alcançar a idade adulta, continuou ignorando-a, fazendo com que ela não existisse de fato, subvertendo a realidade.

A hesitação é a primeira condição do fantástico; o leitor não argumenta, não interroga sobre a natureza dos fatos, mas constantemente esse leitor é abrigado pelo conto e acaba também desejando que a morte não seja real. Desse modo, poderíamos reconhecer como se dá, no texto, esse sentimento de hesitação quando há por parte de Henrique, um efetivo desejo de romper com a morte. Poderíamos arriscar uma forma de olhar para a morte, sem de fato, acreditar que alguma coisa possa renascer dela. A morte para o mundo convencional é um fim; uma conclusão bruta; uma história acabada. E essa definição, aparece no olhar triste e dolorido do menino Henriquinho na primeira parte do conto quando, ao se deparar com a possibilidade de não tornar a ver o seu gato ou o seu querido avô, não compreende a necessidade de alguma coisa chegar ao fim.

Tudo o que não nos é familiar causa um estranhamento. A morte para Henriquinho era assim. Sua decisão em fazer dela uma figura invisível mostra o quanto ele a temia e como esse medo de cruzar com ela novamente poderia trazer de volta todo o sentimento de dor e tristeza que ele sentiu ao perder o animal de estimação e o avô companheiro. A melhor forma que ele encontrou para evitar o medo da morte, nesse caso, foi negando-a.

A IMORTALIDADE COMO NEGAÇÃO

Interessante pensarmos que, em *O Imortal*, de Borges também ficamos intrigados pela forma como a narrativa é elaborada, um tanto incoerente e, por vezes, fugidia. O conto narra a história de um personagem guerreiro que vai à procura de uma cidade onde vivem – supostamente - pessoas imortais, buscando banhar-se em um tal rio que promete tal milagre. Porém, o leitor não sabe se aquilo realmente está acontecendo/aconteceu ou se tudo não passou do fruto de uma imaginação provocada pela representação dentro da representação, pois o próprio narrador da história avisa dos percalços para conseguir relatar todas as ações que envolvem a história.

As dicas oferecidas pelo narrador, as referências que nos levam às grandes epopeias clássicas nos fazem acreditar que há um toque de realidade dentro da narrativa. O fato é que o guerreiro consegue cumprir a sua viagem e, conseqüentemente, o seu desejo, no entanto, de uma forma diferente, demasiadamente traumática, dolorida e cheia de mistérios.

A ânsia de ver os Imortais, de tocar a sobre-humana Cidade, quase me impedia de dormir. Como se penetrassem em meu propósito, não dormiam também os trogloditas: a princípio, inferi que me vigiavam; depois, que se haviam contagiado por minha inquietude, como poderiam contagiar-se os cães. Para afastar-me da bárbara aldeia, escolhi a mais pública das horas, o cair da tarde, quando todos os homens emergem das gretas e dos poços e olham o poente, sem vê-lo. Orei em voz alta, menos para suplicar o favor divino que para intimidar a tribo com palavras articuladas. Atravessei o arroio que os bancos de areia entorpecem e dirigi-me à Cidade [...] (BORGES, 2010, p.11).

O fato é que a cidade estava ali. Palpável. Visível. A questão da imortalidade torna-se, então, responsável pela tessitura do conto de Borges. Dividido em um preâmbulo acompanhado de cinco seções, o conto é um relato do falecido antiquário inglês Joseph Cartaphilus, encontrado em 1929 por Baba d'Erlanger, princesa de Faucigny-Lucinge, no último tomo da tradução de Alexander Pope da *Iliada*, de Homero que ela havia recebido de presente do próprio antiquário.

A primeira seção é iniciada a partir do relato na narrativa do general Marco Flamínio Rufo, tribuno militar de uma das legiões romanas na época do imperador Diocleciano, por volta do século III, que busca encontrar a lendária Cidade dos Imortais. Rufo acaba vagando sozinho pelo deserto depois de o coro militar ter sido desfeito pela morte de alguns e abandono de outros, continuando a jornada acompanhado apenas pelos trogloditas animais que não emitem palavras.

Na sequência, desenvolvida na seção seguinte, temos a presença de um certo estranhamento ao depararmos com o desfecho da busca e do esforço do personagem pela imortalidade; após um trabalho de muito esforço, Rufo finalmente encontra a cidade perdida, bebe das águas do rio negro e arenoso que toca a cidade em suas margens, conhecendo o dom da imortalidade; e, logo em seguida, é impactado pela imensidão absurda da Cidade dos Imortais. Espantado, perde-se pela cidade confusa e labiríntica e, sem conseguir uma estabilidade humana, quase enlouquece.

Mas de algum modo, a vida é medida a partir da morte, pois é esta quem oferece o sentido da vida. Só é possível perceber a vida quando a morte chega e a desvenda. De acordo com Pitta (2018), não são os imortais que se evidenciam no cotidiano, antes é no cotidiano que os imortais são evidenciados, retraindo-se na sustentação de tudo o que é, contudo, “é na morte dos mortais e na consciência acerca dessa morte como possibilidade iminente, que esses imortais se revelam como agentes subterrâneos do sentido, iluminando

o mundo dos mortais” (PITTA, 2018, p.2). Sendo assim, a morte não poderia ser considerada um fim, mas, sobretudo, um começo.

Na terceira seção do conto, quando Rufo consegue sair do labirinto em que havia se perdido depois de beber a água do rio negro, ele se depara com apenas um dos trogloditas que estavam com ele no início da jornada; este permanecia sem expressão alguma, apenas alguns rabiscos desconexos no chão. Rufo o havia nomeado de Argos, fazendo uma espécie de referência ao cachorro que Ulisses tinha, em *Odisseia* e que o aguardava fielmente após a ausência nos anos de guerrilha. Para Rufo, o troglodita Argos era como um cão silencioso a espera do seu dono. Nessa parte do texto, além da referência feita a Ulisses e sua *Odisseia*, podemos também observar uma certa necessidade por parte do autor, em situar o leitor, fazendo que este encontre referências e pistas acerca daquilo que poderia apenas gerar dúvidas. Essa passagem nos faz refletir sobre a necessidade de preencher vazios deixados pela morte, ou seja, a ideia ocidental da morte ainda está muito associada a solidão, ao estar sozinho. A presença de um companheiro, no caso de Argos, um cão, faz com que Rufo não esteja mais sozinho.

Com isso, a quarta seção é dedicada a Argos e seus relatos, revelando que ele era, na verdade, o próprio Homero, imortalizado. Os relatos de Argos vão desnudando o fantástico na narrativa e a possibilidade de uma coabitação do medo e da própria negação da morte simultaneamente. O ser humano sempre demonstrou sentir medo daquilo que desconhece ou que não pode controlar. Os relatos de Argos esclarecem que esse Homero/Argos imortal, havia escrito seus poemas épicos há cerca de mil e cem anos e que por vários séculos, habitava na Cidade dos Imortais, agora conhecida por Rufo, antes de ela ser abandonada. Pitta (2018) sugere que:

Imortalidade para o homem, enquanto meta, é a negação da mortalidade, no sentido de que é também negação do divino na tentativa de sua superação. Os imortais propriamente ditos, por outro lado, não vislumbram, em sua condição, a negação da mortalidade, mas justamente comensuram-se com ela, em seu próprio trágico, incompreensível para o homem, mas que, para os imortais, os leva a um tipo de sofrimento aórgico, saudosista de algo inalcançável a eles por essência. (PITTA, 2018, p.18).

Com isso, vemos que o fantástico e o medo acabam se juntando por intermédio de uma possibilidade de enfrentamento daquilo que não é conhecido no mundo mortal. O medo aqui faz o papel de mediador da realidade, pois ele assegura o artifício fantasioso do conto e aproxima o estranhamento e a reação “sobrenatural” diante do que poderia ser visto como natural. Assim como Pitta (2018), também concordamos que tudo o que é incompreensível para o homem mortal, no universo de negação da morte ou da imortalidade passa a ser apenas uma busca incessante pelo passado, a fim de modificá-lo ou mesmo alterá-lo em relação ao presente/futuro.

QUANDO O FANTÁSTICO E O MEDO SE ENCONTRAM

Assim, ambos os contos estão embaraçados na temática da morte, sendo que, como dissemos, um aponta para a negação e o outro para a imortalidade, no entanto, as duas narrativas mantem um ponto em comum: o sentimento da possibilidade de poder deter a morte. Se por um lado para Henrique a morte não existia, por outro lado, Rufo sabia de sua existência, mas desejava driblá-la. Os dois personagens, de certa forma, conseguiram alcançar seus objetivos em suas missões por algum tempo, até que a própria morte os provou que seria impossível viver sem ela e, até mesmo, seria difícil a vida sem a sua interrupção fatalmente incompreendida.

É possível pensar no estranhamento causado tanto na personagem Henrique, de *Acabou-se!* e em Rufo, de *O Imortal* como no próprio leitor que os acompanha nessas aventuras fantásticas; simultaneamente, na atitude dos mais velhos, ao desejar seguir a morte, em *Acabou-se!* e na descoberta que Rufo faz acerca de Homero, em *O Imortal*, a partir de uma visão do medo. Provavelmente, ao encararem a morte/a imortalidade de perto, além do desgaste e do cansaço que já traziam pela idade/tempo e por aquela condição i-real, sentiram medo. Os velhos se apavoraram por perceber que estavam condenados a viver eternamente naquele mundo criado por Henrique. Já Rufo, se desesperou ao perceber que vagaria eternamente pelo deserto da cidade dos imortais, sem direito ao descanso eterno que seu corpo e alma mereciam.

Gama-Khalil (2013) observou que:

Na narrativa do estranho, que se realiza frequentemente pelo medo, são relatados fatos que podem naturalmente ser elucidados pela lógica da razão, porém que, de certo modo, são incríveis e inquietantes, e que por esse motivo podem acender nas personagens e no leitor reação análoga à das narrativas fantásticas. Mas, se há, no interior da narrativa, uma explicação racional para os fatos aparentemente sobrenaturais, já não se trata do gênero literatura fantástica. As narrativas do estranho singularizam-se pela capacidade de provocar o medo e por isso muitas narrativas de horror poderiam ser englobadas nesse gênero. (GAMA-KHALIL, 2013, p.20).

Não que estejamos considerando os contos aqui analisados exatamente como uma narrativa do medo, no entanto, se por um lado elas podem vir acompanhadas do estranho, então o que gostaríamos de registrar é que, por outro lado, o fantástico e o medo podem sim caminhar juntos;

dialogando. E não somente o medo representado pelo leitor ao ler o conto, todavia pelo medo apresentado nas próprias personagens que, ao se perceberem nesse desconforto, sentem medo diante da presença da morte e por isso a negam ou a enganam.

Para Felipe Furtado (1980), o modo fantástico recusa uma representação rigorosamente mimética do mundo objetivo; logo, essa representação está carregada de símbolos e signos capazes de conduzir o leitor a uma realidade dupla; ou seja, uma realidade que é ao mesmo tempo real (no real humano) e ficcional (realidade da própria história). E as duas são dificilmente compreendidas pelo leitor pelo fato de este ter a necessidade de controlar a narrativa, o que dificilmente consegue nos contos aqui analisados. São contos escorregadios, meticolosos, por vezes, confundem o leitor, e, embora esse seja também uma das funções da narrativa, a experiência da morte nesses contos não passa pela dor e sim pela negação e pela necessidade de experimentar a imortalidade.

Sendo assim, todas as possibilidades se mostram seguras, desde que o leitor compreenda aquilo que troca com o texto. Essas questões podem ser explicadas a partir da representação. São verdades que se confundem com verdades inventadas e, ao mesmo tempo, constroem novas realidades. Um exemplo disso é a própria condição da casa onde estavam reunidos os personagens de Luísa Marques da Silva para a festa e ainda, a passagem do conto de Borges que descreve as águas do tal rio negro, responsável por banhar a cidade dos imortais.

A maneira como seus narradores descrevem os cenários apresentados fazem com que todas essas coisas se unam para serem traduzidas em um espaço possível dentro do imaginário tanto de Henrique quanto de Rufo. E cabe ressaltar que o que menos importa é sequência dos acontecimentos, já que o tempo aqui não podia ser tomado. Na verdade, o tempo se torna um aliado para o afastamento do que pode se confundir com o real da realidade, levando a narrativa, cada vez mais, para o universo do fantástico.

A relevância da construção de um imaginário fantástico, seu posicionamento diante da realidade vivida e da realidade ficcional, a percepção da narrativa fantástica como uma forma de se basear naquilo que é diferente, a presença da hesitação nos dois contos o papel representacional do realismo fantástico para fazer a passagem entre o universo real e o universo da realidade, entre tantos outros aspectos que compõem as narrativas de Luísa Marques da Silva e de Jorge Luis Borges e oferece ao mesmo tempo, o jogo com a verdade, o flagrante e a ambivalência do medo e ainda, a força metaempírica, baseada em uma virada súbita com alguns índices dentro da narrativa, que apontam para essa virada.

Há ainda, nos dois contos, a afirmação de que, a presença do fantástico é mais marcante no leitor do que nos próprios narradores, quando não se observa claramente o momento exato dessa virada, mas, sobretudo, aparecem algumas marcas que asseguram o desejo e a palpitação, alheios a uma ordem ou a uma vontade inicial. Aos poucos, os detalhes, os diálogos, os relatos, as vozes que se manifestam, as intervenções atemporais e a passagem repentina do tempo vão dando lugar a um certo vazio deixado pela ausência daqueles que, pouco a pouco, vão se afastando da vida de Henrique e de Rufo para seguir seus próprios destinos.

Ou seja, de um lado há a imortalidade e do outro a morte, mas de alguma forma, ambas dialogam, pois o que seria a imortalidade, senão uma forma de negação da existência da morte? Qual seria a posição do leitor diante da possibilidade da não existência da morte? Certamente para o leitor também se torna contraditório imaginar a vida sem a morte e embora exista um universo paralelo, construído a partir da narrativa e, efetivamente, distinto dela, há também uma certa vontade de converter a ficção em realidade, assumindo também o desejo pela conversão da história inventada (embora com bases reais) em uma oferta de materialização dessa possibilidade.

Ser imortal é insignificante; com exceção do homem, todas as criaturas o são, pois ignoram a morte; o divino, o terrível, o incompreensível é saber-se imortal. [...] a república de homens imortais atingira a perfeição da tolerância e quase do desdém. Sabia que em um prazo infinito ocorrem a todo homem todas as coisas. Por suas passadas ou futuras virtudes, todo homem é credor de toda bondade, mas também de toda traição, por suas infâmias do passado ou do futuro. Assim como nos jogos de azar, os números pares e os números ímpares tendem ao equilíbrio, assim também se anulam e se corrigem o talento e a estupidez, e talvez o rústico poema de Cid seja o contrapeso exigido por um único epíteto das *Éclogas* ou por uma sentença de Heráclito. [...] Não há méritos morais ou intelectuais. Homero compôs a *Odisseia*; postulado um prazo infinito, com infinitas circunstâncias e mudanças, o impossível seria não compor, sequer uma vez, a *Odisseia*. Ninguém é alguém, um só homem imortal é todos os homens. Como Cornélio Agripa, sou deus, sou herói, sou filósofo, sou demônio e sou mundo, o que é uma fatigante maneira de dizer que não sou. (BORGES, 2010, p. 23).

Ao final da narrativa de Luísa Marques da Silva, a Morte, depois de desistir de convencer Henrique acerca de sua importância e necessidade para aquela família, se despede e o entrega um pequeno objeto. Ao receber da Morte esse objeto representacional do mundo “dos mortos”, Henrique primeiro fica confuso, depois vacila, em seguida nega novamente sua existência, fazendo com a Morte o deixe de uma vez, levando consigo todos os velhos que estavam presentes na festa.

A sensação de ausência deixada pelos velhos, aparece carregada de significados, pois alimenta a visão estereotipada

de que a Morte precisa ser entendida e experimentada. Com Isso, Henrique se isola e chora, buscando no sono um acalento. Durante o sono, ele sonha e novamente a presença do fantástico é confirmada, pois, a mistura de tantos sentimentos reais e imaginados, em tão curto espaço de tempo, faz com que o leitor hesite, assim como a própria personagem hesita também. Há uma experiência que se baseia no tempo, que traz um certo receio com relação ao futuro; e que para Henrique, trouxe também o medo da morte e a negação de sua existência.

Henrique acorda bruscamente. Continua sentado na cadeira de balouço. Pensa no seu sonho e nos acontecimentos passados. Pensa na vida. Na vida. No ciclo da vida.

Depois lembra-se do tronco, olha-o e, com grande espanto, reconhece automaticamente a forma. Não pode ser o mesmo objecto! Como é que não viu logo? Tem entre mãos um trabalho do avô. Sem dúvida que é um brinquedo dele: a maneira como as arestas foram limadas, os acabamentos, o tom da madeira ... e mesmo o cheiro do verniz... Não, não tem mais dúvidas... é um trabalho do avô. É um trabalho do querido avô apesar de este ter morrido em 1912, há oitenta e cinco anos. Como é possível não percebido antes? Como é possível não ter visto antes? Como é possível?

Henrique sorri. E acarinha o fórmula 1 de madeira, impecavelmente talhado, que tem nas mãos. (SILVA, 2001, p. 14).

Essa cena final do conto *Acabou-se!*, então, confronta o leitor, quando em meio a várias imagens recuperadas na memória da personagem, juntamente com um cenário de chuva e tempestade, o objeto deixado pela morte em sua mão ganha uma imagem fixa e, assim, Henrique o reconhece como sendo um dos brinquedos produzidos pelo seu avô

quando ainda era criança. Sendo assim, a lembrança brinca com o leitor, causando um certo estranhamento; uma espécie de confusão quanto ao significado do objeto. Será, então, que estavam todos mortos? Ou será que a morte chegou apenas para Henrique? Mais uma vez a resposta fica a critério do leitor e é esse leitor que decide em que versão ele vai acreditar.

Se por um lado, no conto de Luísa Marques da Silva, a personagem de Henrique nega a existência dessa morte diante do histórico de perdas que experimenta, por outro lado, o desfecho da narrativa de Borges mostra dois personagens, Rufo e Argos/Homero, vagando pelo deserto por anos, até que se separam e então, na última seção, dedicada a registrar os feitos gloriosos de Rufo/Cartaphilus (que também são Homero), aparece o relato dos feitos que levaram cerca de mil anos até o seu registro, mas que consolidava a redescoberta da mortalidade quando através de um outro rio que é encontrado por ele/eles nessa altura do relato, devolve ao protagonista, o sangue da mortalidade. Ele olha para o dedo e se sente feliz e satisfeito por ver/sentir o sangue escorrendo.

Há uma angústia nesse desfecho de *O Imortal* e na ausência de referências que possam dizer um lugar, um momento, uma sensação que esteja representada no homem. Pois, aos deuses, por meio da ausência do tempo e espaço, cabem a imortalidade, por essa razão tudo sabem e tudo podem ver, ao contrário dos mortais, para quem o esquecimento proporciona não apenas o conhecimento de tudo, mas a novidade de cada momento e de cada lugar que lhe é especial.

Nas palavras de Borges:

Pensei num mundo sem memória, sem tempo; considerei a possibilidade de uma linguagem que ignorasse os substantivos, uma linguagem de verbos impessoais ou de epítetos indeclináveis. Assim foram morrendo os dias e com os dias os anos, mas alguma coisa parecida à felicidade ocorreu uma manhã. Choveu, com poderosa lentidão.” (BORGES, 2010, p.17).

Sendo assim, enquanto a história que se passa no tempo e no espaço é a história em que os mortais tentam assumir o lugar de deuses - seja driblando a morte por meio da negação ou buscando a imortalidade - e tentam se mostrar maiores do que de fato são, acabam esquecidos, apagados e esvaziados diante de uma não-existência. Então, do mesmo modo que Henrique perde no duelo com a Morte, Homero perde a autoria dos seus poemas, pois já não é um mortal, com seus momentos mais relevantes, porque agora são irrecuperáveis. A salvação de Rufo está em sua possibilidade de voltar ao mundo mortal e assim, viver suas próprias histórias e ser autor de sua própria vida, ao menos enquanto estiver vivo.

Diante de todas as observações pontuadas no texto ora apresentado, podemos salientar que os dois contos são, de fato, marcados pelas características do fantástico e que a condição do medo também se coloca em representação diante da ficcionalidades, pois, ao se desdobrar entre o sonho e a realidade, entre o humano e o espiritual, entre o possível e o impossível, eles permitem ao leitor a tarefa da análise consciente, pois o fantástico aparece como um efeito decorrente da existência desses acontecimentos incomuns e ainda, da possibilidade de se fornecer explicações de natureza humana ou sobrenatural para esses acontecimentos. Por essa razão, ao ser colocado diante da ambiguidade da narrativa, é provável que “alguém” deva fazer uma escolha: seja a personagem ou o leitor (TODOROV, 2004).

Assim, fazendo com que a narrativa seja desdobrada em efeitos de catarse e de reconhecimento, afinal, esses são os elementos fundamentais para a realização da estrutura emocional do texto. E só podemos percebê-lo porque nossa imagem do mundo deixou de ser pré-orientada pela ideia de organismo e passou a sê-lo pela de conflito entre construção e organismo.

Sendo assim, os contos analisados oferecem ao leitor uma possibilidade de flertar com a realidade e com a inquietação, passeando pela inserção do medo e da dúvida,

dentro de um parâmetro humano, natural e sobrenatural. As personagens Henrique e Rufo não se recusam a enfrentar os seus medos, antes elas experimentam esse medo como uma fonte de alimentação e escape que possibilita a encarnação de um novo homem (mortal e imortal) capaz de encarar os desafios humanos dentro daquilo que, aparentemente, está no campo da sobrenaturalidade.

CONCLUSÃO

Vale a pena ressaltar que, com a proposta de explorar o encontro entre o fantástico e o medo nos contos aqui apresentados, pensamos na possibilidade de registrar aquilo que não pode ser nomeado de maneira convencional. O fantástico manifestado nos referidos contos surge como um efeito decorrente da existência dos acontecimentos que não podem ser explicados, enquanto que o medo, embora seja comumente usado na literatura de horror, foi inserido nesse capítulo com um direcionamento específico para a morte, e, por isso, está associado ao risco do real, ou seja, correr riscos significa não saber o que nos espera no momento seguinte.

Com isso, as experiências advindas da experimentação dessas sensações nos impulsionam à uma produção de emoções através da ficção. A própria literatura fantástica em si já possui a capacidade de provocar o medo e sentimentos semelhantes a ele. E diante das incertezas da morte, o medo pode ser ainda maior e mais intenso. O tema da morte nos conduz a sensações incontroláveis, impensáveis e principalmente, incompreensíveis.

REFERÊNCIAS:

BORGES, Jorge Luis. *O imortal*. Trad. Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 2010.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

LIMA, Luiz Costa. *A explosão das sombras: Mímesis entre os gregos*. In *Mímesis e Modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

SILVA, Luísa Marques da. *Acabou-se!*. Portimão: Câmara Municipal de Portimão/Edições Colibri, 2001.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette*. In: _____. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine*. Paris: Larousse, 1974, pp. 9-29. Tradução de Biagio D'Angelo. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira.

FURTADO, Filipe. *A subversão do real; A permanência da ambiguidade*. In: *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 19-43.

FURTADO, Filipe. *Fantástico (Modo)*. In: *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=188&Itemid=2.

FREUD, Sigmund. *O inquietante*. In: *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *A literatura fantástica: gênero ou modo*. Terra Roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários. Londrina, vol. 26, dez./2013. p.18-31. Disponível em: . Acesso em 15/03/2014.

PAES, José Paulo. *As dimensões do fantástico*. In: Gregos & baianos: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.184-192.

PITTA, Maurício Fernando. *O Jogo Da Quadratura Em “O Imortal”*: uma interpretação heideggeriana do conto de Borges (a partir do poema “No azul Sereno...”, de Hölderlin). Revista Estação Literária: Londrina, Volume 20, p. 119-141, mar. 2018.

TODOROV, Tzvetan. *Definição do fantástico*. In: Introdução à literatura fantástica. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 29-46.

RELAÇÕES DA BELEZA FEMININA COM EFEITOS DE BIOATIVOS NATURAIS NA CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO DE CHARLES NODIER

*Josilene Pinheiro-Mariz
Saulo Rios Mariz*

INTRODUÇÃO

O início do Romantismo francês teve, evidentemente, fortes inspirações alemãs; no entanto, de um modo muito especial, o “*romantisme noir*” alemão foi fundamental para que o fantástico francês se estabelecesse, dos fins do século XVIII aos meados do século seguinte. Essa linha, considerada sangrenta e, ao mesmo tempo, sublime e melancólica refletiu nas artes plásticas, na música e de maneira bastante impactante nas Letras. Além das Letras alemãs, com Hoffmann, as inglesas também participaram efetivamente dos primeiros anos do fantástico na Europa com Lord Byron e Mary Shelley; acrescente-se ainda com Alosyius Bertrand, francês, nascido na Itália e os considerados clássicos do romantismo fantástico na França: Charles Nodier, Théophile Gautier e Gérard de Nerval, que deram as primeiras sinalizações para Charles Baudelaire desenvolver também esse gênero de forma muito peculiar, nos anos posteriores ao que foi considerado o início

do fantástico na França. Em todos esses ‘fantásticos franceses’, minimamente, existem dois elementos que nos permitem uma análise que os aproxima: a presença da figura feminina e da euforia melancólica na construção/efeito fantástico.

Por certo, ao longo da História, sobretudo na Literatura, a mulher esteve presente como personagem que instiga, provoca e, em diversas narrativas canônicas, é ela quem conduz o homem ao abismo, a exemplo de Eva, Salomé ou mesmo da mítica Medusa. Na literatura fantástica, na França do século XIX, essa figura é forte e recorrente, de modo particular, em narrativas fantásticas desse primeiro momento em que se considera de nascimento do gênero. Quanto ao elemento melancolicamente euforizante, esse é, muito provavelmente, resultado de um momento Pós-Revolução Francesa (1789), que deixou um halo de tristeza e desencanto naquele povo, refletindo, portanto, na literatura também. De maneira geral, não é raro encontrar essas marcas que reforçam a figura feminina retratada como aquela que conduz ao desespero e às profundezas dos abismos, sejam eles a partir de labirintos oníricos, sejam a partir do uso de substâncias como ópio ou de plantas psicoativas. Essa imagem é encontrada em uma significativa quantidade de narrativas francesas desse período; e, por essa razão, muito embora se tenha conhecimento da importância da narrativa nervaliana, ao tratar desse tema, a partir de *Les filles du feu: Angélique, Sylvie, Jemmy, Octavie, Corilla, Isis, Emilie* e as *Chansons et légendes du Valois*, publicado como apêndice de *Sylvie* (1854), nestas reflexões daremos enfoque às personagens femininas presentes nos contos fantásticos de Nodier. A partir de nossa perspectiva, ele é o iniciador do conto fantástico no seu país, enquanto Jacques Cazotte seria o seu precursor, com a publicação de *Le diable amoureux* em 1772.

Evidentemente, estamos tratando de um fantástico tradicional na literatura e, nesse contexto, o nosso objetivo é apresentar uma leitura da mulher como aquela que seduz e desvia o olhar do homem, sendo entendida como a

transgressivamente bela e fera concomitantemente, conforme se pode confirmar em *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romântica*, de Mario Praz (2018). Neste que é considerado um dos estudos mais importantes sobre a literatura romântica, publicado pela primeira vez em 1930, o crítico italiano analisa nas literaturas inglesa, francesa e italiana a noção do “Romântico”, iniciando com a assertiva de que “*l’epiteto ‘romantico’ e l’antitesi ‘classico-romantico’ sono approssimazioni da lungo tempo entrate nell’uso [...] Critica letteraria presuppone storia della cultura storia della cultura d’un ambiente e storia della cultura d’un individuo*”³⁷ (PRAZ, 2018, p.13, 14). Nesse sentido, o crítico apresenta um resgate histórico do termo em questão, dialogando com a beleza feminina ou com a presença do diabo nessa literatura.

Praz (2018) apresenta um tratado sobre as mais diversas formas do que é conhecido como romântico. Logo no primeiro capítulo, esse que nos será mais importante, o autor discute uma forma de beleza bastante particular, apresentando uma lírica da morte, indo do seiscentismo, passando pelos pré-romantismo e romantismo, com o alemão Novalis e o poeta inglês Percy Bysshe Shelley, até chegar ao francês Charles Baudelaire, poeta simbolista e, ao símbolo do decadentismo, o poeta e dramaturgo italiano Gabriele D’Annunzio. É, portanto, com esse olhar voltado para o romantismo, que discutiremos dois contos de Charles Nodier: *Smara ou les démons de la nuit* (1821) e *La fée aux miettes* (1832).

A nossa análise está focada na beleza feminina, enquanto elemento de destruição, apoiada em Mario Praz e em estudos atuais que explicariam os efeitos dessa *Bellezza Medusea* potencializada pela presença de plantas como verbena ou mandrágora. Logo, esta leitura dará atenção especial a

37 Tradução nossa para: “O epíteto ‘romântico’ e a antítese ‘clássico-romântica’ são aproximações adotadas há muito tempo [...] Crítica literária pressupõe história da cultura: história da cultura de um ambiente e da história da cultura de um indivíduo (PRAZ, 2018, p.13, 14)

alguns efeitos psicoativos como melancolias e alucinações compartilhadas entre personagem e leitor, que, hoje, seriam facilmente compreendidas pelo prisma da Psicofarmacologia (SCHUMACHER, 2014; OGA, 2014), na contemporaneidade, levando-se em conta que se trata de um domínio que se ocupa em estudar os efeitos das drogas psicoativas no organismo humano. Este estudo é de caráter qualitativo e aponta para a relação intrínseca entre a literatura e as Ciências da Saúde, permitindo uma discussão que vai para além da dicotomia realidade e ficção.

CHARLES NODIER NO CENÁRIO ROMÂNTICO E INICIADOR DO CONTO FANTÁSTICO NA FRANÇA.

A genialidade poético-literária marcou a primeira metade do século XIX na França, considerando-se o grande número de autores considerados grandes mestres da literatura, tanto no lirismo, quanto na prosa e ainda na dramaturgia. É por esse motivo que esse período é tão relevante para da literatura universal. Entretanto, os considerados “pequenos românticos” - segundo manuais de literatura - só tiveram sua obra melhor estudada no século posterior, quando críticos e pesquisadores perceberam a sua importância para o romantismo francês e para a história da literatura. Este é o caso de um jovem leitor de Goethe, de Hoffmann, de Shakespeare e de outros antecedentes de sua época: Jean-Charles-Emmanuel Nodier.

Nodier, nomeado para a Biblioteca do Arsenal como seu principal responsável (1824-1832), em Paris, em um período de especial efervescência cultural dos salões na capital, transformou-se em uma referência para a primeira geração romântica francesa. Imediatamente, o *Salon de l’Arsenal* passou a ser um dos mais requentados da cidade. As reuniões dominicais tinham como cenário a Ilha de Saint-Louis, a torre da Sainte-Chapelle e outras belezas da paisagem parisiense. Nessa atmosfera, Nodier, a esposa e a filha, Marie,

recebiam alguns dos mais importantes nomes das artes francesas daquele período: Delacroix, Alphonse Lamartine, Alfred de Vigny, Alfred Musset, Sainte-Beuve, Alexandre Dumas, Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Gérard de Nerval e o mestre Victor Hugo, dentre outros.

Mas, a importância desse bisotino não está relacionada apenas ao Salão do Arsenal, é considerado o iniciador do conto fantástico na França, um gênero não completamente novo, pois os temas do sonho, da loucura e do imaginário não lhe foram exclusivos, haja vista que a Inglaterra teve Lewis como seu representante e a Alemanha, Hoffmann. Este último passeou pela literatura frenética, indo até a fantástica, na qual sonhos e visões provocam do horror ao frisson. Charles Nodier seria um representante da preocupação com o equilíbrio temático, construindo uma literatura fantástica que faz ligações entre pontos opostos: vida/morte, mundo interior/mundo exterior, realidade/sobrenatural etc.

Nodier tem uma produção diversificada que está em várias áreas do conhecimento: literatura, linguística, filologia, entomologia e botânica. Na sua época, foi também um dos maiores prefaciadores de obras de diversos escritores daquele momento. A sua maior força está na produção literária, pois foi, sem dúvida, um dos mais brilhantes contistas do primeiro período romântico na França. Em uma antologia organizada por P.-G. Castex, há 33 contos de Nodier divididos em ciclos³⁸, segundo as características de cada um

38 **Cycle Werthérien** (1800-1806): *La filleule du Seigneur* e *Une heure ou la vision*.

Cycle Frénétique (1820-1822): *Smarra ou les démons de la nuit* e *Les aventures de Thibaud de la Jacquière*.

Cycle des Écossais (1821-1822): *Trilby ou le lutin d'Argail*, *La Légende de saint Oran*.

O Cycle des Innocents (1830-1833): *La Fée aux Miettes*, *Histoire d'Hélène Gillet*, *Le songe d'or*, *Jean-François le Bas-Bleus* e *Baptiste Montauban ou l'Idiot*,

O Cycle du Dériseur Sensé (1830-1836): *Hurlubléu*, *Léviathan le long*, *Zérothoctro-Schan* e *Voyage Pittoresque et industriel*.

dos contos, possuindo atributos e os mais variados temas. Porém, a principal característica da obra de Nodier é a forma como trata o imaginário, a fuga do real via morte ou loucura, angústia e libertação. Em todo o seu conjunto romanesco nota-se a presença de alguns desses aspectos. Os labirintos oníricos são, portanto, a expressão de um estado de loucura particular; as lembranças dos sonhos e dos pesadelos levam seus personagens a buscarem algo inatingível.

Smarra ou les démons de la nuit, no conjunto da obra, é o melhor exemplo dessa dupla função do sonho. Nessa narrativa, o autor explora a vida noturna fazendo surgir imagens como palidez, desfiguração, pupilas sangrentas; todas imagens relacionadas ao pesadelo e, contrapondo-se ao peso, é possível encontrar também imagens que mostram um ideal traduzido na natureza. Já *La Fée aux Miettes*, categorizado como conto, é uma longa narrativa que poderia ser classificada como novela, tem sido alvo de estudos recentes e tem uma tradução para o português (CAMARANI, 2006), sendo, pois, considerado a obra-prima do seu autor. Nessa narrativa, Michel, o protagonista, tem uma doce inocência, assemelhando-se à loucura pela mulher que ama. É o principal texto em que Nodier expõe suas ideias a respeito dos sonhos e da loucura.

Considerando-se que esses dois contos se constituem em nosso objeto de estudo e, então, analisamos como se dá a presença da beleza feminina e o seu poder destruidor em ambas as narrativas. *Smarra ou les démons de la nuit* tem uma construção narrativa que valoriza o fantástico, tendo sido considerado, por essa razão, um grande fracasso, pela

Fantaisies et Légendes (1830-1838): *Les aveugles de Chamouny, Histoire du Chien de Brisquet, Le Bibliomane, L'Amour et le Grimoire, La Combe de l'Homme mort, Trésor de Fèves et Fleur des Pois, Le Génie Bonhomme, M. Cazotte, Lidivine, Sibylle Mérian, Les Fiancés, Paul ou la Ressemblance, Inès de las Sierras, Les Quatre Talismans, L'homme et la Fourmi Légende de Sœur Béatrix e La Neuvaine de la Chandeleur.*

Cycle Mystique (1839-1844: *Franciscus Columna, Lydie ou la Résurrection.*

crítica que afirmou “*qui a été vendu aux poids*”³⁹”, devido às suas características que, aparentemente, não eram claras, pois, segundo o autor, tratava-se de um tratado sobre o sonho. Isso revela, sobretudo, que o conto é um texto à frente do seu tempo e que a fragmentação, a descontinuidade, as digressões e as supressões são, na realidade, pontos fortes da narrativa nodieliana, o que faz de *Smarra ou les démons de la nuit* um texto moderno, inovador e que inaugura a literatura fantástica na França. Ao lado dessa narrativa, encontra-se ainda *La légende de Sœur Béatrix* e *Trilby ou le lutin d’Argail* com características semelhantes que dão fortalecem os primeiros momentos do fantástico francês, pois valorizam o mistério da imaginação.

Da mesma forma que em *Smarra*, *La Fée aux Miettes* é também um conto de influência da literatura popular da Bibliothèque *Bleue*. Evidentemente, essa literatura dita popular não tinha a mesma aceitação que as altas literaturas, provavelmente porque não era poesia e porque se tratava de algo que pertencia ao imaginário popular, logo, não poderia ser considerado como literatura. Pode-se dizer que por essa razão, as histórias de sonhos, como a de Lorenzo e seu duplo, Lucius, de *Smarra ou les démons de la nuit* ou as do louco Michel, protagonista de *La Fée aux Miettes* tenham sido acolhidas sem muita ênfase.

O INICIADOR DO CONTO FANTÁSTICO NA FRANÇA

Considerado, assim, o iniciador do conto fantástico na França, Nodier tem uma produção marcada quase sempre por personagens que encontram asilo no mundo de ilusões; a exemplo de Michel, Jean-François, de *Jean-François les Bas-bleus*, ou ainda Baptiste, de *Baptiste Montauban ou l’idiot*, só para citar alguns que saem do mundo real, via loucura, encontrando o paraíso pela via da loucura ou sonho.

39 “Que foi vendido aos quilos”

Michel, o carpinteiro, alcança o paraíso nos seus sonhos eróticos com Belkiss que o visitava durante o sonho, unindo-se a ele, talvez para assim mantê-lo casto, pois tal união acontecia exclusivamente em sonho e nunca na realidade. Nodier é o primeiro a propor o tema do sonho na literatura fantástica. No seu país, ninguém ainda havia escrito sobre a relação da vida real com a vida noturna. Por essa razão, Castex (1961) afirma: *Le mérite de l'écrivain est d'avoir su exercer une réflexion continue sur le mécanisme de ces correspondances, d'en avoir recherché les lois et d'avoir compris qu'il était ainsi possible d'apercevoir les secrets du moi profond*.⁴⁰ Michel tem uma personalidade que reflete uma inocência para além da sanidade mental. Nessa narrativa, Nodier retoma com singularidade as teorias do sonho que desenvolveu, particularmente, para justificar o estilo narrativo para a construção de *Smarra*. Ao lado de outro conto, *Lydie ou la Résurrection*, *La Fée aux Miettes* compõe o outro extremo do dédalo onírico.

Nele, junta-se a busca do ideal imaginário, que apareceu em *Lydie*, aos terrores do sonho noturno, intermediando as extremidades do sonho. É também a partir desse conto que o tema desenvolve-se nos outros subsequentes: *Jean-François les bas bleus*, *Baptiste Moutauban*, *Inès de las Sierras*, *Les aveugles de Chamony* e *M. Cazotte*. Este último é um conto em que há uma poesia misteriosa, com personagens puros, doces, inocentes e loucos, mas com simpatia por ilusões quiméricas. O sonho do carpinteiro Michel traduz-se na busca e na concretização dos desejos, identificando-se, sobretudo, nas visitas de Belkiss, a fada das migalhas, tornando possível a realização do amor.

Ainda pode-se dizer que nesse conto, o protagonista busca asilo nos sonhos: "*Je rêvais peu dans ce temps-là, ou*

40 "O mérito do escritor é de ter sabido desenvolver uma reflexão contínua sobre o mecanismo dessas correspondências, ter pesquisado nas leis e ter compreendido que era possível, assim, perceber os segredos do eu profundo" (CASTEX, 1961. p. XX). Tradução nossa.

*plutôt je croyais sentir que la faculté de rêver s'était transformée en moi. Il me semblait qu'elle avait passé des impressions du sommeil dans celle de la vie réelle, et que c'est là qu'elle se réfugiât avec des illusions...*⁴¹ (NODIER, 1964, p.246). E é somente nesse dedalo devaneante que é possível encontrar a paz, marcando, portanto, os opostos propiciados pelos sonhos e, que segundo o autor, seria o fantástico sério.

*Je ne rentrais, à dire vrai, dans un monde bizarre et imaginaire que lorsque je finissais de dormir, et ce regard d'étonnement et de dérision que nous jetons ordinairement au réveil sur les songes de la nuit accomplie, je ne le suspendais pas sans honte sur les songes de la journée commencée, avant de m'y abandonner tout à fait comme à une des nécessités irrésistibles de ma destinée...*⁴² (NODIER, 1964, p.246-247).

No caso deste excerto que traz uma narrativa do carpinteiro, percebe-se com certa evidência da relação mundo desperto e mundo dos sonhos; pois, para Nodier, o sonho era um momento de clareza, sobretudo quando o narrador afirma que só entrava em um mundo estranho quando estava desperto. Para Nodier, o sono e, por consequência, o sonho se constituía no momento de maior lucidez do homem, podendo-se identificar no trecho acima e em diversas outras

41 Todas as traduções de *La fée aux miettes* são de Ana Luiza Silva Camarani (2006).

Sonhava pouco naquele tempo, ou melhor, acreditava sentir que a faculdade de sonhar havia se transformado em mim. Parecia-me que ela tinha passado impressões das impressões do sono para a vida real, e era lá que se refugiava com suas ilusões. (CAMARANI, 2006, p. 129).

42 Para dizer a verdade, eu só entrava num mundo bizarro quando parava de dormir, e esse olhar de surpresa e irrisão que lançamos ordinariamente, ao despertar, nos sonhos da noite terminada, não o suspendia sem embaraço para os sonhos do dia iniciado, antes de me abandonar a eles completamente como a uma dessas necessidades irresistíveis de meu destino. (CAMARANI, 2006, p. 129).

obras, tanto de ficção, quanto ensaios teóricos. Não se pode prescindir, neste contexto (1821), que este iniciador do conto fantástico na França, ao abordar essa questão, está quase 80 anos à frente daquele que veio a ser o principal teórico do sonho, Freud, que publicou a sua primeira grande obra *A interpretação dos sonhos* apenas nos finais do século XIX, em 1899.

As narrativas de Nodier são, evidentemente, os principais veículos para desenvolver a questão do fantástico pelos caminhos do onírico, dando vozes aos personagens que se tornaram embaixadores desse primeiro momento do fantástico na França. No excerto que segue, verificamos o que Freud veio a chamar de deformações no sonho: “*La nuit dont je vous parle fut cependant troublée de songes étranges, ou de réalités plus étranges encore, dont le souvenir ne se retrace jamais à ma pensée que tous mes membres ne soient parcourus en même temps d’un frisson d’épouvante*”⁴³. (NODIER, 1964, p.247), pois ainda uma vez, é possível destacar o quanto o autor valoriza o sonho e suas deformações.

Por certo, várias obras fictícias serviram de porta de entrada para que os fenômenos dos sonhos fossem apresentados e provocassem discussões na Literatura, todavia, diante de um estrondoso fracasso de público e crítica do conto *Smara ou les démons de la nuit*, o bibliômano Nodier, decidiu explicar ao seu público que a sua proposta de fantástico estava distante das histórias contadas tradicionalmente. Para ele, em *Du fantastique en littérature*, o fantástico era algo sério: “... *L’Odyssée, seconde partie de cette grande bilogie poétique, [...] nous montra l’homme en rapport avec le monde imaginaire et le monde positif, dans les voyages aventureux et fantastiques d’Ulysse*”⁴⁴. (NODIER, 1982b, p. 357). O fato de

43 A noite de que falo, entretanto, perturbada por sonhos estranhos, ou por realidades mais estranhas ainda, cuja lembrança nunca reaparece no meu pensamento sem que todos os meus membros sejam percorridos ao mesmo tempo por um arrepio de horror. (CAMARANI, 2006, p. 129).

44 As traduções do ensaio *Du fantastique en littérature* são de Maria

ser um apaixonado por livros e por ter tido uma formação aristocrática, -pois seu pai era um influente político, tendo sido *Préfet* de Besançon no período da Revolução Francesa-, deu a Nodier uma formação clássica, levando-o a comparar a sua produção literária ao que viria a ser conhecido como “alta literatura”, que para ele estava centrado em Homero.

No ensaio *De quelques phénomènes du sommeil*, por exemplo, o autor apresenta todos os *inputs* necessários para se compreender o fantástico pelo mundo dos sonhos, consolidando, portanto, o sonho enquanto tema ficcional, haja vista que na França, ninguém ainda havia escrito sobre a relação da vida real com a vida noturna. É também Castex (1961) que põe em relevo a importância da narrativa onírica de Nodier. Para ele, *Le mérite de l'écrivain est d'avoir su exercer une réflexion continue sur le mécanisme de ces correspondances, d'en avoir recherché les lois et d'avoir compris qu'il était ainsi possible d'apercevoir les secrets du moi profond*.⁴⁵

Para os especialistas, é incontestável a importância de Nodier para essa corrente do fantástico que trabalha pelos labirintos oníricos e o conto *Smara ou les démons de la nuit* constitui-se na sua melhor forma de abordar o tema a partir da literatura, enquanto *La fée aux miettes* também instiga a questão da consciência, diante da loucura. Todavia, não se pode prescindir dos conhecimentos múltiplos que as relações do autor com a etnobotânica permitiam, pois elas foram imprescindíveis para se compreender a sua proposta narrativa dentro do seu projeto literário. Houve,

Regina Borges Osório, Maria Lucia Meregall e Patrícia Chittoni Ramos Reuillard (2005).

“*A Odisséia*, segunda parte dessa grande biologia poética, não preciso de outras provas que foi concebida pelo gênio sem rival que concebera a primeira, mostrou-nos o homem em relação com o mundo imaginário e o mundo positivo, nas viagens aventurasas e fantásticas de Ulisses” (OSÓRIO; MEREGALL; REUILLARD, 2005, p.30).

45 O mérito do escritor é ter exercitado uma reflexão contínua sobre o mecanismo dessas correspondências, ter pesquisado as leis e ter entendido que era possível assim ver os segredos do eu profundo (CASTEX, 1961).

por certo, uma séria preocupação com o equilíbrio temático, construindo a literatura fantástica em que se vê ligações entre pontos opostos: vida/morte, mundo interior/mundo exterior, realidade/sobrenatural etc.

Nos dois contos em estudo, observamos o que chamaremos de o poder dos efeitos de bioativos naturais na construção do fantástico de Nodier. Nesse contexto, daremos um especial destaque à beleza feminina tão celebrada no Romantismo e, por vezes destruidora, evocada ao longo da leitura dos dois contos, estabelecendo as relações entre as temáticas do fantástico, ao encanto feminina e a etnobotânica.

MULHER, BELEZA E EFEITOS DE BIOATIVOS NATURAIS EM DOIS CONTOS FANTÁSTICOS DE NODIER

Por certo, no conjunto da produção de contos nodielianos, a recorrência da presença feminina é irrefutável; seja como protagonista, antagonista ou personagem secundária, a exemplo dos dois que se constituíram em nosso objeto de estudo. De um modo geral, essa presença permite uma leitura, identificando características do gênero fantástico pois são, de um modo geral, presenças instigantes de belas mulheres como salvadoras ou como mulheres fatais. Ademais dessa marcante presença que provoca a incerteza, o medo e até o horror, o narrador recorre aos elementos sobrenaturais para a composição do cenário fantástico. Em ambos os contos, a generosa natureza romântica fornece produtos naturais que são, de certa forma, os agentes das transformações da visão masculina, promovendo, por assim dizer, o efeito do fantástico.

No conto *Smarra ou les démons de la nuiti*, pelo menos, cinco mulheres diferentes ocupam os sonhos de Lucius/Lorenzo em uma atmosfera alucinante. São, portanto, os labirintos oníricos que estimulam os diversos espaços que dão o suporte para a ambientação da narrativa em suas *mise-en-abîme*, com a presença das mulheres, conforme podemos

identificar em um primeiro espaço, o *locus amoenus*: Lorenzo e Lisidis casados e felizes; na sequência, em Tessália, na antiga Grécia, o duplo de Lorenzo, Lucius, participa de uma grande festa organizada pelas belas escravas: Myrthé, Théis e Théliaire; em um terceiro quadro, o personagem dorme em Tessália e acorda em Corinto. Nesse cenário, Lucius depara-se com o amigo, Polémon, agonizando após ter sido ferido por Smarra e Méroé; e, por fim, a volta ao *locus amoenus*: luz do sol, presença da esposa amada, Lisidis, desfazendo os laços que prendiam o protagonista nos labirintos oníricos.

Nessa breve contextualização da narrativa, é possível identificar as cinco mulheres com papéis diferentes desde a salvadora até a mulher fatal. Mas, como essa beleza que salva ou destrói é construída ao longo do conto? Nesse caso, temos um elemento natural, duas plantas muito comuns, a verbena e a mandrágora. Para melhor compreender o lugar da mulher fatal na obra de Nodier, recorremos a Praz (2018), haja vista ser quem melhor esclarece que mulher é essa que permeia as narrativas românticas. Essas personagens são, além de ideias, fatais; a exemplo do que se pode ver em Méroé, a medusa do conto *Smarra* ou a Fada das migalhas, no conto *La fée aux miettes*.

O LUGAR DA VERBENA NOS LABIRINTOS ONÍRICOS

Passamos às nossas considerações sobre o efeito dos bioativos naturais na narrativa pelo lugar de fala daquela que é, no conto, a mulher fatal, pois é bela e destruidora, como afirma Praz (2018), no seu estudo sobre a mulher no romantismo, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Nesse momento, um dos mais alucinantes da narrativa, a mais bela de todas as deusas, Méroé, -segundo a vítima, Polémon-, dá suas ordens ao seu demônio amado, -Smarra, o chefe da legião-, para que este acalme os demais:

*Les flammes des trépieds se dressaient comme des langues de couleuvres, et les ombres étaient contentes. ... « venez, venez, criait Méroé, il faut que les démons de la nuit s'apaisent, et que les morts se réjouissent. Apportez-moi de la **verveine en fleurs**, de la sauge cueillie à minuit, et du trèfle à quatre feuilles ; donnez des moissons de jolis bouquets à Saga et aux démons de la nuit ». Puis, tournant un œil étonné sur l'aspic d'or dont les replis s'arrondissaient autour de son bras nu sur le bracelet précieux, ouvrage du plus habile artiste de la Thessalie, qui n'y avait épargné ni le choix des métaux, ni la perfection du travail (NODIER, 1961, p. 62, 63).⁴⁶*

Nesse momento que ela exige que os demônios da noite precisem ser apaziguados, recorre ao elemento proporcionado pela natureza; assim, sob gritos ela ordena para que o seu amado Smarra apresente ervas que manteriam a paz naquele mundo obscuro, dentre os citados, está a sálvia e a verbena em flor, além do mítico trevo de quatro folhas. Mas, por qual motivo essas plantas aparecem como potenciais tranquilizadoras dos espíritos que atormentam os sonhos humanos? Acaso, os constituintes de plantas em níveis máximos, típicos da época de floração de qualquer espécie vegetal, teriam algum efeito biológico tranquilizante e, portanto, capaz de acalmar a mente adormecida prevenindo pesadelos ou o narrador apenas reproduziu crenças fundamentadas na espiritualidade

46 Todas as traduções do conto *Smarra ou os demônios da noite* são de nossa responsabilidade. “As chamas dos candeeiros subiam como línguas de cobras, e as sobras estavam contentes. “Venha, venha, gritava Méroé; é preciso que os demônios da noite se acalmem e o mortos se satisfaçam. Traga pra mim a verbena em flor, a sálvia colhida à meia-noite e o trevo de quatro folhas, ofereça as colheitas de lindos buquês à Saga e aos demônios da noite”. Depois, lançando um olhar assustado à áspide de ouro, cujos anéis envolviam o seu braço nu, à pulseira preciosa, obra do mais hábil artista de Tessália, que não economizara na escolha dos metais, nem na perfeição do trabalho...” (NODIER, 1961, p. 62, 63).

que acompanha os diversos povos ao longo do tempo? Para responder tal questão ou, minimamente, refletir sobre ela, busquemos auxílio em ciências como a botânica, química e farmacologia.

O nome verbena é a designação comum a muitas espécies vegetais, estimando-se em mais de cem. A mais frequente é a identificada pelo nome botânico de *Verbena officinalis* L. (figura 1). Trata-se de uma planta nativa da Europa, do Norte da África, da China e do Japão; e, o aspecto místico acompanha o uso popular dessa planta há muito tempo. No primeiro século da era cristã, Dioscórides a chamou de “a erva sagrada”, pois, entendia-se, como senso comum que possuía propriedades tais como: tônico e fortificante, útil no combate da ansiedade e estresse, além de facilitar a digestão. Na sua composição química, destacam-se os iridoides (verbenona e verbenalina), óleo essencial, alcaloides, triterpenos (beta-sitosterol) e flavonoides (ISERIN, 2017, p.149; VIARD, 2018, p.62).

Figura 1. Imagens da Verbena (*Verbena officinalis* L.).



Fonte: Atlas de botânica (2008)

A despeito da diversidade de propriedades atribuídas à verbena pelo conhecimento popular, diversos estudos científicos, com vistas à comprovação de efeitos farmacológicos atribuídos à verbena, ou produtos dela derivados, têm comprovado sua eficácia. Em termos hormonais, ela é capaz de aumentar níveis de estrogênio e progesterona, podendo estimular músculos uterinos facilitando o trabalho de parto, bem como favorecer a lactação. Ressalte-se que seu efeito anti-inflamatório já foi bem documentado e ainda existem estudos sobre sua ação como antiviral e hepatoprotetora. Outros efeitos terapêuticos relatados são: analgesia, antifúngico, antioxidante, antitumoral, anti-tripanosoma, cicatrizante e efeito neuroprotetor (CAVERO; CALVO, 2015; ISERIN, 2017; MIRA; KIANI, 2016; VIARD, 2018).

Além de todos esses efeitos terapêuticos já avaliados cientificamente, ressaltamos outros mais diretamente relacionados à presença da Verbena no conto *Smarra ou les démons de la nuit*, a saber: propriedades sedativa, ansiolítica e antidepressiva. Entre os riscos do uso exacerbado, destaca-se a forte ação e contração da musculatura lisa produzida pela verbenalina, um dos seus principais constituintes químicos, resultando em vômitos e contração uterina, por isso não é recomendado seu uso em mulheres grávidas. Tais investigações são comprovadas por estudiosos diversos em continentes diferentes, tais como Iserin, (2017) e Kamal, Jawaid e Imam, (2015); além de Khan, Khan e Ahmed, (2016); Kumar, Madaan e Sidhu, (2017) e ainda Mahomoodally, Suroowan e Sreekeessoon, (2018).

Assim, diante do fato de que o potencial terapêutico da Verbena, principalmente sedativo, ansiolítico e antidepressivo, nos parece perfeitamente admissível que o autor cite essa planta, nesse momento da narrativa, como um elemento capaz de “apaziguar” os demônios que habitam os labirintos oníricos do herói. Obviamente, não porque a Verbena teria algum efeitos sobre essas criaturas, posto que só existem no mundo da ficção (e ainda mais, dos sonhos), mas,

pelo fato de que as propriedades dos seus bioativos naturais, destacadamente a de induzir um sono semelhante ao natural (sedativo) e de amenizar os sinais e sintomas da ansiedade (ansiolítico), poderiam, sim, dar ao homem que adormeceu cansado pelos prazeres carnavais da festa na noite anterior, um sono mais profundo com sonhos harmoniosos, bem diferente dos abismos pelos quais Meroé conduz Lucius/Lorenzo.

O efeito da verbena é o que traz calma em meio à imensa desordem do mundo dos sonhos que, no dizer de Nodier, seria o momento de maior clareza, força humana e perfeição, daí o porquê assegurar que: “... l’imagination de l’homme endormi, dans la puissance de son âme indépendante et solitaire, participe en quelque chose à la perfection des esprits”⁴⁷. (NODIER, 1961, p 46). Na mesma narrativa, ainda se observa outras recorrências desta mesma planta, igualmente com a função tranquilizante no universo dos labirintos oníricos. Todavia, passamos ao outro conto, *La fée aux miettes*, arrazoando sobre o poder de outra planta, a Mandrágora.

LA FÉE AUX MIETTES E A MANDRÁGORA

O conto em questão, *A fada das migalhas*⁴⁸, apresenta a história do carpinteiro Michel que se encontra em uma casa de saúde em Glasgow. O carpinteiro relata ao narrador do conto toda a sua história de vida. Órfão e à procura de seu pai, Michel encontra uma velhinha pedinte, de aparência frágil que se apresenta como a Fada das migalhas. Essa pequena senhora prediz o seu casamento com o carpinteiro no dia de seu aniversário de 20 anos, apesar do aterrorizante aspecto da pequena e frágil idosa. Michel toma uma embarcação e descobre que a Fada das migalhas o seguiu, disfarçada, dentro de um saco; ela entrega ao carpinteiro o medalhão da mítica

47 A imaginação do homem adormecido, na força de sua alma independente et solitária, participa de algo da perfeição dos espíritos

48 Tradução brasileira por Ana Luiza Silva Camarani (2006).

Belquice, a Rainha de Sabá, que havia naufragado próximo das costas inglesas. Na continuidade dessa aventura, Michel casa-se com a velhinha, pois apesar de sua aparência, a ama e faz a descoberta que Belquice e a Fada das migalhas são a mesma pessoa. Então, sai à procura da mandrágora que canta a fim de encontrar a felicidade eterna.

Nos compêndios de botânica, a mandrágora é um termo comum à várias espécies vegetais, sendo a principal a *Mandragora officinarum*, pertencente à grande família botânica das solanáceas; originária da Europa mediterrânea, cresce no leito seco dos rios. Provavelmente, tenha surgido na pré-história, mais especificamente no período Eosoico, é uma planta de raiz ramificada e profunda, com folhas ovais pendentes dispostas em roseta. Flores brancas violáceas ou azuladas e frutos amarelados, carnudos e aromáticos conhecidos com “as maçãs do Diabo”, atingindo, no máximo, 30 centímetros de altura (ISERIN, 2017; LEONTI; CASU, 2018; VIARD, 2018; VOLIS, et al., 2018).

Segundo a tradição oral de povos europeus, a raiz da mandrágora emitiria, assim que desenterrada, um grito tão poderoso que poderia matar qualquer pessoa que tentasse colher a planta. Os poderes a ela atribuídos decorrem do efeito narcótico (indutor do sono) da raiz e do fato de que essa possui um aspecto ligeiramente semelhante à forma humana (figura 2). Por isso foi, durante milênios, uma espécie de talismã para despertar o amor (graças às suas propriedades afrodisíacas), favorecer a fertilidade feminina e para “espantar o mau-olhado”. Entre civilizações como na China antiga e no Império Romano, na Idade Média, quando bruxas a usavam para entrar em transe, mas também ao longo dos séculos seguintes, outros usos de destaque da mandrágora foram: narcótico, anestésico, analgésico, alucinógeno e, até mesmo, no tratamento da loucura, segundos estudos de Iserin (2017); Leonti e Casu (2018) e ainda de Menapace (2018), Rapado (2018) e Viard (2018).

Figura 2. Imagens da Mandrágora (*Mandrágora officinarum* L.).



Fonte: Atlas de botânica (2008)

Ressalte-se que a presença da mandrágora na literatura se deu bem antes de Charles Nodier. Dos manuscritos medievais até *Harry Potter*, passando pelo romantismo alemão, essa planta se faz presente na literatura e na iconografia (MENAPACE, 2018, p.41). Alguns registros bíblicos sinalizam as finalidades com que se usava essa planta em diferentes momentos históricos do povo hebreu, como no poético livro dos cânticos, do Rei Salomão : « ...As mandrágoras exalam seu perfume; às nossas portas há de todos os frutos, novos e frutos secos, que eu tinha guardado, meu amado, para ti” (CÂNTICO DOS CÂNTICOS, 7: 13). No livro de Gênesis, em dado momento da história de amor entre Raquel e Jacó, a mandrágora também se faz presente (LEONTI; CASU, 2018, p.9):

E foi Ruben, nos dias da ceifa do trigo, e achou mandrágoras no campo. E trouxe-as à Lia, sua mãe. Então, disse Raquel à Lia: ‘Ora, dá-me das mandrágoras de teu filho.

E ela lhe disse: ‘É já pouco que hajas tomado o meu marido, tomarás também as mandrágoras do meu filho?’ Então, disse Raquel: ‘Por isso, ele se deitará contigo esta noite pelas mandrágoras de teu filho.’ Vindo, pois, Jacó à tarde do campo, saiu-lhe Lia ao encontro, e disse: A mim possuirás, esta noite, porque certamente te aluguei com as mandrágoras do meu filho. E deitou-se com ela aquela noite.” (GÊNESIS, 30: 14-16).

Em outras narrativas literárias, clássicas ou não, essa planta aparece, a exemplar narrativa do célebre o herói Ulisses, tendo sido um importante instrumento para ajudá-lo a escapar dos feitiços pelos quais passou no seu périplo (LEONTI; CASU, 2018, p.3). Também foi citada por Shakespeare, na peça *Romeu e Julieta*, pois acredita-se que o remédio que Julieta teria tomado para fingir estar morta, teria sido extraído dela (RAPADO, 2018, p.10). A peça teatral *A Mandrágora*, de Nicolau Maquiavel apresenta uma forte sátira à corrupção da sociedade italiana da época renascentista; conta histórias dos tramas oriundos de manipulações políticas, e também a história do jovem Calímaco, que por uma aposta, conhece e deseja uma mulher casada, Lucrecia, que não consegue ter filhos com seu marido. Para conquistá-la, com ajuda de um frei sem escrúpulos e da mãe da recatada esposa, finge ser médico e receita um tratamento à base de mandrágora. Em *Harry Potter e a Câmara Secreta*, um clássico do fantástico levado às telonas, uma versão, por assim dizer, bruxa, da Mandrágora está presente, gritando verdades quando extraída da terra. Em outra narrativa com elementos fantásticos, *O Labirinto do Fauno*, a Mandrágora é utilizada para fazer com que as dores de uma gravidez de risco sejam amenizadas.

Percebe-se que a presença dessa espécie vegetal em textos literários e tão diversificada quanto antiga, mas sempre como elemento capaz de despertar o amor e/ou conduzir o ser humano para e por seus labirintos mais diversos. Vejamos, portanto, se no conto comentado a mandrágora também possui função semelhante, e se as propriedades biológicas a ela atribuídas encontram respaldo e explicações na ciência, em especial aos olhos da farmacologia.

No conto:

Je réfléchissais à ceci en mesurant du regard un grand carré de mandragores presque entièrement moissonné jusqu'à la racine par la main de l'homme, et sur lequel toutes ces mandragores gisaient flétries et mortes sans que personne eût pris la peine de les recueillir. Je doute qu'il y ait un endroit au monde où l'on voie plus de mandragores.

Comme je me rappelai subitement que la mandragore était un narcotique puissant, propre à endormir les douleurs des misérables qui végètent sous ces murailles[...].

-Vous a-t-elle répondu ?...[...] A-t-elle parlé ? A-t-elle chanté ? Oh ! de grâce, monsieur, apprenez-moi si elle a chanté la chanson de la mandragore :

C'est moi, c'est moi,

C'est moi !

Je suis la mandragore,

La fille des beaux jours qui s'éveille à l'aurore,

Et qui chante pour toi !⁴⁹... (NODIER, 1961, p. 180).

49 Pensava nisso medindo com o olhar um grande canteiro de mandrágoras quase inteiramente colhido até a raiz pela mão do homem, e no qual essas mandrágoras jaziam murchas, sem que ninguém tivesse o trabalho de recolhê-las. Duvido que haja outro lugar no mundo onde se vejam mais mandrágoras.

Como me lembrei subitamente de que a mandrágora era um narcótico poderoso, próprio a entorpecer as dores dos miseráveis que vegetam dentro dessas muralhas [...].

Sou eu, sou eu, sou eu,

As aventuras fantásticas que foram relatadas pelo herói ao narrador, toda a história da *Fada das Migalhas*, de Michel e de sua busca da mandrágora que canta, ressurgem sob a forma de literatura escrita - a narrativa da narrativa, o livro dentro do livro (CAMARANI, 2006). É a mesma pesquisadora que afirma que essa metalinguagem sobre o fazer literário encontra-se estreitamente ligada à busca empreendida pelo herói, já que os últimos parágrafos do conto apresentam o livro que narra tudo o que acabamos de ler; a busca da mandrágora que canta, símbolo da unidade do paraíso, identifica-se em Nodier, com a busca da própria narrativa. Todavia, neste excerto acima, pode-se perceber de modo evidente a mandrágora como narcótico, indutor do sono, além de ser também considerado como afrodisíaco, ansiolítico, alucinógeno e dilatador da pupila.

Para compreendermos os diversos efeitos biológicos já comprovados cientificamente, recomendamos atentar-se para a constituição química da mandrágora, na qual se destacam os alcaloides tropânicos (hiosciamina, escopolamina, pseudococaína, atropina, hioscina e cocaína) além de cuscoigrina. Esses constituintes conferem à planta e seus derivados ações importantes, destacando-se a ação antagonista colinérgica (central e periférica) de alguns alcaloides tropânicos. A cuscoigrina possui ação gabaérgica central. Atualmente, apesar de muito pouco usada, existem diversos estudos avaliando o potencial terapêutico da mandrágora, principalmente como: analgésico, anestésico, afrodisíaco, ansiolítico, narcótico (indutor do sono), redutor das secreções salivar, lacrimal e pancreática, relaxante muscular, uso em oftalmologia e em enfermidades reumáticas e para doenças da pele. Face à sua elevada toxicidade, o uso interno de derivados da planta está contraindicado e mesmo o uso externo deve ocorrer sob supervisão de um profissional especializado

Sou eu a mandrágora,!

A filha dos belos dias que desperta com a aurora,

E que canta pra ti! (CAMARANI, 2006, p. 54)

(BUCHOLZER et al, 2019; DEBNATH et al., 2018; ISERIN, 2017; LEONTI; CASU, 2018; TAKSHAK, 2018).

O fato de Michel, buscar as mandrágoras (“maças do amor”) para manutenção da sua paixão pela Fada das migalhas se justifica pelas ações de alguns dos seus constituintes (alcaloides tropânicos) de estimulante do sistema nervoso central e de relaxante da musculatura lisa, o que especificamente na genitália masculina, pode resultar em ereção e maior aptidão para o ato amoroso. A dificuldade do herói em enxergar claramente a realidade, ao ponto de não se dar conta da verdadeira idade da sua amada, se explicaria por uma possível perda da acuidade visual causada pela atropina -droga midriática, ou seja, dilatadora da pupila-presente no vegetal, ou mesmo pelo potencial alucinogênico da mandrágora

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fantástico que causa horror através da beleza feminina é fortalecido pela presença de plantas como a verbena no conto *Smarra ou les démons de la nuit*. Além disso, parece-nos que os conhecimentos botânicos de Charles Nodier teriam sido fundamentais para a construção da narrativa do conto *La Fée aux miettes*, pois a utilização da mandrágora, pelos personagens, encontra respaldo nos atuais conhecimentos farmacológicos sobre a planta em questão.

Enfim, mais um exemplo de que a evolução científica experimentada pela humanidade nas últimas décadas, em muitos casos apenas comprova práticas e conhecimentos tradicionais que se propagaram entre gerações. A literatura, ao apresentar histórias plenas de fatos reais e/ou imaginários, imita a vida mas não se limita, “enquanto forma de expressão artística, brinca com as palavras percorrendo com destreza o ténue limiar entre a verossimilhança, que gera identificação no leitor, e a ficção que o encanta, cativando-o até à última página” (PINHEIRO-MARIZ; MARIZ, 2016, p. 272). Talvez

esse seja um dos mais sedutores encantamentos dessa forma de expressão artística.

Evidentemente, as narrativas aqui apresentadas apontam para o mesmo elemento que é a mulher do Romantismo, uma personagem que assume papéis distintos até chegar a ser considerada como a mulher fatal. Essa imagem feminina guarda um misto de beleza e destruição tão difundido por Praz (2018). Ao longo das duas narrativas, o leitor pode ser tomado por imagens que provocam alucinações, sensação de loucura e melancolia conduzidos por personagens femininos. Esse seria o resultado da associação verossímil da literatura, provocando o efeito do fantástico na literatura.

REFERÊNCIAS

BOUTHIER, C. *et al.* *Mille ans de Littérature française*. Paris: Nathan, 2003.

BUCHOLZER, M. L. *et al.* Toxicological assessment compilation of selected examples of raw materials for homeopathic medicinal products. *Regulatory Toxicology and Pharmacology*. n.103, p.253-273, 2019.

CAMARANI, A. L. *Poética de Charles Nodier - Contendo a Tradução de a Fada das Migalhas*. São Paulo: Annablume. 2006.

CASTEX, P-G. *Le Conte Fantastique en France de Nodier a Maupassant*. Paris: José Corti, 1962.

CAVERO, R. Y.; CALVO, I. Medicinal plants used for musculoskeletal disorders in Navarra and their pharmacological validation. *Journal of Ethnopharmacology*. v.168, n.20, p.255-259, 2015.
CUERDA, J. *Atlas de Botânica*. Editora FTD. São Paulo, 2008.

DEBNATH, B. et al. Role of plants alkaloids on human health: a review of biological activities. *Materials Today Chemistry*. n.9, p.56-72, 2018.

DEHARME, L. *Le conteur*. In : Précis de Littérature du XIX Siècle. Paris, Hathier, 1990.

ISERIN, P. (Org.) *Larousse des Plantes Médicinales: identification, préparation, soins*. Paris: Larousse, 2017.

KAMAL, M.; JAWAID, T.; IMAM, S. A. Antidepressant activity of methanolic extract of *Verbena officinalis* Linn plant in mice. *Asian J. Pharm. Clin. Res*, v.8, n.4, p.308-310. 2015

KHAN, A. W.; KHAN, A.; AHMED, T. Anticonvulsant, Anxiolytic, and Sedative Activities of *Verbena officinalis*. *Front. Pharmacol.*, v.21, 2016.

KUMAR, P.; MADAAN, R.; SIDHU, S. Antianxiety activity of fractions and isolated compounds of *Verbena officinalis* **aerial parts**. *International Journal of Pharmaceutical Sciences and Drug Research*. v.9, n.2, p.79-82, 2017.

LEONTI, M.; CASU, L. Ethnopharmacology of love. *Frontiers in Pharmacology*. v.9, 2018.

MAHOMOODALLY, F. ; SUROOWAN, S. ; SREEKEESSOON, U. Adverse reactions of herbe medicine – A quantitative assessment of severity in Mauritius. *Journal of Herbal Medicine*.n.12, p.49-65, 2018.

MENAPACE, L. *La mandragore, iconographie d'un mythe botanique*. Revue de la Bibliothèque Nationale de France. n.56, p-41-49, 2018.

PINHEIRO-MARIZ, J; MARIZ, S. R. Uma leitura de 'Os Paraísos Artificiais', de Charles Baudelaire sob a ótica da psicofarmacologia. *Revista Via Atlântica*, USP. v. 29, p. 271-284, 2016.

MIRAJ, S.; KIANI, S. Study of pharmacological effect of *Verbena officinalis* Linn: A review(Article). *Der Pharmacia Lettre*, v.8, n.9, p.321-325, 2016.

NODIER, C. *Contes*. Organisée par P.-G. Castex. Paris: Editions Garnier,1961.

OSÓRIO, M. R. B.; MEREGALL, M, L; REUILLARD, P. C. R. <https://docplayer.com.br/120158981-Do-fantastico-em-literatura-1-2.html>. Acesso em 30 de março de 2005.

POE, E. A. *Ficção completa. Poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

PRAZ, M. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Edizione BUR Saggi. Milão, 2018.

RAPADO, T. O. *El mito de la mandragora en la literatura alemana del Romanticismo*. Universidad de Valladolid. Grado em Lenguas Modernas y sus Literaturas. Trabajo fin de Grado. 2018. 58p.

AKSHAK, S. *Bioactive compounds in Medicinal Plants : a Condensed Review*. *SEJ Pharmacognosy*, v.1, n.1, p.1-35, 2018.

VIARD, M. *Le Pouvoir Secret des Plantes: et autres secrets de sorcières*. Paris: Larousse, 2018.

VOLIS, S. et al. Evolutionary history and biogeography of *Mandragora L. (Solanaceae)*. *Molecular Phylogenetics and Evolution*. n.129, p.85-95, 2018.

SOBRE OS AUTORES

CLAUDIA FERNANDA DE CAMPOS MAURO

Possui graduação em Letras - Português e Inglês pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1989), graduação em Letras - Português e Italiano pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1990), Mestrado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1996), Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (2001), pós-doutorado pela Università degli Studi di Firenze (2011) e pós-doutorado pela Universidade Federal de Uberlândia (2019). Atualmente é Professor Assistente Doutor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Membro do GT da ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional e membro do grupo de pesquisa do CNPq Vertentes do Fantástico na Literatura. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Italiana, narrativa do século XX, literatura fantástica.

Contato: claudiamauro@ymail.com

CYNTHIA BEATRICE COSTA

Possui graduação em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (2002) e mestrado em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2008). É doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (2016), com período sanduíche na Universidade de Yale. É tradutora literária e possui experiência na área de Estudos da Tradução, Crítica Literária e Comunicação. Realiza pesquisas nas áreas de Tradução e Recepção, Tradução e Intermedialidade e

Adaptação Cinematográfica. Atua como professora no curso de Tradução do Instituto de Letras e Linguística (Ileel) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFU e na Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC. É membro do GESTE - Grupo de Estudos em Tradução e Expertise

Contato: cynthia_costa@uol.com.br

DÉBORA DA SILVA CHAVES GONÇALVES

Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU; Mestra em Letras: linguagens e representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC; Graduada em Letras Vernáculas pela Universidade Salgado de Oliveira. Possui experiência na área de Letras, com ênfase no ensino de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua portuguesa. Pesquisadora no grupo de pesquisa Narrativa e insólito, desenvolvendo pesquisas sobre as narrativas de ficção, ficção contemporânea e autoficção. Atua também em pesquisas sobre territórios, realidade X ficção e Identidades e Memória. Os principais temas são desenvolvidos a partir do estudo da crônica de João Ubaldo Ribeiro.

Contato: dekachaves@ig.com.br

EMANUELLE GARCIA GOMES

Possui graduação em História pela Universidade Federal de Uberlândia (2013). Tem experiência na área de História, com ênfase nas áreas de História e Literatura, atuando principalmente no estudo da obra de J.R.R. Tolkien. Iniciou Mestrado na Universidade Federal de Uberlândia em 2015, tendo concluído com a defesa da dissertação de título “Fantasia e História: Uma abordagem teórica em J. R. R. Tolkien” em junho de 2017.

Contato: emanuellegg@yahoo.com.br

FERNANDA AQUINO SYLVESTRE (UFU)

Graduada em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia. cursou Especialização em Teoria Crítica da Literatura na Faculdade de Ciências e Letras da Unesp. Realizou seu Mestrado e Doutorado em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara. Atualmente é Professora Associada I da Universidade Federal de Uberlândia. Na Graduação, desenvolve atividades na área de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Uberlândia, desenvolvendo o projeto O conto de fadas na contemporaneidade: leituras pós- modernas. Membro do GT da ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional e vice-líder do grupo de pesquisa do CNPq Vertentes do Fantástico na Literatura.

Contato: fernandasyl@uol.com.br

JOSILENE PINHEIRO-MARIZ

Graduada em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Maranhão (1996), mestrado (2001) e doutorado (2008) em Letras (Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo e Pós-Doutorado pela Universidade Paris 8 -Vincennes-Saint Denis (2013). Professora Associada na Unidade Acadêmica de Letras, da Universidade Federal de Campina Grande, trabalhando na graduação em Letras-Língua Portuguesa e Língua Francesa e na Pós-Graduação em Linguagem e Ensino. Atua na área de Letras, com ênfase em Língua e Literaturas de Língua Francesa e de Língua Portuguesa; Estudos da relação entre língua e literatura, Literatura Comparada e interculturalidade; literaturas “ditas francófonas” e africanas; formação de leitores de textos literários em língua estrangeira e materna; intercompreensão de línguas românicas; didática de línguas e ensino de FLE (crianças e adultos).

Contato: jsmariz22@hotmail.com

LÍVIA MARIA DE OLIVEIRA

Possui Graduação em Letras - Português e Inglês pela Universidade Federal de Uberlândia (2012-2013), onde participou do Programa de Educação Tutorial (PET) do Curso de Letras, desenvolvendo pesquisa, ensino e extensão. Duas Iniciações Científicas foram realizadas na Graduação, orientadas pela Professora Doutora Maria Cristina Martins. Possui Mestrado em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia (2016), orientada pela Professora Doutora Fernanda Aquino Sylvestre, sob o título: *Novas histórias sobre a velha tradição: Angela Carter e Barbara G. Walker releem “Branca de Neve”*. Atualmente é professora efetiva da Prefeitura de Uberaba e Doutoranda em Letras, pela Universidade Federal de Uberlândia, sob a orientação da Professora Doutora Fernanda Aquino Sylvestre. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Fantástica, Contos de fadas, Revisionismo Contemporâneo.

Contato: livia_oliveira08@yahoo.com.br

LUIZA MARIA FONTE BOA MELO

Possui graduação em Letras – Português pela Universidade Federal de Uberlândia (2017), onde participou do projeto de Iniciação Científica Jovens Talentos (2014), sob a orientação da professora Dra. Marlúcia Maria Alves. Atualmente cursa o Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (2018-2020), com bolsa fomentada pela CAPES, orientada pela professora Dra. Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro. Membro dos Grupos de Pesquisa GPEA (Grupo de Pesquisa em Especialidades Artísticas) e POEIMA (Poéticas e Imaginário), ambos vinculados ao CNPq. Autora do artigo *Um ensaio para deformar* (2016), publicado em *O corpo é discurso* (UESB). Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas:

Literatura Fantástica Contemporânea, Literatura Infanto-Juvenil, Literatura e Imaginário, Literatura e Experiência.

Contato: luizamfbm@gmail.com

MÔNICA LOPES NÉVOA GUIMARÃES

Professora de Português e Inglês desde 1997, atualmente professora efetiva do Instituto Federal do Tocantins, no Campus de Gurupi – TO, licenciada em Letras Português-Inglês pela Universidade do Vale do Paraíba, em São José dos Campos – SP, Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade de Taubaté – SP, doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia – MG, sob a orientação da Professora Dr^a Fernanda Aquino Sylvestre. Contato: monica.guimaraes@ifto.edu.br

NATHÁLIA HERNANDES BERGANTINI

Possui graduação em Letras – português e espanhol – pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2012) e Mestrado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2015). Atualmente é doutoranda em Letras (desde 2017) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, com bolsa Capes, estudando contos fantásticos do autor espanhol Gustavo Adolfo Bécquer. Escreve contos e poesias, tendo alguns contos já publicados pelas editoras Trevo e Heliópolis. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: literaturas brasileira e espanhola, ensino de língua espanhola, gramática da Língua Portuguesa e redação.

Contato: nattiherndes2@gmail.com

RENATA PHILIPPOV

Possui bacharelado em Letras (Português/Inglês/Francês) pela Universidade de São Paulo (1994), licenciatura em Letras (Português/Inglês/Francês) pela Universidade de São Paulo (1995), mestrado em Letras (Língua e Literatura Francesa) pela Universidade de São Paulo (1999), doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo (2005), pós-doutorado em Linguística Aplicada pelo LAEL/PUCSP (2015), sob supervisão da Profa. Dra. Fernanda Coelho Liberali, e pós-doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pelo DTLCC/FFLCH-USP (2018), sob supervisão da Profa. Dra. Cleusa Rios Pinheiro Passos. É Professora Associada 2 do Departamento de Letras e credenciada no Programa de Mestrado em Letras da UNIFESP-campus Guarulhos. É membro do GT Vertentes do Insólito Ficcional da Anpoll e líder do grupo de pesquisa Língua e Literatura: interdisciplinaridade e docência (CNPq). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Machado de Assis, estudos de recepção literária e literatura comparada e questões de inter e transdisciplinaridade. Contato: renataph@uol.com.br

ROSELI DEIENNO BRAFF

Doutora em Estudos Literários na UNESP Araraquara-SP. Mestre em Estudos Literários – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP Araraquara-SP. Graduada em Letras e Pedagogia – Universidade São Judas Tadeu, USJT - São Paulo. Professora aposentada de Língua Portuguesa e Literatura das redes pública e particular – SP. Prestadora de serviços editoriais autônoma.

Contato: rosebraff@hotmail.com

SAULO RIOS MARIZ

Farmacêutico-Bioquímico pela Universidade Federal do Maranhão (1990). Mestre em Toxicologia e Análises Toxicológicas pela Universidade de São Paulo (1998) e Doutor em Produtos Naturais e Sintéticos Bioativos pela Universidade Federal da Paraíba (2007). Em fevereiro de 2013 concluiu pós-doutorado na Universidade Paris 8 sobre o tema da prevenção ao uso indevido de drogas no meio universitário. Professor Associado de Farmacologia; coordenador, na Instituição receptora, do Doutorado Interinstitucional em Enfermagem (UFMG/UFCG) e membro do Comitê Editorial da *Revista Saúde & Ciência online*. Em janeiro de 2017, assumiu a Tutoria do Grupo PET Fioterapia (CCBS-UFCG). Tem experiência na área de Avaliação de Toxicidade e Análises Toxicológicas, atuando principalmente nos seguintes temas: Farmacologia e Toxicologia, avaliação de toxicidade, análises toxicológicas, toxicovigilância, prevenção ao uso indevido de drogas, promoção ao uso racional de medicamentos e plantas medicinais.

Contato: sjmariz22@hotmail.com



ISBN: 978-65-5582-009-6



9 786555 182009 6

Edibrás
Gráfica e Editora