

Valter Henrique de Castro Fritsch
Fabian Quevedo da Rocha
Regina Zilberman
(Organizadores)



ASPECTOS DO ROMANCE DE FANTASIA

Motivos míticos e maravilhosos na literatura

ASPECTOS DO ROMANCE DE FANTASIA

**Motivos míticos e maravilhosos
na literatura**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE FURG

Reitor

DANILO GIROLDO

Vice-Reitor

RENATO DURO DIAS

Chefe de Gabinete do Reitor

JACIRA CRISTIANE PRADO DA SILVA

Pró-Reitor de Extensão e Cultura

DANIEL PORCIUNCULA PRADO

Pró-Reitor de Planejamento e Administração

DIEGO D'ÁVILA DA ROSA

Pró-Reitor de Infraestrutura

RAFAEL GONZALES ROCHA

Pró-Reitora de Graduação

SIBELE DA ROCHA MARTINS

Pró-Reitora de Assuntos Estudantis

DAIANE TEIXEIRA GAUTÉRIO

Pró-Reitora de Gestão e Desenvolvimento de Pessoas

LÚCIA DE FÁTIMA SOCOOWSKI DE ANELLO

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

EDUARDO RESENDE SECCHI

Pró-Reitora de Inovação e Tecnologia da Informação

DANÚBIA BUENO ESPINDOLA

EDITORA DA FURG

Coordenadora

CLEUSA MARIA LUCAS DE OLIVEIRA

COMITÊ EDITORIAL

Presidente

DANIEL PORCIUNCULA PRADO

Titulares

ANDERSON ORESTES CAVALCANTE LOBATO

ANGELICA CONCEIÇÃO DIAS MIRANDA

CARLA AMORIM NEVES GONÇALVES

CLEUSA MARIA LUCAS DE OLIVEIRA

EDUARDO RESENDE SECCHI

ELIANA BADIALE FURLONG

LEANDRO BUGONI

LUIZ EDUARDO MAIA NERY

MARCIA CARVALHO RODRIGUES

Editora da FURG

Câmpus Carreiros

CEP 96203 900 – Rio Grande – RS – Brasil

editora@furg.br

Integrante do PIDL

Editora Associada à



Valter Henrique de Castro Fritsch
Fabian Quevedo da Rocha
Regina Zilberman
(Organizadores)

ASPECTOS DO ROMANCE DE FANTASIA

**Motivos míticos e maravilhosos
na literatura**



Rio Grande
2022

© Valter Henrique de Castro Fritsch; Fabian Quevedo da Rocha; Regina Zilberman

2022

Capa:

Israel Augusto Moraes de Castro Fritsch

Ilustração da capa:

Nicky Silva

Diagramação da capa:

Murilo Borges

Formatação e diagramação:

João Balansin

Revisão Ortográfica e Linguística:

Carla Carvalho Pedroso; Israel Augusto Moraes de Castro Fritsch; Juliana Silva de Lima; Keila dos Santos Lima; Lorenza Borba Santos; Luisa de Souza Mello; Luiza de Moraes Gonçalves da Silva; Rafaela Pedroso de Oliveira; Stéfany Solari Maciel

Ficha catalográfica

A839 Aspectos do romance de fantasia: motivos míticos e maravilhosos na literatura [Recurso Eletrônico] / Organizadores Valter Henrique de Castro Fritsch, Fabian Quevedo da Rocha, Regina Zilberman. – Rio Grande, RS : Ed. da FURG, 2022.
469 p. : il.

Modo de acesso: <http://repositório.furg.br>
ISBN 978-65-5754-147-0 (eletrônico)

1. Literatura de Fantasia 2. Literatura Fantástica 3. Romance Histórico I. Fritsch, Valter Henrique de Castro II. Rocha, Fabian Quevedo da III. Zilberman, Regina IV. Título.

CDU 82.01

Catalogação na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos –
CRB10/2344

SUMÁRIO

A ESCRITA DAS FADAS	9
Valter Henrique de Castro Fritsch Fabian Quevedo da Rocha Regina Zilberman	
AO FINAL DA JORNADA, VITÓRIA? OU SOBRE AS PERCEPÇÕES POLARIZADAS ACERCA DA FANTASIA	16
Cláudio Augusto Carvalho Moura	
TENDÊNCIAS TEÓRICO-CRÍTICAS NA LITERATURA DE FANTASIA: DE TOLKIEN A MENDLESOHN	41
Fabian Quevedo da Rocha	
CONSIDERAÇÕES SOBRE FICÇÃO DE FANTASIA: DIÁRIO DE BORDO DE UMA PROFESSORA	66
Sandra Sirangelo Maggio	
O LEITOR SOB ENCANTAMENTO: AS DISPOSIÇÕES DO NARRADOR NO ROMANCE DE FANTASIA O HOBBIT, DE TOLKIEN	84
Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira	
A MATÉRIA ESCURA DA IMAGINAÇÃO: O SUJEITO FRATURADO E O NÃO-EU NA	

TRILOGIA *FRONTEIRAS DO UNIVERSO DE PHILIP PULLMAN* 111
Valter Henrique de Castro Fritsch

A (DES)CONSTRUÇÃO DO EMPODERAMENTO FEMININO NA TRILOGIA *SOMBRA E OSSOS* 137
Débora Almeida de Oliveira

LILIANA BODOC E A SAGA *DE OS CONFINS: UMA ROTA DOS SINAIS* 166
María Inés Arrizabalaga (Autora)
Daniele Corbetta Piletti (Tradutora)

METAMORFOSES DO FEMININO: DOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM AO ROMANCE DE FANTASIA DE CHRIS COLFER 185
Carolina Rafaela Borges
Jessyca Laynne Meireles Passos
Viktória Cerezo Santos
Gabriela Bruschini Grecca

AVENTURAS NA TERRA ENCANTADA: UMA LEITURA DE *O MISTÉRIO DA ESTRELA DE NEIL GAIMAN* 217
Luciane Oliveira Moreira

FAERIE E O LIMAR ENTRE FANTASIA E ROMANCE HISTÓRICO EM *JONATHAN STRANGE & MR NORRELL*, DE SUSANNA CLARKE 239
Rafael Silva Fouto

FICÇÃO CIENTÍFICA, FANTASIA E HUMANIZAÇÃO DO SER: A ANTROPOLOGIA

TEOLÓGICA DA TRILOGIA CÓSMICA DE C. S. LEWIS	264
Marcio Simão de Vasconcellos	
FEITICEIROS, FANTASMAS E ECOS DO PASSADO: AS MANIFESTAÇÕES DO TRAUMA EM HARRY POTTER E NA TRILOGIA SIMON SNOW	294
Ícaro Carvalho	
Isadora Ravazolo Copetti	
A TOCA PARA UM HOBBIT E OS ESPAÇOS/TEMPOS ALÉM DELA: DISCUSSÕES SOBRE A FANTASIA	314
Francisco de Assis Ferreira Melo	
Marisa Martins Gama-Khalil	
O LAPIDAR DO MITO PELA FANTASIA: A JORNADA DE PENÉLOPE	342
Liane Schneider	
Maria do Rosário Silva Leite	
O PAPEL DO GUIA EM QUEST FANTASIES: DISCUTINDO HAGRID, TIO ANDREWS, ASLAN E DUMBLEDORE	369
Alisson Preto Souza	
Caroline Navarrina de Moura	
O GÊNERO DE FANTASIA EM LÍNGUA GALEGA: ASPECTOS LITERÁRIOS E LINGUÍSTICOS	395
Valéria Gil Condé	
Hugo Domínguez Silva	

AS CRÔNICAS DE NÁRNIA: TRANSPONDO AS BARREIRAS ENTRE PÚBLICOS	419
Juliana Garcia de Mendonça Hanke	
Lucas Felipe Batista Bispo	
O FANTÁSTICO MUNDO DE RAQUEL NO ROMANCE A BOLSA AMARELA, DE LYGIA BOJUNGA NUNES	437
Diogo Raimundo Rodrigues Santos	
Antônio Máximo Gomes Ferraz	
SOBRE OS AUTORES	460

A ESCRITA DAS FADAS

Valter Henrique de Castro Fritsch
Fabian Quevedo da Rocha
Regina Zilberman

Um menino órfão descobre aos onze anos que sua verdadeira identidade é mágica e que existe uma outra realidade repleta de poções, vassouras com propriedades extraordinárias, varinhas encantadas e bruxos bons e maus que habitam o mundo que ele julgava ordinário e normal. Uma menina atravessa o fundo de um guarda-roupa e vai parar em uma terra fabulosa habitada por toda a sorte de criaturas míticas e animais falantes, enquanto outra garota pode sair voando pela janela com seus irmãos, uma fada e um menino de roupas verdes em direção à Terra do Nunca. Em lugares mais profundos destas terras imaginárias, ainda encontramos um grupo de hobbits em uma jornada inusitada que, ao invés de promover uma aventura em busca de um tesouro, lança os protagonistas aos perigos da Terra-Média com a intenção de destruir uma joia mágica – o Um Anel.

Essas são vinhetas de alguns dos mais conhecidos Romances de Fantasia que vêm povoando o imaginário de leitores nas últimas décadas e que, desde sua origem na literatura, fomenta a indústria cultural através de adaptações para o cinema, videogames, séries para canais de televisão e de *streaming*, *fanfictions*, brinquedos, materiais escolares e objetos derivados das histórias citadas.

O Romance de Fantasia como um (sub)gênero literário apareceu no período vitoriano (1837–1901) com obras como *The Water Babies* (1863) de Charles Kingsley (1816-1875), *The King of the Golden River* (1841), de John Ruskin (1819-1900), e *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carrol (1832-1898). Contudo, os motivos maravilhosos que aparecem nessas obras remontam aos primórdios da história, com seus mitos fundadores, como por exemplo o mito de Prometeu, de Marduk e Tiamat ou ainda de Gilgamesh, o rei de Uruk, repletos de narrativas antitéticas em que as forças da luz se opõem às forças das sombras, em uma espécie de metáfora constante da jornada que cada homem e mulher precisa empreender em seu processo de tornar-se humano(a). Desde os épicos antigos, tais como o sumério *Gilgamesh* (séc. XX a.C.), os helênicos *A Odisseia* (séc. VII a.C) e *A Ilíada* (Séc. VIII a.C.) ou o anglo-germânico *Beowulf* (séc. VIII d.C) percebemos que há, como sugere Joseph Campbell¹, uma necessidade mítica latente no ser humano, que busca, através de narrativas mágico-religiosas, dar um sentido ao caos do mundo em que está inserido.

O Romance de Fantasia é, certamente, neto da mitologia, pois traz em seu bojo os conteúdos imagéticos e estruturas narrativas que reverberam nos mitos da maioria dos povos espalhados pelo orbe terreno. Contudo, o movimento de compilação deste conteúdo mítico, folclórico e popular passou antes por outro gênero também muito importante para aqueles que se interessam pelos estudos do maravilhoso – o conto de fadas. Graças aos esforços de escritores e folcloristas

¹ CAMPBELL, Joseph. *The Masks of God: Occidental Mythology*. New York: Penguin Books, 1991.

como Hans Christian Andersen, os irmãos Grimm, Charles Perrault e Jane Francesca Agnes, a Lady Wilde, muitas narrativas populares que traziam em seu conteúdo as sementes da substância maravilhosa dos antigos mitos puderam ser registradas e mantidas como patrimônio cultural da humanidade. Ainda é importante ressaltar o valioso trabalho de pesquisadores como o formalista Vladimir Propp, que, através de seu trabalho minucioso sobre o conto maravilhoso, lançou as bases para os estudos que seriam mais tarde complementados pela corrente estruturalista, especialmente nos trabalhos de Todorov.

No mundo anglófono, John Dryden (1631-1700) foi um dos primeiros a se ocupar com o tema da fantasia em seus ensaios, com uma defesa do uso que ao poeta era permitido fazer de sua imaginação e de como os produtos desta poderiam ser recebidos pelos leitores. É de Dryden a expressão “a escrita das fadas”, referindo-se aos conteúdos da imaginação expressados pela poesia e que não necessariamente mimetizavam a realidade ordinária e mundana do cotidiano. No entanto, foi durante o movimento romântico que uma visão menos preconceituosa dos produtos da fantasia e da imaginação migraram para o pensamento do fazer literário, graças a poetas como William Blake, em cuja obra se encontram conteúdos maravilhosos, e Samuel Taylor Coleridge, cujo ensaio “*Fancy and Imagination*” (1817) estabelece uma diferença entre a fantasia e a imaginação, lançando as bases dos estudos sobre as manifestações do maravilhoso que seriam, mais tarde, continuados por J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis. No mundo germânico, trabalhos como os dos irmãos Schlegel foram essenciais na divulgação do gênero maravilhoso, graças às diversas publicações em que analisam e discutem os contos de fadas no periódico

Das Athnenaem, publicado de 1798 a 1800.

Na transposição dos motivos maravilhosos dos mitos para os contos de fadas e, posteriormente, para o Romance de Fantasia, há, evidentemente uma transformação de parte de seu conteúdo, uma vez que diferentes tempos geram diferentes tipos de narrativas. É possível perceber como o herói, personagem central das narrativas míticas, migra para o conto de fadas já com uma mudança bastante brusca – enquanto o herói dos mitos épicos está em uma jornada que busca trazer benefícios para o coletivo, o herói dos contos de fadas está no terreno do doméstico e pessoal, e procura benefícios para si próprio. O Romance de Fantasia parece ter herdado ambos os modelos de heróis, que se intercalam nas muitas obras disponíveis para os leitores contemporâneos, narrando as aventuras de enfrentamento destes heróis contra magos, monstros e dragões para o estabelecimento da ordem do mundo. Ainda, ao que parece, pode ocupar-se, em muitos momentos, de cumprir uma função antes atribuída aos mitos – a de dar ao indivíduo a noção de rito de passagem, pois através da experiência de suas personagens, convida o(a) leitor(a) à experiência do trajeto que leva da infância à adolescência e desta à idade adulta.

O século XX, sobretudo em sua segunda metade, foi o palco da retomada do Romance de Fantasia, que auxiliou no estabelecimento de um modelo do que hoje entendemos por fantasia (*fantasy fiction*) como (sub)gênero literário, colaborando para sua popularização. Obras como *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien, e *As Crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis, não apenas difundiram o gênero em grande escala, mas também moldaram consideravelmente a forma como seus herdeiros estruturam suas narrativas. É possível encontrar

reflexos do legado de Tolkien e Lewis em obras de Neil Gaiman, J. K. Rowling, Katherine Paterson, Philip Pullman, Patrick Rothfuss, entre outros. Estudos que buscam compreender como a obra de fantasia se estrutura também se tornaram mais abundantes a partir da difusão do gênero: Tolkien, em seu ensaio “Sobre Histórias de Fadas”, propõe que a fantasia ideal precisa se passar em um mundo secundário internamente consistente e proporcionar escape, recuperação e consolação aos que leem. Brian Attebery, em *Strategies of Fantasy* (1992) enxerga a fantasia como um modo, um gênero e uma fórmula narrativa que foge da mimesis do mundo cotidiano mirando o extraordinário. Farah Mendlesohn, em *Rhetorics of Fantasy* (2008), por outro lado, busca uma abordagem mais plural e inclusiva do gênero: para a pesquisadora, diferentes Romances de Fantasia podem ser estudados a partir do modo com o qual o maravilhoso surge na narrativa, o que permite que não apenas textos canônicos sejam abordados, mas também aqueles que ainda não possuem grande fortuna crítica.

Nas décadas posteriores à publicação de *As Crônicas de Nárnia* e *O Senhor dos Anéis* foi possível observar, por um lado, uma quantidade considerável de obras de fantasia que parecem tentar seguir quase à risca o modelo estabelecido no século XX, como se pode perceber, por exemplo, na quadrilogia de Christopher Paolini ou na saga de Madeleine L'Engle, que se assemelham às obras de Tolkien e Lewis, respectivamente. Por outro lado, narrativas como *Lugar Nenhum*, de Gaiman, a saga *Harry Potter*, de Rowling, a trilogia *Fronteiras do Universo*, de Pullman, e a ainda não finalizada trilogia *A Crônica do Matador do Rei*, de Rothfuss, propõem uma dinâmica que, aparentemente, trilha rumos diferentes. Nesse sentido, pode-se

argumentar que essa estratégia distinta, proposta por escritores e escritoras de contextos diferentes, relaciona-se com o postulado de Jane Tompkins (1985), para quem “[...] o texto está empenhado em resolver um problema ou conjunto de problemas específicos da época em que foi escrito² [tradução nossa].” Logo, escritores em contextos histórico-geográficos diferentes se utilizam de estratégias narrativas distintas, a fim de abordar questões pertinentes ao seu tempo e local.

No Brasil, para além do indiscutível lugar que Monteiro Lobato ocupa na divulgação da fantasia na literatura infantil, já há alguns anos nota-se o crescente interesse do público leitor acerca do Romance de Fantasia e de escritores estreados que se aventuraram no gênero, tais como Raphael Draccon e Eduardo Spohr. Contudo, parece haver um descompasso entre a crítica especializada, pois essa não tem acompanhado na mesma velocidade o interesse dos leitores e de novos escritores pelas criações no terreno da fantasia, uma vez que ainda contamos com poucas obras que abordem o gênero em língua portuguesa. É buscando atender a esta demanda que nasce o livro *Aspectos do Romance de Fantasia: Motivos míticos e maravilhosos na literatura*. Nesta coletânea, contamos com ensaios de renomados pesquisadores brasileiros e estrangeiros que procuram, através da particularidade de seus olhares, apresentar possibilidades críticas e fazeres epistemológicos para o gênero Fantasia em sua multiplicidade de formas.

As diferentes perspectivas expostas nesta coletânea estimulam reflexões que se estendem desde o fazer literário no âmbito do (sub)gênero da Fantasia,

² TOMPKINS, Jane. *Sensational Designs: the cultural work of American fiction 1790–1860*. New York and Oxford: Oxford UP, 1985.

ao fazer a defesa deste tipo de ficção, explorar os principais percursos críticos e teóricos contemporâneos, passar pelo depoimento de professores que usam o Romance de Fantasia em suas práticas pedagógicas no ensino da leitura literária, até as vertentes críticas consolidadas, como os estudos do imaginário, de gênero, de adaptação, de recepção, da ordem do discurso e da dialogia e da narratologia. Ainda é importante ressaltar que, apesar do protagonismo que o gênero tem desempenhado nas literaturas anglófonas, esta coletânea conta com contribuições que observam o fenômeno da fantasia em solo brasileiro e latino-americano. Como resultado desse trabalho, esperamos colaborar para a promoção dos estudos da fantasia e estimular a circulação da crítica acerca do gênero entre leitores de língua portuguesa, fomentando desta forma não apenas um olhar mais proficiente sobre o fenômeno em questão, mas também apresentando diferentes possibilidades interpretativas para este.

O Aurin, objeto mágico com o qual a Imperatriz Menina presenteia Atreiu e Bastian, em a *História sem Fim*, de Michal Ende, foi o símbolo escolhido para ilustrar a capa deste livro – um lembrete de que o terreno da fantasia é infinito de possibilidades e que as histórias sempre retornam, contadas ou não de formas distintas, uma vez que encontrem alguém disposto a ouvi-las. E o resto, como diria Ende, é uma outra história e terá de ser narrada em uma outra ocasião.

AO FINAL DA JORNADA, VITÓRIA? ou SOBRE AS PERCEPÇÕES POLARIZADAS ACERCA DA FANTASIA

Cláudio A. C. Moura

“Por que a procura por livros de fantasia disparou diante da pandemia?”. Assim foi intitulada a reportagem assinada por Bolívar Torres para a coluna *Livros*, integrante do caderno *Cultura* do jornal *O Globo* de 3 de abril de 2021. No texto em questão são apresentados dados de uma pesquisa nacional, encomendada pelo Grupo Editorial Record à Nielsen Global Media, que apontam um crescimento de 61% nas vendas de títulos de fantasia no mercado brasileiro a partir de março de 2020. Crescimento esse que superou, com folga, tanto o do segundo gênero mais vendido: suspense/terror (35%), quanto, para além do dobro, as vendas do que o jornalista chamou de ficção geral, cujo aumento, nem por isso menos significativo, ficou na casa dos 25%.

Poucas semanas depois, em 21 de maio do mesmo ano, a revista *Veja* veiculou, em seu caderno *Cultura*, a matéria “Os livros de fantasia que conquistaram a geração Z na quarentena”, por Raquel Carneiro e Tamara Nassif, que discorre sobre os títulos de fantasia mais populares entre os(as) jovens brasileiros(as) nascidos(as) a partir de 1995. Nela, as autoras buscam uma possível explicação para essa

demanda, dentre outras coisas, a partir do perfil desse público leitor e sua ligação com as redes sociais, em especial, o aplicativo de vídeos curtos *TikTok*¹.

O impacto das redes sociais também é mencionado por Torres (2021), que além do *TikTok*, ressalta a presença da fantasia, por meio de influenciadores, grupos e comunidades no *Instagram*². Assim, a ligação entre o gênero e esse público se daria, segundo Miguel Rettenmaier e Fabiane Verardi (TORRES, 2021), pelo fato de que a fantasia se adaptou facilmente às textualidades digitais, raciocínio que se afina ao de Brian Attebery (2014), que enxerga no gênero a qualidade de uma maleabilidade contextual que a permite dialogar com o *leitmotiv* corrente como com nenhum outro, dada a sua liquidez. Tanto que Ann VanderMeer e Jeff VanderMeer (2020) classificam a fantasia como o gênero que moldou a cultura pop contemporânea. De fato, segundo ambos, o cenário cultural do final do século XX e início do século XXI foi e é, respectivamente, marcado pela fantasia moderna. Em especial, dentro de um contexto exponencialmente atrelado às Tecnologias Digitais da Informação e Conhecimentos (TDICs) a partir da segunda metade da década de 1990. Contudo, segundo Cláudio Moura (2021), essa ligação entre a fantasia e o computador remonta, na verdade, à década de 1970, quando os

¹ O *TikTok* foi criado em 2016 e possui 41% de seus 689 milhões de usuários(as) atuais na faixa etária de 16 a 24 de usuário (ASLAM, 2021b), o que compreende a dita geração Z.

² O *Instagram* foi criado em 2010 e possui números estimados na casa dos 1,078 bilhões (ASLAM, 2021a), dentre os quais 320 milhões referentes à faixa etária de 18 a 24 anos. Dados apontam que 72% dos(as) adolescentes do mundo – o que corresponde à outra fatia da geração Z com idades entre 10 a 17 anos – são usuários(as) do *Instagram*.

elementos da primeira foram transpostos para o segundo por meios dos primeiros Jogos de Aventura, depois rebatizados de Ficção Especulativa. Tal vocábulo foi utilizado para se referir a esse subgênero embrionário, ainda hoje existente, mescla de jogo e narrativa, semelhante aos *Role Playing Games* (RPGs) – também esses ligados à fantasia – transposto para o computador e que deu início a um novo gênero, a Literatura Eletrônica.

De volta ao agora, a fantasia se depara com um cenário que viu nascer toda uma nova geração que foi chamada por Marc Prensky (2001), no início desse século XXI, de nativos digitais, não somente por virem à luz em um mundo digitalmente conectado, mas por partirem dessa conectividade naturalizada como forma de (se) perceberem e operarem nesse mundo. Contudo, independente do recorte geracional, afora essa plasticidade que permite à fantasia uma maior assimilação pelo meio digital e sua gama exponencial de usuários, o que, por conseguinte, lhe amplia o acesso enquanto objeto cultural – questão deveras relevante e que merece ser melhor explorada individualmente –, em ambas as reportagens também é mencionado uma outra provável hipótese na tentativa de explicar o sucesso do gênero nesses tempos e que servirá como base para o desenvolvimento desta discussão daqui em diante: o escapismo. Hipótese essa que se fez conhecida há alguns séculos, precedendo – embora, ao mesmo tempo sendo incorporada a – quaisquer relações contemporâneas entre a fantasia e o digital.

Um mesmo objeto em dois polos distintos

Tanto Torres (2021) quanto Carneiro e Nassif (2021) apontam a fantasia como um veículo de fuga da

realidade imediata. Ao relacionarem essa característica ao cenário mundial da pandemia da COVID-19, ambos argumentam que o aumento na demanda por títulos do gênero é uma reação quase que natural, logo, até certo ponto, previsível, do público consumidor brasileiro. Público esse, seguindo tal raciocínio, ávido por algo capaz de lhe proporcionar algum alívio em meio às mazelas correntes. Uma causalidade dicotômica, entretanto, uma vez que, de acordo com Brian Stableford (2005), esse escapismo associado à fantasia é, há muito, simultaneamente aclamado e criticado, seja pela sociedade, de modo geral, seja pelas críticas cultural e/ou acadêmica.

Foi esse o caso da recepção inicial dúbia de *The lord of the rings* ([1954-55] 2013), de J.R.R. Tolkien (1892-1973) – autor a partir do qual a fantasia moderna será abordada neste texto –, como pode ser observado em resenha do poeta W.H. Auden (1907-1973) para o *The New York Times*³, conforme extrato abaixo:

Difícilmente me recordo de um livro sobre o qual tenha tido discussões tão acaloradas. Ninguém parece ter uma opinião moderada sobre ele: um ou outro, como eu, acham-no uma obra de arte do seu gênero; outros não o suportam [...] alguns pelos quais nutro um grande respeito acerca de seus julgamentos literários⁴. (AUDEN, 1956, grifo do autor, trad. livre)

³ Este capítulo tomou de empréstimo o título – em tradução livre, acrescido de um ponto de interrogação ao final – da resenha de Auden, que no original se lê *At the end of the quest, victory*.

⁴ No original: I rarely remember a book about which I have had such violent arguments. Nobody seems to have a moderate opinion: either, like myself, people find it a masterpiece of its genre or they cannot abide it[...] for whose literary judgment I have great respect.

O texto vai além e conjectura que essa recepção negativa por parte da crítica e público seja resultado de um preconceito para com a matéria da fantasia – mais precisamente as “jornadas heroicas e mundos imaginários” (AUDEN, 1956, trad. livre) – que fatalmente resultaria em nada mais que uma leitura escapista, frívola. Preconceito esse agravado pelo fato do autor, Tolkien, ser um filólogo e professor de uma universidade mundialmente renomada com Oxford, alguém de quem se esperaria uma posição mais conservadora e alinhada ao cânone no que tangeria ao exercício literário. Uma expectativa baseada em uma causalidade meramente circunstancial, embora ainda muito presente e forte dentro dos muros da academia, que acaba por servir como farol para uma parcela do público leigo num ciclo de retroalimentação que tende a marginalizar aquilo que se afasta do clássico ou da vanguarda.

Mas para além da esfera crítica, tal recepção dicotômica também se fez sentir no campo pragmático. Prova disso é que o romance, que já vendeu mais de 300 milhões de exemplares ao redor do mundo, teve sua indicação rechaçada pelo júri do Prêmio Nobel de Literatura de 1961, segundo Alison Flood (2012) sob a justificativa de possuir uma prosa pobre, de segunda categoria. Contudo, é preciso pontuar que essa dita natureza escapista vem sendo associada não apenas a certos gêneros literários, mas às manifestações literárias e artísticas como um todo, no curso da História Ocidental. Seja sua produção, ensino ou *simples* apreciação, ela é apontada por seus detratores como veículo para a alienação e corrupção dos valores sociais.

Há muito, bem já o sabiam os poetas da Antiguidade, frente à cólera socrática (PLATÃO, [370 AEC] 2017); mas também a sociedade estadunidense conservadora da década de 1950, quando da publicação

de *Seduction of the innocent* ([1954] 1999), do psiquiatra alemão Fredric Werthan (1895-1981), que acusava os quadrinhos, dentre os quais os de terror e de super-heróis, de serem uma porta de entrada para a delinquência juvenil e outras condutas socialmente condenáveis. Obra cujo impacto atingiu a esfera política, segundo Amy Nyberg (1998), uma vez chegou a ser aberta uma investigação sobre a indústria dos quadrinhos pelo Congresso dos Estados Unidos para apurar as denúncias de Werthan. Censura ideológica que se repetiu, 65 anos depois, em 2019, na Bienal do Livro do Rio de Janeiro, quando o então prefeito da cidade, Marcelo Crivella, conforme matéria de Luciana Quierati e Marcela Ribeiro (2019), determinou o recolhimento da história em quadrinhos *Vingadores: A cruzada das crianças*, de Allan Heinberg e Jim Cheung. Nesse caso, tal ação se deu sob o argumento de *conteúdo sexual para menores* – mote largamente utilizado por Werthan (1999) – por conta de um beijo entre dois personagens do mesmo sexo. Ademais, ironicamente, mas não surpreendentemente, escapismo, alienação e outros termos mostrados nos exemplos anteriores são, também, argumentos frequentemente utilizados para alertar sobre os pressupostos perigosos do mundo digital.

Já no que se refere ao outro lado da moeda, nomes como o próprio Tolkien ([1964] 2020) já advogavam pelos benefícios da fantasia para o ser humano, argumentando que ela servia como um agente de *recuperação*, despoluindo a visão e, assim, permitindo enxergar o mundo de um modo mais claro. Também que ela serviria como um *escape*, num sentido que pode ser entendido como quase, se não exatamente, terapêutico, ao invés de um escapismo associável à alienação da realidade; e que, ao final

desse processo, ela garantiria ao seu público um grau de *consolação*, concretizável por meio do final-feliz⁵. Paralelamente, seu pensamento se afinava à obra posterior do psicanalista Bruno Bettelheim (1903-1990), o seminal *A psicanálise dos contos de fadas*⁶ ([1976] 2014), que assomava aos mesmos três benefícios elencados por Tolkien um quarto, a *fantasia*.

No caso de Bettelheim (2014), não o gênero em si, mas sim a capacidade de fantasiar despertada por meio dos contos de fadas, forneceria ao ser humano – no seu caso, à criança, mais especificamente – um simulacro experiencial benéfico. Sua principal função seria prover um local seguro para o extravasamento dos sentimentos através de uma vivência no plano subjetivo por meio da identificação com os personagens e enredos fabulosos. O que acarretaria uma instrumentalização do indivíduo para melhor lidar com os conflitos do mundo real.

Tal visão ecoa diretamente na mudança de paradigma apontada pela produção acadêmica dos estudiosos de fantasia do final do século XX e início do

⁵ Tolkien (2020), inclusive, cunhou o termo eucatástrofe (*eucatastrophe*, no original) para dar conta desse tipo de resolução diegética. No caso, a eucatástrofe funciona como um dispositivo que não deve ser associado à catarse aristotélica, pois tem suas raízes numa exegese cristã (no caso, católica) que parte do princípio do amor divino para com a humanidade e do destino merecido dos justos, cumprido por meio de uma intervenção de ordem sobrenatural, que se dá em graus variáveis, que não deve ser confundida, segundo o autor, com o fenômeno *deus exmachina*; o que é discutível, mas que aqui não cabe se alongar.

⁶ É oportuno mencionar que o título da obra traduzida comercializada no Brasil, seja por quais forem os motivos, difere substancialmente do seu título original: *The uses of enchantment: the meaning and importance off airy tales* (Os usos do encantamento: o significado e a importância dos contos de fada, em tradução livre).

século XXI. Quadro que tem em Tolkien, enquanto autor e teórico, a figura que definiu o que se convencionou hoje como fantasia moderna, advogando pelo reconhecimento do mérito literário do *corpus* tolkieniano, por vezes referido como *legendarium* e, a partir dele, por extensão, do gênero fantasia como um todo (ANDERSON, 2002; HAMMOND, SCULL, 2005, 2017; JAMES, MENDLESOHN, 2012; MENDLESOHN, 2014; RATELIFF, 2011; SHIPPEY, 2000, 2002). Essa breve enumeração de teóricos serve para ilustrar que, mesmo que paulatinamente, testemunha-se um aumento considerável de abertura por parte da crítica e dos produtores de literatura, que

[...] começaram a se dar conta de que a fantasia não significa necessariamente escapismo, mas oferece maneiras alternativas de explicar e lidar com a realidade. A fantasia tem o potencial de trazer grandes mudanças à nossa compreensão da literatura no século XXI⁷. (JAMES; MENDLESOHN, 2012, p. 391, trad. livre)

Dentro dessa crítica, o nome do próprio Tolkien figura como um dos mais respeitados e influentes. Porém, é mister ressaltar que aqui não é feita vista grossa para o fato dele ser também um autor de fantasia. Nem mesmo que isso arrisque por em cheque uma esperada imparcialidade no que tange à sua escolha como fonte em uma discussão acerca um gênero que ele mesmo escreveu. Destarte, argumenta-se que as fartas

⁷ No original: [...] have begun to realize that fantasy does not necessarily equate with escapism, but offers alternative ways of explaining and coping with reality. Fantasy has the potential to bring huge changes to our understanding of literature in the twenty-first century.

fontes biográficas que dão conta da formação e atuação acadêmica de Tolkien, assim como o conteúdo de sua vasta correspondência pessoal (CARPENTER, [1977] 2018; CARPENTER, TOLKIEN [1981] 2012), haveriam de lhe conferir, no mínimo, um certo crédito enquanto tal. Seu conhecimento literário também pode ser vislumbrado por meio da catalogação parcial de sua biblioteca pessoal, organizada por Oronzo Cilli (2019), a partir dos registros de citações e alusões feitas por Tolkien a obras literárias, dentre outros gêneros, de fantasia, em um cem número de aulas, seminários, palestras etc.; afora suas próprias publicações teóricas, a maioria póstumas. Essa mesma catalogação (CILLI, 2019) engloba, desde um período anterior a 1937, ano no qual foi publicado seu primeiro romance, *The hobbit* (TOLKIEN, 2012), aos anos posteriores nos quais Tolkien foi se firmando como um romancista mundialmente conhecido. Assim, para invalidá-lo teoricamente dentro de sua área, a partir desse critério, haveria de se considerar o mesmo destino para nomes quais Umberto Eco (1932-2016), apenas para citar um dentre os tantos exemplos possíveis de teóricos-romancistas cuja produção teórico-crítica e artística dialogam.

À parte esse grande parêntese aberto para justificar o uso de Tolkien enquanto fonte, é importante considerar, mais uma vez, a proximidade de seu argumento, para além do campo das Letras, com o pensamento psicanalítico de Bettelheim (2014). Entretanto, deve-se pontuar que essa relação entre a Psicanálise e a fantasia é mais antiga, pré-datando o próprio Tolkien e sua obra. Como bem aponta Tzvetan Todorov (2017), os escritos fantásticos⁸ do século XIX,

⁸ Embora Todorov (2017) faça a distinção entre os gêneros

aliados aos mitos da Antiguidade Clássica, serviram como objeto de observação para muito do que veio a erigir algumas das bases dessa área do conhecimento, constituindo, ambos, matéria elucubrativa para o seu fundador, Sigmund Freud (1856-1939).

Não apenas isso, acredita-se que através dela se faz possível melhor perscrutar algumas das prováveis explicações para as relações polarizadas advindas de tal associação entre a Literatura e a sociedade a partir da ligação da primeira com o núcleo da segunda: o ser humano. Dessa feita, a crítica psicanalítica se mostra um possível caminho para tentar entender um pouco a relação da humanidade com a fantasia e, dentro desse bojo, apontar indicativos para o que subjaz argumentos quais o do escapismo ou uma pretensa baixa qualidade estética referente ao gênero. Com a ciência de que se adentra no terreno pantanoso da subjetividade e do gosto individual, assim como da impossibilidade de serem aqui oferecidas respostas absolutas, argumenta-se que nada impede, contudo, que tais matérias sejam discutidas e que, por meio dessa discussão, sejam elaboradas algumas explicações hipotéticas a elas. É isso o que aqui se pretende e para tal, passar-se-á por alguns pontos da Psicanálise entendidos como úteis ao se abordar a relação geral entre o ser humano e a fantasia, assim como em que ponto pode se instalar essa repulsa do primeiro para com a segunda.

Para isso, propõe-se algumas correlações entre os escritos de teóricos da Psicanálise, Psicologia Analítica, Antropologia e Teoria Literária que, mesmo

Fantástico, Estranho e Maravilhoso – sendo o terceiro o correspondente mais próximo da Fantasia –, por vezes o vocábulo Fantástico acaba sendo por ele usado como termo guarda-chuva, acepção adotada para este capítulo.

que não intencionalmente, acabam por dialogar e se complementar no que tange o objeto desta discussão. Proposições essas que, ao final, servirão para desenhar um quadro conceitual introdutório básico para abordar a questão. Na esteira, após arrazoada a relação entre a fantasia e o humano, será novamente trazida à baila o exemplo de Tolkien enquanto ilustrativo da fantasia contemporânea, a fim de que características gerais de sua obra possam ser percebidas à luz do que foi aqui discorrido acerca do gênero.

Isso posto, para se adentrar nesse terreno, lança-se mão do seguinte questionamento: *Por que, ao longo da vida, algumas pessoas aparentemente perdem o impulso criativo que todos(as) compartilhamos na infância, enquanto outros(as) o mantêm, fazendo ou não um uso artístico desse impulso?* A indagação vem da palestra de Freud, *O poeta e o fantasiar*⁹([1908] 2021), que teve como objetivo debater as relações entre criatividade – que desse ponto em diante será associado, de modo mais específico, à fantasia – e Arte a partir da observação do crescimento e maturação humana.

Freud (sozinho) explica?

Para Freud (2021), *en passant*, embora a praticidade – aqui na acepção de faculdade que habilita alguém a concretizar algo pragmaticamente – de tal impulso tenda a cessar na maioria das pessoas, em diferentes graus, em algum ponto após seus primeiros anos, uma reminiscência dela, provavelmente, permanecerá. No sentido de que esses sujeitos serão, de alguma forma, tocados por produtos artísticos capazes de

⁹ No original: *Der Dichter und das Phantasieren*.

transportá-los de volta àquela época, sendo a Literatura um deles. Quanto à uma conclusão – que permanece em aberto, até hoje, como a maioria dos assuntos relativos às Humanidades –, o estudioso propôs que o fabular é inerente ao ser humano na forma de uma via que o leva de volta a um estado primordial comum.

Por conta disso, pelo menos em um estágio inicial, é possível enxergar uma ligação entre a fantasia e o prazer advindo do lúdico que se concretiza no plano físico à partir da transposição daquilo que se encontraria na mente em formação para o mundo exterior. No caso da criança, isso se daria através das brincadeiras e jogos arquitetados por meio de enredos simples que tenderiam a ganhar maior complexidade ao longo do desenvolvimento. Tais enredos poderiam se construir a partir da reprodução daquilo que foi percebido pela criança no mundo que a cerca, sendo subjetivamente incorporados – ou não –, em especial por meio de narrativas às quais ela teve acesso.

Outrossim, há de se considerar, também, a hipótese de que parte de tal capacidade se nutra de impulsos relacionados a uma estrutura lúdica compartilhada na forma de registros do psiquismo humano geral. Raciocínio que encontrará base na Psicologia Analítica por meio de postulado junguiano ulterior, o inconsciente coletivo, a partir do momento em que este enxerga uma despersonalização não da experiência, única para cada indivíduo, mas de sua fonte, enquanto “[...] uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal” (JUNG, [1976] 2000, p. 53). Assim, essa reminiscência freudiana se alocaria no inconsciente junguiano e seria acionada, dentre tantos outros caminhos possíveis, mediante a

experiência artística; sendo o alcance e uso desse acesso pelo indivíduo o que diferencia e, ao mesmo tempo, une, artista e público. Da mesma forma, a qualidade dessa experiência pode ser pensada como um provável indicativo da direção que tomará o relacionamento do indivíduo com a arte em geral ou determinadas formas artísticas.

No que diz respeito à Literatura em específico, uma observação fenomenológica leva a crer que o conteúdo desse inconsciente encontra uma contraparte simbólica imediatamente correlacionável, embora não limitada, à matéria fantástica. Pois, em sua etimologia, o vocábulo fantasia se associa ao universo onírico, objeto de interesse de ambos, Freud e Jung, enquanto fonte que espelha, ao seu próprio modo, estruturas da mente inacessíveis pela via racional. Dentre essas estruturas, aquelas coletivamente compartilhadas demonstram se ligarem por meio de um traço comum, dado que são percebidas dentro de um ideário mítico compartilhado, como se intrínseco – em algum nível entre o metafísico e o fisiológico – à humanidade, por condição não outra que o ato basilar de *ser humano*. A partir da observação dessas estruturas, Jung propõe e discorre sobre o elemento arquetípico, a partir dos motivos mitológicos ou mitologemas, cujo “[...] frequente aparecimento em casos individuais, bem como sua distribuição universal, provam que a psique humana é única e subjetiva ou pessoal apenas em parte, e para o resto é coletiva e objetiva”¹⁰ (JUNG, 2014, p. 79), condição observável através dos arquétipos.

¹⁰ No original: [...]frequent appearance in individual case material, as well as their universal distribution, prove that the human psyche is unique and subjective or personal only in part, and for the rest is collective and objective.

É necessário pontuar, entretanto, que os arquétipos não são, em sua essência, as representações mitológicas *per se*, mas sim “[...] imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (JUNG, 2000, p. 16). Assim, *dentro dessa concepção*, há de se ter em mente que tais representações se constituíam, na verdade, como os signos decorrentes de uma semiose primeira, logo, aberta à incorporação de representações e interpretações subsequentes. Estudos antropológicos também deram conta de anamneses comuns, de ordem mítica, constituintes das bases folclóricas dos povos. Foi o caso de Vladimir Propp ([1928] 2010), ao atestar a existência estrutural de sete tipos de personagens e trinta e uma funções por eles desempenhadas dentro de uma sequência idêntica para os contos folclóricos, mas também presente, embora variável, nos contos artificiais¹¹. Já um outro tipo correlacionável dessas reminiscências se encontra na teoria do monomito, de Joseph Campbell ([1949] 2007), que aponta para a existência de

[...] uma certa sequência de ações heroicas, típicas, que podem ser detectadas em histórias provenientes de todas as partes do mundo, de vários períodos da história. Na essência, pode-se até afirmar que não existe senão um herói mítico, arquetípico, cuja vida se multiplicou em réplicas, em muitas terras, por muitos, muitos povos. (CAMPBELL, 2007, p. 150)

Partindo dessas fontes, dentre outras, nomes como Eleazar Meletínski ([1998] 2019) se voltam para uma arquetipologia propriamente literária. Nela, o teórico

¹¹ Termo utilizado para marcar os relatos não provenientes de uma tradição folclórica.

propõe os arquétipos não como signos à maneira freudiana, mas como constructos simbólicos relacionados à paradigmática antropocêntrica, uma vez que acabam por serem convencionadas pelo uso. Hipótese essa observável a partir da comparação entre a produção literária anterior e posterior à era moderna, o que vai, pelo menos em parte, ao encontro das observações anteriores de Georg Lukács ([1920] 2009) acerca das diferentes concepções de mundo ilustradas a partir do contraponto entre a epopeia clássica e o romance moderno. Gêneros esses que cristalizam, segundo o filósofo, esses dois momentos, uma vez que o herói do romance moderno se encontraria perdido em um mundo desconhecido à mercê do acaso, abandonado à própria sorte, não mais amparado pelos desígnios divinos e sem a certeza absoluta de seu papel no grande esquema imutável do universo, para ele agora inacessível, ao contrário da realidade pré-modernidade da epopeia. Partição essa que apoiaria a reconfiguração arquetípica de Meletínski citada no início deste parágrafo.

Aceitas ou não as hipóteses complementares de Lukács e Meletínski, sabe-se que a fantasia moderna guarda, ainda, em si, traços épicos. Tanto que grandes referências na área, como Michael Drouot (2006), a classificam como a herdeira, *mutatis mutandis*, da epopeia enquanto gênero, variando em aproximação ou distanciamento do modelo clássico dado como extinto por Lukács. E, seja qual for o caso, reconfigurados ou não, não há como negar o peso dos elementos aqui convencionados como arquetípicos enquanto caminho para sua compreensão. Há de se atentar, contudo, que o fato da presença de tais elementos ser mais perceptível nos gêneros afinados ao fantástico, comparados a

gêneros mais realistas, não a torna exclusiva daqueles¹², pois, conforme pontua Marisa Lajolo (2018), toda escrita parte de uma base realista, alicerçada na realidade factível. Por conta disso, mesmo uma escrita fantástica, ao passo que distorção em algum nível da realidade factual ou proposição de uma realidade outra, opera em graus opostos às estruturas inteligíveis do real, que lhe fazem o papel de referente, constituindo o elo que lhe confere significação. Dessa feita, essa correspondência quase imediata com a fantasia se estabelece de modo situacional, não unívoco, e sua percepção, no que concerne aos outros gêneros – e, de certo modo, até mesmo no que concerne à fantasia – estará condicionada, de fato, à análise individual de cada obra.

Ao considerar essa hipótese de como a fantasia se liga ao humano, mostra-se necessário buscar um dispositivo por meio do qual ela se manifeste. Dispositivo que possa apontar alguns porquês às variações responsivas extremas no que tange a esse relacionamento. Para tanto, propõe-se o reconhecimento da marca estrutural macro que caracteriza a literatura de inclinação fantástica, em especial a fantasia, enquanto gênero – e que, em hipótese, seria responsável, pelo menos em parte, por gerar tanto uma atração quanto uma aversão do leitor para com ele – a partir do conceito freudiano d'o *infamiliar*, no seu sentido *lato*, trabalhado em *Das Unheimliche*¹³ ([1919] 2019). Seria ele o elemento-chave que separaria a produção literária ficcional em dois grandes grupos, um de cunho

¹² Tanto que vale lembrar mais uma vez Lukács (2009) que, embora faça muitas referências aos elementos fantásticos, também trata do romance moderno como gênero de um modo geral.

¹³ As traduções para o português variam entre o estranho, o inquietante, o infamiliar e o estranho familiar, sendo que a última, a nosso ver, a que mais se aproxima do sentido original.

epistêmico-realista e outro especulativo. Sentido esse incorporado na manifestação da subjetividade a partir de elementos do inconsciente e subconsciente, por meio de sua representação interna ou externa, ou mesmo em ambos os planos. Representação que distorce, se não a realidade concreta, histórico-físico-biológica *per se*, conforme percebida e inteligida pela episteme contemporânea à obra, a noção que se tem de tal realidade.

Para Freud (2019), o infamiliar se configura como manifestação de uma reminiscência infantil que se apresenta na forma de um constructo psíquico alojado em algum nível da mente cujo acesso não se dá de forma consciente, mas que permanece à espreita ao longo da vida. Estranho, porém, familiar; sendo essa relação de falsa-dicotomia o que o singulariza enquanto fenômeno. Já no campo comportamental, entende-se que a qualidade dessa experiência resultaria em uma pulsão, ou seja, um impulso, “um estímulo para o psíquico” (FREUD, [1915] 2020, p. 17) que pode acarretar tanto a atração quanto a repulsa, ou mesmo um misto de ambas. Caso o resultado fosse a repulsa, ter-se-ia o recalque, que se estabelece como uma barreira, segundo Freud (2020), a partir do momento em que o caminho para aquilo que geraria o prazer – nesse caso, a memória infantil – se mostra também capaz de gerar o desprazer. Assim, o embrião da aversão seria gestacionado na fase de formação pela somatização de alguma experiência negativa, que acabaria por se tornar, dadas as idiosincrasias do sujeito, indissociável, por alguns, de um infamiliar que se faz perceptível através da presença do elemento fantástico.

Independente do evento que o tenha ocasionado, no que toca a literatura de fantasia, esse infamiliar se faria perceptível na escrita por meio de algum caractere

relacionável ao gênero, o que ativaria, automaticamente, um recalçamento proporcional ao grau de desconforto da experiência que o gerou. Argumento que pode ser apoiado no pensamento de Vicent Jouve (2012), que reza que a raiz de toda interpretação literária – e aqui posiciona-se o conceito de interpretação mais próximo de percepção do que do inteligir, como é costumaz – tem sua origem na construção linguística, por ser a última o meio através do qual parte, seja de modo explícito ou associativo, todo e qualquer conteúdo veiculado por um texto verbal.

E por fim, dos elementos onde o infamiliar habita

No que diz respeito à fantasia enquanto gênero literário, esse elemento fantástico pode se enquadrar dentro de uma conjuntura naturalizada e verossimilhante pela via da escrita, como já pontuado. Essa se faz engendrada pelo autor através de um exercício de reconfiguração e reestruturação de caracteres estabelecidos no imaginário comum até uma empreitada mitopoéico-cosmogônica de complexidade variada, ambos conduzidos pela criatividade. O que torna seus elementos cognoscíveis, formal e estruturalmente, a partir da autoreferencialidade e, portanto, perscrutáveis. Tanto que, no âmbito literário, partindo de uma concepção de gênero teórico proposta por Winthrop Frye ([1957] 2014), aqui se fazendo uso de um recorte que se limita às literaturas de língua inglesa, reforça-se a ideia de que a fantasia dialoga e se localiza – seja por questões formais, estruturais e/ou temáticas – dentro de toda uma tradição cujas raízes orais remetem à pré-história (BERNARDINI; NEKLIÚDOV, 2015) a partir do *corpus* mítico-folclórico dos povos europeus.

Tal tradição, de acordo com Orozi (2019),

perpassa o marco inicial da literatura escrita anglófona com o poema épico *Beowulf*, manuscrito entre os séculos VII e X. A partir desse ponto¹⁴, segue junto à prosa medieval cavaleiresca de Thomas Mallory (1415-1471), o épico renascentista feérico de Edmund Spenser (1552-1599) e o drama shakespeariano, o gótico romântico de Horace Walpole (1717-1797) e Mary Shelley (1797-1851), até a grande produção vitoriana fantástica, que teve como expoentes de uma influência temporalmente mais próxima os autores George MacDonald (1824-1905) e William Morris (1834-1896) até chegar, no século XX, em Tolkien. A partir de seu *legendarium*, iniciado formalmente com a publicação de *The hobbit* (1937), a escrita tolkieniana consolida, dentro dessa tradição, as bases da fantasia moderna, passando a exercer uma grande influência tanto em seus contemporâneos, como foi o caso de C.S. Lewis (1898-1963), como nos autores posteriores de fantasia tais quais Ursula K. Le Guin (1929-2018) e os superfenômenos editoriais George R.R. Martin (1948) e J.K. Rowling (1965).

Já dentro da historiografia literária clássica, baseada no critério temporal, Tolkien seria, à primeira vista, enquadrado tanto como um autor modernista quanto contemporâneo, ou mesmo de transição. Essa alocação se daria em vista à publicação e expansão de seu *legendarium* se iniciarem antes dos anos de 1945 – data que remonta ao final do modernismo inglês – e prosseguirem nas décadas seguintes até a atualidade com a publicação póstuma de inéditos editados por seu

¹⁴ Por critério de economia, os(as) autores(as) e obras mencionados após *Beowulf* configuram uma amostra representativos de sua época nessa linha do tempo e não constituem, de modo algum, a totalidade do que é aqui chamado de tradição de fantasia anglófona.

filho Christopher Tolkien (1924-2020) e tolkenistas tais quais Wayne G. Hammond (1953) e Christina Scull (1942). Porém, um confronto dos ditos elementos que compõem uma estética modernista inglesa com a obra de Tolkien não sustenta por outro argumento – que não o historiográfico – tal classificação. E mesmo dentro de um conceito mais aberto como o de Literatura Contemporânea, o diálogo com a obra de Tolkien se daria majoritariamente por conta de sua influência por sobre seus contemporâneos e futuros autores.

Notadamente, de modo simplificado, caracterizam a escrita tolkeniana – e, por conseguinte, aquilo que desperta tanto sua atração quanto detração perante o público leitor – o uso de artifícios tais quais: a) a mitopoese, termo cunhado por Tolkien (2020), que diz respeito à criação de mundos; b) a glossopoese, a criação de línguas artificiais (NOLETO, 2010; MACÊDO, MOURA, 2021), que em Tolkien está intimamente ligada à mitopoese; c) a apropriação e reconfiguração de elementos mitológicos, folclóricos e literários (no que tange tanto às temáticas, quanto aos dispositivos retórico-poéticos) que o antecederam, por vezes mediada por escritores(as) modernos(as) (MACÊDO *et al.*, 2021); d) um tratamento aprofundado dado ao monomitocampbelliano anteriormente mencionado, tratamento esse extensível às 31 funções primárias estruturais presentes no conto maravilhoso de um também já citado Propp (2010); e) o uso da pseudotradução e da autorrefração, sendo a primeira “a apresentação de um texto ficcional original como se fosse a tradução de um original que não existe” (LOPES, 2012. p. 2) e a segunda “a recriação, pelo próprio autor, de um texto seu em outro contexto, formato ou forma literária” (LOPES, 2012. p. 2).

Já sobre a forma como algum (ou alguns) desses

elementos em particular despertaria atração ou repulsa em cada leitor(a), seria de uma pretensão megalomaniaca tentar apontá-la. O máximo a ser sugerido seria que cada caso deveria ser perscrutado individualmente, mas não mais do que isso, sob o risco de se cruzar a fronteira entre uma crítica literária de viés psicanalítico e a prática psicanalítica *per se*, o que aqui não cabe. Nada impede, entretanto, que aqueles(as) dispostos(as) a rever suas posições tentem abordar sua relação com a fantasia a partir de uma observação racional dos artifícios de escrita que a compõem.

Tais artifícios encontram-se presentes em número e grau variados tanto nas obras que influenciaram quanto nas que sofreram influência de Tolkien. Por isso, o seu estudo, embora bastante difundido, ainda tem muito a contribuir para com a teoria e a crítica literária. Dessa feita, considerando a possibilidade de tal pressuposto, atribuir a Tolkien o *status* de autor responsável por moldar a fantasia do século XX – aceitando a proposição de que ela, enquanto gênero, ajudou a moldar a cultura do século XX – implica, silogisticamente, atribuir a ele um grande quinhão na forma como se apresenta todo o universo cultural na atualidade. Logo, mesmo que de um modo por nada ortodoxo, pensar os elementos que compõem sua escrita e a tradição onde ela se insere configuraria pensar como algo que, *a priori*, seria apenas o produto de uma escrita particular, quando, na verdade, poderia ser encarado como uma representação da cultura contemporânea em toda a sua complexidade. O que acabaria por abrir uma outra porta para que fossem debatidos, mesmo que por uma via indireta, tantos outros temas prementes às Humanidades. Uma porta não-convencional, por certo; mas mesmo assim uma porta. Sendo assim, se não por outro, por esse motivo, não mereceria algum crédito a fantasia?

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Douglas A. **The annotated hobbit**. Londres: Houghton Mifflin, 2002.

ASLAM, Salman. “Instagram by the numbers: stats, demographics & fun facts”. **Omnicores**, 3 Jan. 2021. Disponível em <https://www.omnicoreagency.com/instagram-statistics/>. Acesso em 23 set. 2021a.

_____. “TikTok by the numbers: stats, demographics & fun facts”. **Omnicores**, 4 Jan. 2021. Disponível em <https://www.omnicoreagency.com/tiktok-statistics/>. Acesso em 23 Set. 2021b.

ATTEBERY, Brian. **Stories about stories: fantasy and the remaking of myth**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2014.

AUNDEN, W. H. “At the end of the quest, victory”. **The New York Times**, Nova Iorque, 22 jan. 1956. *The New York Times Book Review*, p. 226. Disponível em <https://www.nytimes.com/1956/01/22/archives/at-the-end-of-the-quest-victory.html>. Acesso em 26 Jan 2021.

BERNARDINI, Aurora. F.; NEKLIÚDOV, S. I. **A estrutura do conto de magia: ensaios sobre mito e conto de magia**. Florianópolis: EdUFSC, 2015.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARNEIRO, Raquel; NASSIF, Tamara. “Os livros de fantasia que conquistaram a geração Z na quarentena”. *Cultura*. **Veja**, 21 Maio 2021. Disponível em <https://veja.abril.com.br/cultura/os-livros-de-fantasia-que-conquistaram-a-geracao-z-na-quarentena/><https://veja.abril.com.br/cultura/os-livros-de-fantasia-que-conquistaram-a-geracao-z-na-quarentena/>. Acesso em 23 Set. 2021.

CARPENTER, Humphrey. **J.R.R. Tolkien: a biography**. Houghton Mifflin, 2018.

CARPENTER, Humphrey.; TOLKIEN, Christopher. **The letters of J.R.R. Tolkien**. Londres: HarperCollins, 2012.

CILLI, Oronzo. **Tolkien's library: an annotated checklist**. Edimburgo: Luna Press, 2019.

DROUT, Michael C. D. **Rings, swords, and monsters: exploring fantasy literature**. Prince Frederick: Recorded Books, 2006.

FLOOD, Alison. "JRR Tolkien's Nobel prize chances dashed by 'poor prose'". Books. **The Guardian**, 5 Jan. 2012. Disponível em <https://www.theguardian.com/books/2012/jan/05/jrr-tolkien-nobel-prize>. Acesso em 07 Out. 2021.

FREUD, Sigmund. "O infamiliar". In: **O infamiliar**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 27-125.

_____. "As pulsões e seus destinos". In: **As pulsões e seus destinos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 13-69.

_____. "O poeta e o fantasiar". In: **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. p. 53-66.

FRYE, Winthrop. **A anatomia da crítica**. São Paulo: É Realizações, 2014.

HAMMOND, Wayne G.; SCULL, Christina. **The lord of the rings: a reader's companion**. Londres: Houghton Mifflin, 2005.

JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah. **The Cambridge companion to fantasy literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

JOUBE, Vicent. **Por que estudar literatura?**. São Paulo: Parábola, 2021.

JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **Dreams**. Nova Iorque: Routledge, 2014.

LAJOLO, Marisa. **Literatura: ontem, hoje, amanhã**. São Paulo: EdUNESP, 2018.

LOPES, Reinaldo J. **With many voices and in many tongues**: pseudotradução, autorrefração e profundidade cultural na ficção de J.R.R. Tolkien. 2012. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009.

MACÊDO, Pedro H. M. et al. Phantastes e os elementos da fantasia moderna em George MacDonald. In: MOURA, Cláudio A.C. **Remarks on Anglophone speculative fiction**, Teresina: EdUFPI, 2021. p. 119-142.

MACÊDO, Pedro H. M.; MOURA, Cláudio A.C. O Hobbit (1937), a literatura infantil, a fantasia e a recepção de Tolkien: alguns pontos em um breve relato. In: OLIVEIRA, Ellen S. **Literatura infantil e juvenil**: teorias, perspectivas, métodos, análises e ensino. Itapiranga: Schreiben, 2021. p. 15-36

MELETÍNSKI, Eleazar M. **Os arquétipos literários**. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

MENDLESOHN, Farah. **Rhetorics of fantasy**. Middletown: Wesleyan University Press, 2014.

MOURA, Cláudio A.C. Da ficção interativa à hiperficção: um comentário sobre a gênese da literatura eletrônica estadunidense. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 74, nº 1, p. 277-305, jan/abr 2021. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/74793/45281>. Acesso em 30 out 2021.

NYBERG, Amy K. **Seal of approval**: the history of the Comics Code. Jackson: University Press of Mississippi. 1998.

NOLETTO, Israel A. C. **Glossopoese**: o complexo e desconhecido mundo das línguas artificiais. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2010.

PLATÃO. **A república**. Belém: EdUFPA, 2017.

PRENSKY, Marc. Digital natives digital immigrants. In: **On the horizon**. NCB University Press, Vol. 9 No. 5, Outubro, 2001.

Disponível em <http://www.marcprensky.com/writing/>. Acesso em 25 Set, 2021.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

QUIERATI, Luciana; RIBEIRO, Marcela. Crivella pede que livro dos Vingadores vendido na Bienal seja recolhido. **Uol**, [S. l.], 5 Set. 2019. Disponível em <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2019/09/05/crivella-pede-que-livro-dos-vingadores-vendido-na-bienal-sejarecolhido.htm>. Acesso em 24 Out. 2021.

RATELIFF, John. **The History of The hobbit**. Londres: HarperCollins, 2011.

SHIPPEY, Tom. **J.R.R. Tolkien: author of the century**. Houghton Mifflin, 2000.

_____. **The road to Middle-Earth**. Houghton Mifflin, 2002.

STABLEFORD, Brian. **Historical dictionary of fantasy literature** -Scarecrow Press, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TOLKIEN, J. R. R. **The hobbit**. Londres: HarperCollins, 2012.

_____. **The lord of the rings**. Londres: Houghton Mifflin, 2013.

_____. “Sobre estórias de fadas”. In: **Árvore e folha**. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2020. p. 17-90.

TORRES, Bolívar. “Por que a procura por livros de fantasia disparou durante a pandemia?”. **Cultura. O Globo**, 21 Maio 2021. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/por-que-procura-por-livros-de-fantasia-disparou-durante-pandemia-24953754>. Acesso em 23 Set. 2021.

VANDERMEER, Ann; VANDERMEER, Jeff. **The big book of modern fantasy**. Nova Iorque: Vintage Books, 2020.

WERTHAN, Fredric. **Seduction of the innocent**. Nova Iorque: Main Road Books, 1999.

TENDÊNCIAS TEÓRICO-CRÍTICAS NA LITERATURA DE FANTASIA: DE TOLKIEN A MENDLESOHN

Fabian Quevedo da Rocha

O século XX, sobretudo sua segunda metade, é fonte de diversas obras de ficção de fantasia que auxiliaram na criação de um modelo do que se entende por fantasia como gênero literário. Ainda que tal gênero não tenha sua origem em tal século, foi nele que ocorreu sua popularização. Obras como *O Senhor dos Anéis* e “Sobre Histórias de Fadas”, de J. R. R. Tolkien, não apenas difundiram o gênero em grande escala, mas também moldaram consideravelmente a forma como escritores de fantasia que as sucederam estruturam suas narrativas. É possível encontrar reflexos do legado tolkieniano em obras de autores como Neil Gaiman, J. K. Rowling, Katherine Paterson, Patrick Rothfuss, dentre outros. Estudos que buscam compreender como a obra de fantasia se estrutura também se tornaram mais frequentes após o sucesso dos trabalhos de Tolkien: obras como *Strategies of Fantasy* (1992) e *Stories about Stories* (2014) de Brian Attebery, *Rhetorics of Fantasy* (2008) de Farah Mendlesohn e *Fantasy: the Literature of Subversion* (1981) de Rosemary Jackson, figuram dentre as mais importantes da atualidade sobre o assunto.

No entanto, é interessante observar que se, por um lado, uma quantidade considerável de obras de

fantasia que sucederam *O Senhor dos Anéis* parecem tentar seguir o modelo tolkieniano à risca, como a quadrilogia de Christopher Paolini por exemplo, outras, como *Lugar Nenhum* de Gaiman, a saga *Harry Potter* de Rowling e a ainda não finalizada trilogia *A Crônica do Matador do Rei* de Rothfuss, propõem uma dinâmica que, aparentemente, busca seguir rumos diferentes da de Tolkien. Nesse sentido, pode-se argumentar que essa dinâmica distinta da de Tolkien, proposta por escritores de contextos diferentes, relaciona-se com o postulado de Jane Tompkins (1985), que propõe que “[...] *the text is engaged in solving a problem or a set of problems specific to the time in which it was written*¹ [...]” (TOMPKINS, 1985, p. 38). Consequentemente, é possível propor que escritores em contextos histórico-geográficos diferentes se utilizam de estratégias narrativas distintas a fim de abordar questões pertinentes ao seu tempo e local. Destarte, esta pesquisa discute formas de abordar a literatura de fantasia que se desprendem da fórmula proposta por Tolkien em seu ensaio “Sobre Histórias de Fadas” e que propõem novas maneiras de se olhar e discutir o gênero. Contrasto, sobretudo, as proposições de Tolkien (2020) com as de Mendlesohn (2008) e de Attebery (1992) e chamo a atenção para a ideia de que a popularidade da literatura de fantasia não reside, simplesmente, em uma fórmula, mas sim, como propõe Attebery (2008), na fluidez do gênero, que possibilita que ele se adapte às mudanças nas correntes intelectuais e seja utilizado como meio de abordar e discutir diferentes demandas sociais do contexto em que as diversas obras de fantasia estão inseridas.

¹ o texto está empenhado em resolver um problema ou conjunto de problemas específicos da época em que foi escrito.

Tendências Teórico-Críticas na Literatura de Fantasia

O ensaio “Sobre História de Fadas”, de Tolkien, deriva de uma palestra dada pelo filólogo em março de 1939 na universidade de St. Andrews, na Escócia. Publicado pela primeira vez em 1947, este texto está intrinsecamente conectado ao desenvolvimento da obra de ficção mais popular do escritor, *O Senhor dos Anéis*, publicada entre 1954 e 1955. Como aponta a teórica Verlyn Flieger (2017), o ensaio pode ser lido como uma explicação do processo criativo do autor no que se refere ao seu romance; em outras palavras, é possível identificar no ensaio diversos elementos presentes em *O Senhor dos Anéis*. É interessante notar, no entanto, como propõem teóricos como Tom Shippey (2001) e Humphrey Carpenter (2000), que Tolkien começou a trabalhar em seu romance em dezembro de 1937, pouco mais de um ano antes do autor ter dado a palestra que deu origem ao ensaio. Pode-se afirmar, portanto, que a produção de “Sobre Histórias de Fadas” acompanhou o desenvolvimento do romance. Nesse sentido, como propõe Flieger (2017), é possível enxergar “Sobre Histórias de Fadas” como uma espécie de fórmula utilizada pelo autor na criação de seu romance (não muito diferente do que faz Edgar Allan Poe em seu texto “A Filosofia da Composição”). Por conseguinte, uma tentativa de compreender o viés tolkieniano acerca da literatura de fantasia passa, frequentemente, não apenas pelo estudo do romance do autor, mas também de seu ensaio. Centrais ao pensamento do escritor são, sobretudo, os conceitos de *Faërie*, Mundo Secundário, consistência interna da realidade, recuperação, escape e consolação.

Faërie, como aponta Flieger, deriva “[...] from Old French *fae* or *fée*, meaning “fairy,” with the suffix *erie/erie*

extending the root noun to a process or state, as fay-ery, meaning “the practice of enchantment or the state of being enchanted” [...]. (FLIEGER, 2017, p. 60). *Faërie* é, nesse sentido, o reino onde eventos fantásticos ocorrem e seres fantásticos habitam, um mundo à parte do nosso, onde as histórias de fantasia acontecem. O conceito de *Faërie*, Flieger (2017) propõe, iguala-se ao conceito de Mundo Secundário, que é um mundo “[...] que a sua mente pode entrar. Dentro dele, o que relata é “verdadeiro”, está de acordo com as leis daquele mundo. Você, portanto, acredita, enquanto está, de certa forma, ali dentro. (TOLKIEN, 2020, p. 48). Para alcançar tal credibilidade, contudo, uma história de fantasia precisa possuir o que Tolkien (2020) chama de consistência interna da realidade; os eventos narrados precisam estar em conformidade com as regras daquele universo ficcional. Em outras palavras, é preciso que a dinâmica do Mundo Secundário, por mais peculiar que seja, faça sentido dentro do mundo de fantasia em questão, pois é essa dinâmica consistente que fará, como explica Tolkien, que aquele mundo seja crível:

Qualquer um que tenha herdado o aparato fantástico da linguagem humana pode dizer o *sol verde*. Muitos podem então imaginá-lo ou pintá-lo. Mas isso não é suficiente [...]. Criar um Mundo Secundário dentro do qual o sol verde seja crível, compelindo Crença Secundária, provavelmente vai requerer labor e pensamento e, certamente, vai exigir uma perícia especial [...]. (TOLKIEN, 2020, p. 58).

² do francês antigo *fae* ou *fée*, que significa "fada", com o sufixo *ery* / *erie* estendendo o substantivo raiz a um processo ou estado, como *fay-ery*, que significa "a prática de encantamento ou o estado de ser encantado.

É interessante notar que, no excerto acima, Tolkien afirma que tal consistência não se atinge facilmente; exige um nível técnico elevado e que é raramente alcançado. O escritor vai além e comenta, de forma consideravelmente crítica, que a fantasia só é desenvolvida de forma plena quando um autor consegue, de fato, criar um Mundo Secundário internamente consistente: A Fantasia, assim, com demasiada frequência, permanece não desenvolvida; é e foi usada de forma frívola, ou apenas de forma meio séria ou meramente para decoração; permanece meramente um “devaneio”. (TOLKIEN, 2020, p. 58). Nesse sentido, observa-se que Tolkien propõe, em seu ensaio, uma fórmula para a criação de narrativas de fantasia, de certa forma, milimétrica e autoritária, como se a única forma de um autor desenvolver uma narrativa desse gênero literário específico de forma satisfatória, e não “meramente decorativa”, fosse através dos parâmetros designados por ele. Isso não é indicativo, no entanto, de que o modelo proposto por Tolkien não tenha méritos; um número considerável de fantasias de sucesso, tais como *As Crônicas de Gelo e Fogo*, de George R. R. Martin, e *A Crônica do Matador do Rei*, de Patrick Rothfuss, utilizam-se, em grande parte, da fórmula tolkieniana. No entanto, tal modelo, como proposto adiante, é consideravelmente limitado, pois não contempla uma série de outras formas estruturais da literatura de fantasia.

Além de se passar em um Mundo Secundário internamente consistente, a narrativa de fantasia ideal, para Tolkien (2020), possui a função social de fornecer àqueles que a leem o que o autor chama de recuperação, escape e consolação. Estes três elementos, conectados entre si e com os demais aspectos da fantasia propostos pelo autor, são centrais

para que Tolkien responda à pergunta que ele mesmo levanta no início de seu ensaio: qual é o uso das histórias de fadas³? De forma breve, recuperação é o elemento presente em narrativas de fantasia que possibilita que os que leem tais textos enxerguem o Mundo Primário, o mundo real, de forma renovada. Como explica o autor,

[d]everíamos olhar para o verde outra vez e ser assombrados de novo [...] pelo azul, o amarelo e o vermelho. Deveríamos encontrar o centauro e o dragão e então, [...] contemplar, como os antigos pastores, ovelhas, cães, cavalos – e lobos. Essa recuperação, as histórias de fadas nos ajudam a fazer. [...] A recuperação [...] é uma re-tomada[...] de uma visão clara. (TOLKIEN, 2020, p. 66).

Portanto, a recuperação permite que se enxergue elementos do Mundo Primário, após contemplá-los de forma adaptada no Mundo Secundário, com maior clareza. Tolkien propõe que a recuperação está vinculada com o retorno e a renovação da saúde, pois este elemento possibilita que se veja de forma renovada aquilo que havia se tornado banal. Enxerga-se, por exemplo, os malefícios da ganância em *O Hobbit*, de Tolkien, ou o problema do desejo excessivo por poder e dominação em *Harry Potter*, de J. K. Rowling, e, subitamente, como propõe Tolkien, passa-se a enxergar, novamente (mas de forma crítica), estas mesmas questões no Mundo Primário.

O escape, por outro lado, é um mecanismo que, como propõe Tolkien (2020) pode auxiliar o ser humano em momentos de aflição e sofrimento, fazendo-o recuperar a perspectiva e manter a esperança. Tolkien

³ Narrativas que acontecem em *Faërie*; logo, narrativas de fantasia.

escreveu suas obras em um contexto em que os perigos e os resultados catastróficos das duas guerras mundiais eram experienciados, quase que diariamente, por grande parte dos cidadãos europeus. Em uma conjuntura como a dos contemporâneos de Tolkien, assolada por guerra e caos, narrativas de fantasia vão ao encontro do que o autor classifica como “o desejo de escapar”: “É parte da moléstia essencial de tais dias – produzindo o desejo de escapar, não realmente da vida, mas de nossa presente época e autoimposta desgraça – que nós estejamos agudamente conscientes tanto da feiura de nossas obras como de seu mal.” (TOLKIEN, 2020, p. 72). É importante salientar, como propõe o autor, que o escape está intrinsecamente conectado à consolação; se o primeiro elemento fornece retomada de perspectiva, o segundo propicia manutenção de esperança. Para explicar como a consolação das narrativas de fantasia funciona, Tolkien cunhou o termo *Eucatástrofe*⁴, a “boa catástrofe”, que garante que a narrativa, por mais sombrios que sejam os eventos nela relatados, termine bem. Segundo o autor, a *Eucatástrofe* tem uma função central nas narrativas de fantasia, pois é dela que a consolação do final feliz advém. Como explica o escritor,

[...] ela é uma graça repentina e miraculosa: nunca se pode contar que ela se repita. Ela não nega a existência da *discatástrofe*⁵, da tristeza e do fracasso: a possibilidade dessas coisas é necessária para a alegria da libertação [...]. É a

⁴ Como propõe Flieger (2017), o termo deriva do grego *katastrephein*: *kata* (para baixo) e *strephein* (virada). Ao adicionar o prefixo “eu-” (bom), Tolkien transforma o sentido original (negativo) da palavra em um positivo: a “boa catástrofe”.

⁵ Termo também cunhado por Tolkien, é o antônimo de *Eucatástrofe*.

marca de uma boa estória de fadas, do tipo superior e mais completo [...]. (TOLKIEN, 2020, p. 75-76).

Tamanha é a importância da *Eucatástrofe* em narrativas de fantasia, que o teórico quase arrisca dizer que toda a fantasia completa deve possuí-la (TOLKIEN, 2020). Os parâmetros propostos por Tolkien em seu ensaio, e manifestados em suas obras, sobretudo em *O Senhor dos Anéis*, tiveram um papel fundamental na convencionalização do que se chama “alta fantasia”, narrativas que se passam em Mundos Secundários internamente consistentes e que são, frequentemente, utópicos e apresentam algum tipo de ligação com aspectos medievais. Por alguns anos, um número considerável de escritores que trabalham com este gênero literário seguiu o modelo tolkieniano quase que à risca (e alguns ainda o fazem) e é interessante notar que tal tendência pode ser observada não apenas em fantasistas anglófonos como Christopher Paolini, mas também em escritores de outras nacionalidades, como ocorre com a quadrilogia *Dragões de Éter* do brasileiro Raphael Draccon e a série *Wiedźmin (The Witcher)*, do polonês Andrzej Sapkowski. No entanto, ainda que o ensaio de Tolkien seja, como propõem Edward James e Farah Mendlesohn (2012), o texto mais icônico para uma abordagem da literatura de fantasia, ele não é o único. Teóricos como Attebery (1992) e Mendlesohn (2008), propõem outras maneiras de se abordar o gênero, que podem ser vistas como mais abrangentes e inclusivas.

Em sua obra *Strategies of Fantasy*, Brian Attebery (1992) propõe que gêneros literários podem ser vistos como conjuntos difusos, o que permite que os gêneros sejam definidos não por suas fronteiras, mas sim por seus centros. Para esclarecer como tais conjuntos

funcionam, o teórico recorre aos linguistas George Lakoff e Mark Johnson (2002) que propõem, em seu livro *Metáforas da Vida Cotidiana*, que a forma de categorizar utilizada pelos seres humanos dá-se em termos de protótipos e semelhanças. Logo, a categoria “fantasia” consiste em textos⁶ prototípicos centrais que são cercados de outros textos que compartilham mais ou menos elementos com os situados no centro. Nesse sentido, propõe Attebery, um livro pode ser considerado um exemplo clássico de fantasia, mais ou menos fantasia, ou ainda ser visto como fantasia de certa forma: “[t]he category has a clear center but boundaries that shade off imperceptibly, so that a book on the fringes may be considered as belonging or not, depending on one’s interests.” (ATTEBERY, 1992, p. 12). Para Attebery, portanto, não existe apenas uma forma de se fazer e pensar a fantasia, mas maneiras distintas de se enxergar o gênero; uma proposta que possibilita estudos mais amplos da fantasia quando comparado com o que é proposto por Tolkien (2020). No entanto, a concepção de Attebery pressupõe a existência de um modelo central do que se entende por fantasia, um modelo que guie os debates e dite os parâmetros acerca do que se enquadra no gênero (e em que nível se enquadra) ou não.

Para definir o elemento central do conjunto difuso do gênero literário fantasia, Attebery (1992) realizou um experimento não científico que consistiu na análise de 40 textos literários, escolhidos pelo próprio teórico, por parte

⁶ Ainda que a fantasia se manifeste em diversas outras mídias, optei por utilizar o termo “texto” uma vez que ele dialoga mais diretamente com as discussões aqui propostas.

⁷ A categoria possui um centro definido, mas fronteiras que tornam-se imperceptivelmente nebulosas, de modo que um livro à margem pode ser considerado pertencente ou não, dependendo do interesse de quem o aborda.

de acadêmicos da área, conhecidos do autor. Foi solicitado, então, que os participantes do estudo classificassem os textos escolhidos em uma escala de 1 à 7. Conforme demonstra a tabela abaixo, quanto menor a pontuação obtida, mais ao centro do conjunto difuso situa-se o texto:

Tabela 1 – Categorização de textos de fantasia (elaborada pelo autor)

Classificação dada	Significado
1	Quintessencialmente fantasia
2	Basicamente fantasia
3	Tecnicamente fantasia
4	Fantasia em alguns aspectos
5	Lembra fantasia
6	Não é fantasia
7	Não é fantasia de forma alguma

Dentre os textos escolhidos por Attebery, figuram produções de autores e autoras como Mary Shelley, Aldous Huxley, Ray Bradbury, Gabriel García Marquez, Joanna Russ, Ursula Le Guin, C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, entre outros. Das 14 respostas coletadas (incluindo a do próprio Attebery), a obra que obteve menor pontuação e, por consequência, foi definida, com quase unanimidade, como o modelo central do conjunto difuso do gênero fantasia, foi *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien. Acerca dos resultados do estudo conduzido, Attebery faz as seguintes considerações:

[...] [My experiment] has no scientific validity. However, it does reinforce my own impression that with the publication and popular acceptance of Tolkien's version of the fantastic, a new coherence was given to the genre. [...] Tolkien's form of fantasy [...] is our mental template, and will be until

someone else achieves equal recognition with an alternative conception.⁸ (ATTEBERY, 1992, p. 14).

Ainda acerca dos resultados, Attebery conclui que “[o]ne way to characterize the genre of fantasy is the set of texts that in some way or other resemble The Lord of the Rings.⁹ (ATTEBERY, 1992, p. 14). Sendo assim, tendo definido qual texto situa-se no centro do conjunto difuso, Attebery discute quais seriam os elementos presentes em *O Senhor dos Anéis* que poderiam ser vistos como parâmetro para categorizar um texto como parte ou não do conjunto difuso do gênero fantasia. De acordo com o teórico, obras que são comumente classificadas como fantasia assemelham-se com a obra de Tolkien de três maneiras: em relação ao conteúdo, em relação a estrutura e, por fim, em relação à resposta dos leitores. Cada um destes elementos está, por sua vez, intrinsecamente conectado com o que Tolkien propõe em seu ensaio “Sobre Histórias de Fadas”: o conteúdo está ligado à quebra com a realidade, a noção de escape tolkieniana; a estrutura, por outro lado, está relacionada com o movimento proposto por John Clute e John Grant (1996) em sua obra *The Encyclopedia of Fantasy*: de acordo com os autores, um texto de fantasia pode ser descrito como uma obra literária que possui um padrão narrativo que inicia-se com o surgimento de

⁸ [Meu experimento] não tem validade científica. No entanto, ele reforça minha própria impressão de que com a publicação e aceitação popular da versão de Tolkien do fantástico, uma nova coerência foi dada ao gênero. [...] A forma de fantasia de Tolkien é nosso modelo mental, e será até que outra pessoa alcance o mesmo reconhecimento com uma concepção alternativa.

⁹ Uma forma de caracterizar o gênero de fantasia é o conjunto de textos que de uma forma ou de outra se assemelham a *O Senhor dos Anéis*.

algum tipo de problema que é seguido de seu reconhecimento por parte do protagonista. As mudanças advindas deste fazem com que o protagonista aja. Por fim, as suas ações possibilitam o surgimento da *Eucatástrofe*, que, por sua vez, resulta no final feliz e no processo de cura daquele universo ficcional. É interessante notar que o modelo utilizado por Clute e Grant deriva do padrão narrativo proposto por Tolkien, tanto é que os autores se utilizam do termo cunhado pelo escritor para elaborar sua descrição. Por fim, quanto à resposta dos leitores, esta está atrelada, Attebery (1992) propõe, com a *Eucatástrofe* expressa no ensaio de Tolkien, com a consolação do “final feliz”, que, embora tenha implicações cristãs por parte do escritor inglês, foi apropriada por escritores não necessariamente cristãos, como Úrsula Le Guin em seu *Ciclo de Terramar*, de forma efetiva. Está conectada, também, com a noção de recuperação proposta por Tolkien, que combina o familiar com o impossível a fim de produzir uma sensação de assombro¹⁰ nos que leem.

Vale notar que, ainda que a teoria de Attebery seja um pouco mais abrangente em relação à de Tolkien, possibilitando um estudo mais plural de textos de fantasia no que tange sua estrutura, ela permanece consideravelmente dependente dos postulados tolkienianos. Por outro lado, a abordagem proposta por Farah Mendlesohn (2008) em sua obra *Rhetorics of Fantasy*, fornece aportes teóricos que permitem, em grande escala, um debate ainda mais amplo e inclusivo do

¹⁰ A expressão original utilizada por Attebery e também por Tolkien é “*a sense of wonder*”. Ainda que o termo “*wonder*” não possua uma tradução que expresse precisamente a mesma coisa que o termo original, foi traduzido recentemente por Reinaldo José Lopes (tradutor da edição de 2020 de *Árvore e Folha* de Tolkien) como “assombro”.

gênero. Para Mendlesohn (2008), a literatura de fantasia é um gênero literário que depende consideravelmente da dialética entre autor (implícito) e leitor (implícito), sobretudo para “[...] *the construction of a sense of wonder, that it is a fiction of consensual construction of belief*¹¹.” (MENDLESOHN, 2008, p. xiii). Tal dialética, afirma a escritora, está condicionada tanto às expectativas quanto às convenções narrativas acerca do gênero. Para construir seu argumento teórico, Mendlesohn parte da proposição de Attebery de que autores de fantasia trabalham com estruturas bem definidas, utilizando-se de estratégias narrativas que ao mesmo tempo que estabelecem uma relação entre o Mundo Primário e o Mundo Secundário, também os separam (ATTEBERY, 1992). A partir desta ideia, a teórica investiga como tais técnicas narrativas funcionam e qual o seu impacto. Em outras palavras, Mendlesohn analisa como escritores de fantasia utilizam-se de técnicas literárias distintas para atingir as expectativas do gênero.

Central para o argumento de Mendlesohn é sua asserção de que os textos de fantasia podem ser classificados em quatro categorias, de acordo com a forma pela qual o elemento fantástico surge na narrativa. São elas: fantasia de portal, fantasia imersiva, fantasia intrusiva e fantasia liminar. Na fantasia de portal, como o nome sugere, o fantástico surge na narrativa após o protagonista atravessar um portal que separa o mundo real dos personagens do mundo da fantasia; na fantasia imersiva, os escritores constroem um mundo de fantasia que tem sua própria consistência interna de realidade, o que significa que o maravilhoso é percebido pelos personagens como normal e pertencente àquele universo; na fantasia

¹¹ a construção de um sentimento de assombro, de que se trata de uma ficção de construção consensual de crença.

intrusiva, os elementos fantásticos invadem ou estão hospedados no mundo dos personagens, que não é um mundo de fantasia *per se*; finalmente, na fantasia liminar, o elemento-chave é a dissonância: tanto os leitores quanto os personagens percebem o elemento maravilhoso, mas este pode ser visto e interpretado de maneiras diferentes. A fantasia liminar é a fantasia da dúvida e da ambiguidade, pois as narrativas que se enquadram nessa categoria apresentam estruturas que possibilitam que se faça uma leitura tanto através de um viés fantástico, quanto por um viés não fantástico destes textos. No entanto, é interessante notar que o objetivo de Mendlesohn não é “[...] *to argue that there is only one possible taxonomic understanding of the genre. The purpose of the book is not to offer a classification per se but to consider the genre in ways that open up new questions. It is a tool kit, not a color chart.*”¹² (MENDLESOHN, 2008, p. xv). A partir destas considerações, ofereço, abaixo, exemplos que ilustram cada uma das categorias propostas pela autora.

O exemplo clássico de fantasia de portal, propõe Mendlesohn (2008), é o romance *As Crônicas de Nárnia: o Leão, a Feiticeira e o Guarda-roupa*, do escritor irlandês C. S. Lewis. Na obra de Lewis, os irmãos e irmãs Pevensie deixam o ambiente que lhes é familiar, o Mundo Primário, atravessando um portal que lhes levam a um outro universo, o Mundo Secundário. Neste novo universo, Nárnia, os protagonistas são estrangeiros sem conhecimento algum da dinâmica do local, o que faz com que eles decodifiquem aquele Mundo Secundário à

¹² [...] propor que apenas uma compreensão taxonômica possível do gênero exista. O objetivo do livro não é oferecer uma classificação em si, mas considerar o gênero de maneiras que possibilitem novos questionamentos. É um kit de ferramentas, não uma cartela de cores.

medida que o exploram. Por conseguinte, é frequente neste tipo de narrativa a presença de uma ou mais personagens que desempenhem o papel de guia dos protagonistas, auxiliando-os na exploração do mundo de fantasia. No romance de Lewis, quem desempenha esta função, inicialmente, é a personagem Sr. Tumnus que é, em seguida substituída pelo Sr. e a Sra. Castor, que guiam os protagonistas em sua primeira incursão em Nárnia. É importante notar que, neste tipo de narrativa, o conhecimento do leitor acerca do mundo de fantasia está limitado ao que os protagonistas veem e entendem, pois, como propõe Mendlesohn (2008), a posição do leitor nesse tipo de fantasia é a de acompanhante-espectador, dependente dos protagonistas para decodificar, interpretar e compreender o que é narrado. Ainda acerca do funcionamento e características das fantasias de portal, Mendlesohn propõe o seguinte:

Modern quest and portal fantasies rely upon very similar narrative strategies because each assume the same two movements: transition and exploration. The portal fantasy is about entry, transition, and exploration, and much quest fantasy, for all we might initially assume that it is immersive [...], adopts the structure and rhetorical strategies of the portal fantasy [...]¹³ (MENDLESOHN, 2008, p. 2).

¹³ As fantasias modernas do tipo *queste portal* fazem uso de estratégias narrativas muito semelhantes porque cada uma assume os mesmos dois movimentos: transição e exploração. A fantasia do tipo *portal* é sobre entrada, transição e exploração, e muitas fantasias do tipo *quest*, ainda que possamos inicialmente supor que sejam imersivas [...], adotam a estrutura e estratégias retóricas da fantasia do tipo *portal* [...].

Ainda sobre essa categoria, Mendlesohn propõe que “*it denies the taken for granted and positions both protagonist and reader as naive. Characteristically the quest fantasy protagonist goes from a mundane life [...] to direct contact with the fantastic through which she transitions*¹⁴ [...]”. (MENDLESOHN, 2008, p. 2). Outras obras que compartilham das características mencionadas acima e que, por conseguinte, podem ser abordadas pelo viés da fantasia de portal, incluem a saga *Harry Potter*, de J. K. Rowling, o romance *Lugar Nenhum*, de Neil Gaiman, *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, *O Mágico de Oz*, de L. Frank Baum, *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien, dentre outras. É importante notar que alguns dos exemplos citados podem ser abordados através da ótica de mais de uma das categorias de Mendlesohn. Tanto *Harry Potter* quanto *Lugar Nenhum*, por exemplo, podem ser tratadas não apenas como fantasias de portal, mas também como fantasias intrusivas. No entanto, quando um texto transita entre mais de uma categoria, propõe Mendlesohn (2008), pode-se observar que os escritores adotam estratégias narrativas distintas, tais como mudança no ritmo da narrativa ou na forma como os eventos são apresentados ao leitor. O primeiro capítulo de *Harry Pottere a Pedra Filosofal*, por exemplo, possui características próprias da fantasia intrusiva: percebe-se eventos ocorrendo que perturbam a ordem e a normalidade do Mundo Primário, trazendo caos para a narrativa, como pode-se depreender a partir do excerto a seguir:

¹⁴ nega o que é dado como certo e posiciona o protagonista e o leitor como ingênuos. Caracteristicamente, a protagonista da fantasia do tipo *quest* vai de uma vida mundana [...]para o contato direto com o fantástico pelo qual ela transita [...].

Quando o Sr. e a Sra. Dursley acordaram na terça-feira monótona e cinzenta em que a nossa história começa, não havia nada no céu nublado lá fora sugerindo as coisas estranhas e misteriosas que não tardariam a acontecer por todo o país. [...] Foi na esquina da rua que [o Sr. Dursley] notou o primeiro indício de que algo estranho ocorria – um gato lia um mapa. (ROWLING, 2000, p. 7-8).

Como descobre-se no decorrer da obra, o elemento fantástico que perturba a normalidade dos eventos no Mundo Primário é trazido por bruxos e bruxas que comemoram a derrota do bruxo das trevas, Voldemort. A intrusão se mantém presente no romance, sobretudo, nos quatro primeiros capítulos. A partir do capítulo 5, no entanto, o protagonista atravessa um dos portais que marca a fronteira entre o Mundo Primário e o Mundo Secundário do romance e o fantástico retorna a seu lugar de origem. É interessante perceber que a percepção dos eventos narrados vai mudando à medida que a narrativa transita entre as categorias intrusiva e de portal: se no primeiro capítulo os leitores possuem uma visão mais ampla dos eventos narrados, a partir do segundo capítulo tal visão passa a estar limitada àquilo que o protagonista vê e compreende, característica própria de fantasias de portal.

Um outro exemplo em que se observa um elemento intrusivo claramente adentrando o Mundo Primário dos protagonistas e trazendo caos, ocorre no romance *O Sobrinho do Mago*, de C.S. Lewis. O romance inicia com os protagonistas Polly e Digory vivendo na normalidade de seu Mundo Primário, Londres, até o momento em que o tio de Digory os envia, forçadamente, para um Mundo Secundário desconhecido através do uso de anéis mágicos. Após alguns capítulos explorando o novo mundo, os protagonistas retornam ao Mundo Primário. No entanto, eles acabam trazendo com eles a feiticeira Jadis que, por

não fazer parte daquele universo, traz consigo desordem e uma série de transtornos. A normalidade do Mundo Primário só retorna quando, ao fim da narrativa, Polly e Digory conseguem enviar a feiticeira de volta para o mundo de fantasia. A estrutura narrativa do romance de Lewis está em conformidade com a maneira com a qual a fantasia intrusiva se organiza, que, propõe Mendlesohn, segue uma trajetória direta: *“the world is ruptured by the intrusion, which disrupts normality and has to be negotiated with or defeated, sent back whence it came, or controlled.”*¹⁵ (MENDLESOHN, 2008, p. 115). Outras características pertinentes a esse tipo de fantasia são, a teórica afirma, realismo estilístico, excesso de explicações e descrições e a suposição de que o leitor compartilhe da ingenuidade do protagonista, o que faz com que a linguagem utilizada nesse tipo de narrativa tenha, frequentemente, o tom de espanto.

Se, por um lado, a fantasia intrusiva possui como uma de suas características centrais o excesso de explicação, tal elemento é consideravelmente ausente na fantasia imersiva, que

“[...] seems to be described in part by what it is not. We do not enter into the immersive fantasy, we are assumed to be of it: our cognitive estrangement is both entire and negated. The immersive fantasy must be sealed; it cannot, within the confines of the story, be questioned.”¹⁶ (MENDLESOHN, 2008, p. xx).

¹⁵ o mundo é transgredido pelo elemento intrusivo, que perturba a normalidade e tem que ser negociado ou derrotado, enviado de volta para o local de origem, ou controlado.

¹⁶ parece ser descrita em parte pelo que não é. Não entramos na fantasia imersiva, supõe-se que participemos dela: nosso estranhamento cognitivo é total e negado. A fantasia imersiva deve ser selada; não pode, dentro dos limites da história, ser questionada.

Como nesse tipo de fantasia tende-se a presumir que o leitor possua conhecimento prévio acerca do funcionamento do Mundo Secundário em questão, descrições são escassas, causando, possivelmente, estranhamento no leitor. É importante frisar, no entanto, que o estranhamento que ocorre na fantasia imersiva é distinto do que se observa na de portal: nesta, protagonista e leitor compartilham do estranhamento causado pela incursão no Mundo Secundário. Há, também, frequentemente a presença de um guia que auxilia o protagonista e o leitor a decodificarem aquele universo. Na fantasia imersiva, por outro lado, o estranhamento ocorre apenas por parte do leitor, que precisa esforçar-se para compreender o funcionamento do Mundo Secundário por conta própria. Exemplos clássicos deste tipo de fantasia são as obras *O Silmarillion*, de J. R. R. Tolkien, a saga *As Crônicas de Gelo e Fogo*, de George R. R. Martin e a trilogia, ainda não finalizada, *A Crônica do Matador do Rei*, de Patrick Rothfuss. É comum, também, que na fantasia imersiva o leitor perceba que a narrativa se passa em um mundo à parte do seu, com funcionamento e regras diferentes, logo nas primeiras linhas da narrativa, como pode-se perceber no trecho do primeiro volume de *A Crônica do Matador do Rei*, a seguir: “Era noite de Caedes e o grupo de praxe se reunia na Pousada Marco do Percurso. Cinco pessoas não chegavam a ser propriamente uma grande aglomeração, mas eram tudo que a hospedaria andava recebendo nos últimos tempos, dada a situação vigente”. (ROTHFUSS, 2009, p. 7). O termo “Caedes”, logo na primeira linha do capítulo 1 da obra, faz com que, possivelmente, o leitor perceba que a narrativa que acaba de iniciar se passa em mundo diferente do Primário. Junto com a pergunta “o que é Caedes?”, é provável que o leitor se questione, também, “qual é a

situação vigente e por que ela tem feito com que a Pousada Marco do Percurso receba poucos clientes?”. As respostas para tais perguntas só chega ao leitor conforme ele avança na narrativa. No entanto, elas surgem não em forma de explicação, mas sim a partir das conversas que as personagens têm no decorrer do romance.

Por fim, a fantasia liminar é a mais complexa dentre as quatro categorias propostas por Mendlesohn (2008), pois sua composição depende, por vezes, na elaboração de ironia estável¹⁷, por outras, na construção de oposição entre a forma com a qual protagonista e leitor percebem o elemento fantástico na narrativa, ou ainda de ambas as técnicas. Como dito anteriormente, a fantasia liminar da margem para interpretações distintas, sobretudo acerca da existência ou ausência de elementos fantásticos na obra. Um exemplo que se encaixa nessa categoria é a obra *A Volta do Parafuso*, de Henry James, onde, ao fim da narrativa, paira a dúvida em relação aos fatos narrados: os fantasmas de Miss Jessel e Peter Quint realmente rondam a Mansão Bly e influenciam o comportamento de Flora e Miles, ou são simplesmente frutos da imaginação da governanta? Ambas as leituras são permitidas, pois existem elementos na narrativa que permitem as duas interpretações.

Uma obra mais moderna que se enquadra nos parâmetros da fantasia liminar é *O Oceano no Fim do Caminho*, do escritor britânico Neil Gaiman. O romance narra a história de um protagonista, não nomeado, que, ao visitar o local onde viveu por parte de sua infância, relembra um episódio marcante desta. O recorte feito,

¹⁷ Tipo de ironia na qual, como propõe Wayne C. Booth (1975), a intenção do autor que a usa fica clara para o leitor.

especificamente, é o relato dos eventos que ocorrem logo após o sétimo aniversário do protagonista que, por quase não ter amigos, passa boa parte de seu tempo lendo, sobretudo, narrativas de fantasia. Quando os pais do protagonista começam a ter problemas financeiros e conjugais, eventos fantásticos começam a ocorrer: surge na narrativa a personagem Lettie Hempstock, que vem de uma família composta, sobretudo, de mulheres que possuem poderes sobrenaturais. Surge, também, Ursula Monkton, babá do protagonista e de sua irmã e que, o menino acredita, é a personificação de um monstro encontrado por Lettie e ele nas redondezas da fazenda das Hempstock. Logo após a chegada de Úrsula, o protagonista descobre que seu pai e ela estão tendo uma relação adúltera. Devido à natureza imaginativa do personagem principal, pode-se argumentar que o fato dele enxergar Úrsula como a personificação de um ser monstruoso pode estar conectada com a noção acerca do que a babá representa, uma ruptura no relacionamento de seus pais, como pode-se depreender a partir da seguinte passagem:

Enquanto corria pensei em meu pai abraçando a governanta-de-mentira, beijando o pescoço dela [...]; estava com medo do que significava o fato de meu pai estar beijando o pescoço de Ursula Monkton, de as mãos dele terem levantado a saia mídi dela até a cintura. Meus pais eram uma unidade inviolável. De repente o futuro passou a ser um mistério[...]. (GAIMAN, 2013, p. 95).

Portanto, é possível propor que os elementos fantásticos na narrativa de Gaiman têm como função auxiliar o jovem protagonista a explicar os problemas pelos quais seus pais estão passando. Nesse sentido,

pode-se arrazoar que a presença de tais elementos são fruto da imaginação de uma criança que está passando por situações complexas demais para sua idade e que, a fim de assimilar e justificar tais situações, recorre à fantasia. Como no caso de *A Volta do Parafuso*, no entanto, a obra de Gaiman também dá margem para múltiplas interpretações, de acordo com a forma que é abordada.

A partir da abordagem de Mendlesohn, como pode-se argumentar com base nas proposições acima, um estudo acerca da literatura de fantasia, em suas diversas vertentes, faz-se possível. Mais do que simplesmente propor um modelo pouco flexível, a teórica argumenta que a estrutura das narrativas desse gênero está sujeita a modificações que vão ao encontro das possíveis intenções dos autores e também das expectativas inerentes ao gênero. Em seu livro, Mendlesohn, como ela mesma propõe, não busca definir o gênero, até por que o debate acerca da definição deste “[...] *is now long-standing, and a consensus has emerged, accepting as a viable “fuzzy set,” a range of critical definitions of fantasy. It is now rare to find scholars who choose among Kathryn Hume, W. R. Irwin, Rosemary Jackson, or Tzvetan Todorov*¹⁸[...]” (MENDLESOHN, 2008, p. xiii). O que é mais provável de ocorrer hoje em dia, propõe a teórica, é que acadêmicos e estudiosos da área escolham esta ou aquela teoria de acordo com seus interesses de pesquisa e a abordagem que pretendem fazer de um determinado texto. A teoria

¹⁸ é de longa data e um consenso que aceita como um “conjunto difuso” viável uma gama de definições críticas de fantasia recentemente emergiu. Agora é raro encontrar estudiosos que escolhem entre Kathryn Hume, W. R. Irwin, Rosemary Jackson ou Tzvetan Todorov.

de Mendlesohn, por conseguinte, busca compreender como o gênero fantasia é construído, focando nas diferentes estratégias narrativas utilizadas pelos diferentes fantasistas, a fim de oferecer metodologias críticas que possibilitem um estudo mais aprofundado e plural do gênero.

Considerações finais

A literatura de fantasia, bem como as formas de abordá-la, vem mudando consideravelmente desde sua popularização no período vitoriano e seu *boom* em meados do século XX. Com o sucesso e popularidade de *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien, definiram-se parâmetros que, por anos, foram considerados como um modelo de como as narrativas do gênero deveriam ser construídas. O ensaio “Sobre Histórias de Fadas” do escritor auxiliou em grande parte no estabelecimento de tal modelo, uma vez que os postulados presentes no ensaio podem ser observados no romance. No entanto, à medida que novos questionamentos e formas de ver o mundo vão surgindo, a forma com que a fantasia se desenvolve também vai, aos poucos, se modificando. Attebery (2008), propõe que a literatura de fantasia é um gênero fluído, o que permite que se adapte com certa facilidade às mudanças histórico-sociais, o que permite que, através dela, escritores abordem, com frequência, questões referentes ao contexto histórico, geográfico e social que estão inseridos. De forma semelhante, Tompkins (1985), acredita que textos distintos em contextos diferentes tem como uma de suas funções resolver um ou mais problemas pertinentes à época e local de sua publicação. Levando a asserção do teórico e da teórica em consideração, juntamente com os postulados de Tolkien em “Sobre Histórias de Fadas”,

pode-se pensar em uma função social da fantasia.

Por conseguinte, além de tentar compreender o que um determinado texto pretende dizer, é pertinente pensar na forma usada no texto para dizê-lo, na motivação para que o texto faça tais afirmações e na motivação por trás da forma utilizada. A partir de tal tipo de abordagem, pode-se refletir acerca de como a estrutura das diferentes narrativas de fantasia refletem (ou não) o contexto em que estão inseridas e vice-versa. Por consequência, pode-se alcançar, a partir de tais considerações, uma compreensão mais ampla a respeito do que faz com que a fantasia assuma diferentes formas em momentos histórico-geográficos distintos e, também, da importância de teorias que possibilitem uma abordagem mais plural e inclusiva do gênero.

REFERÊNCIAS

ATTEBERY, Brian. **Stories about stories**. New York: Oxford, 2014.

_____. **Strategies of Fantasy**. Bloomington: Indiana UP, 1992.

BOOTH, Wayne C. **A Rhetoric of Irony**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1975

CARPENTER, Humphrey. **J. R. R. Tolkien: a biography**. Boston: Houghton Mifflin, 2000.

CLUTE, John; GRANT, John. **The encyclopedia of fantasy**. London: Orbit, 1996.

FLIEGER, Verlyn. **There would always be a fairy tale: more essays on Tolkien**. Kent: Kent UP, 2017.

GAIMAN, Neil. **O Oceano no Fim do Caminho**. Tradução de Renata Pettengill. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (Ed.). **The Cambridge Companion to Fantasy Literature**. New York,

U.S.A.: Cambridge, 2012.

LAKOFF, George. JOHNSON, Mark. **Metáforas da Vida Cotidiana**. Tradução de Vera Maluf. Campinas: Mercado de Letras, 2002.

MENDLESOHN, Farah. **Rhetorics of fantasy**. Middletown: Wesleyan, 2008.

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

ROTHFUSS, Patrick. **O Nome do Vento**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

ROWLING, J. K. **Harry Potter e a Pedra Filosofal**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SHIPPEY, Tom. **J.R. R. Tolkien: author of the century**. London: Harper Collins, 2001.

TOLKIEN, J. R.R. **Árvore e Folha**. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.

TOMPKINS, Jane. **Sensational Designs: the cultural work of American fiction 1790-1860**. New York and Oxford: Oxford UP, 1985.

CONSIDERAÇÕES SOBRE FICÇÃO DE FANTASIA: DIÁRIO DE BORDO DE UMA PROFESSORA

Sandra Sirangelo Maggio

De acordo com o crítico shakespeariano Stephen Greenblatt, os textos literários podem ser vistos como produtos de uma negociação entre o autor e as instituições e práticas sociais de seu tempo (cf. GREENBLATT, 1989). A partir dessa premissa, utilizo o espaço que me foi concedido neste volume sobre romances de fantasia para apresentar algumas impressões sobre mudanças que observei ao longo das quatro décadas em que venho trabalhando com literatura.

A ficção de fantasia e suas relações com o meio acadêmico

Cursei Letras em uma universidade federal nos anos 1970, época em que os exercícios de crítica literária privilegiavam a metodologia estruturalista. Havia dois tipos de professores ocupando os dois extremos do pêndulo. De um lado, os que se esforçavam para serem técnicos e neutros, encarando o texto literário como uma estrutura cujas engrenagens deveriam ser compreendidas. Esses eram os professores que não entravam em conflito com as regras de comportamento estipuladas pelo regime militar daquela época.

Trabalhavam geralmente textos clássicos canônicos e não se interessavam por literaturas consideradas menores. No outro extremo havia os professores politicamente engajados. Não eram muitos, pois a maioria havia sido expurgada. Privilegiavam a abordagem marxista e estudavam escritores de vanguarda. Ou seja, preferiam T. S. Eliot a J. R. R. Tolkien. De modo que ficção de fantasia era um território menos explorado nos meios acadêmicos. Quando abordado, eram os estudos de Todorov, Tolkien e Bakhtin que incidiam com mais força sobre os estudos de ficção de fantasia. A partir dos anos 1980, na minha opinião a partir de grupos de pesquisa desenvolvidos na UFRGS e na PUCRS pela Professora Ana Maria Lisboa de Mello, a crítica de textos de fantasia passou a ser feita a partir dos Estudos do Imaginário, que se filiam à linha junguiana, que não era tão bem recebida nas décadas anteriores, quando a intelectualidade privilegiava o ramo freudiano. Todas as escolas e metodologias aqui mencionadas têm grande valor e constituem instrumentos úteis para a formação de um crítico literário. Apenas lamento o fato de que na época da minha formação a ficção de fantasia tenha sido desvalorizada, o mesmo ocorrendo com textos de ficção científica, quadrinhos, ou literatura infantil, que eram tão consumidos naquele tempo quanto sempre foram, mas eram considerados mais como entretenimento do que como um campo a ser pesquisado.

Assim, nas universidades dos anos setenta cada um reagia ou se adaptava da maneira que lhe parecia melhor. E havia um custo e um benefício para essas escolhas. De minha parte, lamento por um lado não ter podido ler e estudar uma série de teóricos, por exemplo Walter Benjamin, que eram vetados por serem considerados subversivos. Por outro lado, lamento

também o fato de não haver na época espaço para autores como C. S. Lewis, que não era trabalhado por ser considerado reacionário e escapista.

Ampliando o escopo para além do contexto brasileiro da década de 1970, compreendemos que qualquer movimento está ligado a tudo que o precede, e ao que o sucede. O historiador Eric Hobsbawm populariza uma expressão: “*the long nineteenth century* [o século XIX estendido]” para dar conta da intrincada rede de relações ocorridas entre a Revolução Francesa e a Revolução Russa, que determinaram uma nova leitura de mundo, marcada por uma postura mais materialista por parte da intelectualidade da primeira metade do século XX. Se considerarmos a sequência dos movimentos vitoriano, eduardiano e modernista, percebemos que cada um se opõe às premissas do movimento anterior, apesar de ao mesmo tempo perpetuar alguns dos valores que estão sendo negados. Consideremos, por exemplo, o campo da religiosidade. Para o filósofo Robertino Lemos, o pensamento de Karl Marx não se opõe à religiosidade dos indivíduos, mas ao uso feito dessa religiosidade por um sistema que visa promover a alienação e a submissão a uma determinada ideologia. (Cf. LEMOS, 2021) Essa desvinculação marca o desfecho de um processo muito mais longo, que remonta à Idade Média e ao lento processo de ascensão e deterioração do sistema feudal, até chegarmos ao momento em que Nietzsche enuncia a frase famosa “Deus está morto.” (Cf. NIETZSCHE, 2012) O sociólogo Zygmunt Bauman, no livro *Alone Again*, sintetiza dois milênios de história ao observar que estamos no ponto em que o antigo binômio Religião/Estado cede lugar para o novo binômio Consumismo/Burocracia. (Cf. BAUMAN, 1994)

Temos, então, o embate ideológico entre a religião

que aliena e o ateísmo que gera órfãos, um embate que é mais retórico do que real, e que pertence a uma época em que a lógica binária era muito valorizada. Para críticos mais recentes, que trabalham tanto o cânone clássico quanto a literatura popular, que leem Freud e também Jung, há outras maneiras abordar esses assuntos. O Prof. Valter Fritsch, por exemplo, aponta o papel do conto de magia e da literatura de fantasia na recuperação de uma função que antes pertencia aos mitos. Segundo Fritsch,

Freud define essa necessidade como sentimento oceânico (2010, p.36), e Jung a define como a procura da ilusão (1976, p. 28). A ficção de fantasia, assim como as narrativas míticas, pode apresentar-se como uma interessante ferramenta nesse processo de individuação do homem. (FRITSCH, 2014, p. 13)

Durante cerca de vinte anos, nas décadas de 1930 e 1940, os *Inklings*, um grupo de intelectuais que gostavam de ficção de fantasia e se identificavam como autores cristãos, se reuniam de maneira informal às quintas-feiras, geralmente em um pub da cidade de Oxford chamado *The Eagle and the Child* [A águia e a criança]. Muitos dos participantes estavam ligados à Universidade de Oxford. Entre eles, temos J. R. R. Tolkien e seu filho Christopher, C. S. Lewis e seu irmão Warren e o crítico e historiador Sir David Cecil. O objetivo dos encontros era a leitura e discussão de trechos de obras que cada um estava compondo. Assim, conversavam sobre o significado da ficção de fantasia naquele período de entreguerras, marcado por crises políticas e econômicas, tensão e insegurança. Os *Inklings* acreditavam na capacidade da literatura de

resgatar a sensação de harmonia que parecia estar se perdendo. Muitos dos assuntos tratados naquelas reuniões foram transformados em ensaios e publicados pelos seus participantes. A partir de 2006, em homenagem aos *Inklings*, esses encontros foram retomados, em reuniões que agora ocorrem nas tardes de domingo no St. Cross College da universidade de Oxford, que fica perto do pub *Eagle and Child*.

Tomando os casos de Tolkien e Lewis como exemplo, a vendagem de seus livros sempre foi muito grande. Lewis, inclusive, recebeu a *Carnegie Medal*, que é o maior prêmio que um escritor de literatura infantil de língua inglesa pode receber. Ainda assim, eram considerados mais autores populares do que clássicos literários, porque para os padrões da época suas temáticas eram consideradas alienantes, o estilo era chamado de antiquado e a visão de mundo de ultrapassada. Talvez fossem também populares demais para serem considerados bons autores. Foi mais tarde, a partir dos anos 1990, que suas fortunas críticas alçaram patamares não imaginados no período em que ainda estavam vivos.

O que teria causado essa mudança de percepção que acabou favorecendo os autores de ficção de fantasia? Tantas coisas mudaram ao longo da segunda metade do século XXI que seria muito raso tentar fazer um apanhado geral mais amplo da situação. Por isso, me atendo ao nosso terreno, que é o da crítica literária, escolho como marco a ser comentado uma série de seminários ocorridos entre 1966 e 1968 na universidade estadunidense Johns Hopkins.

A síntese dos efeitos desses seminários está registrada em um livro chamado *The Structuralist Controversy: The language of criticism and the sciences of man* (Cf. MACKSEY; DONATO, 2007), que traz os

registros de um congresso internacional sobre estruturalismo promovido pelo Centro de Ciências Humanas daquela universidade, para o qual foram convidados os maiores pensadores da época. Palestraram ali, entre outros, René Girard, Charles Morazé, Georges Poulet, Lucien Goldmann, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Jean Hyppolite, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Jean-Pierre Vernant e Nicolas Ruwer. Muitas das palestras que apresentaram ali se tornaram clássicos da crítica literária. Seleccionando apenas um exemplo, trago o título da palestra apresentada por Derrida, “*Structure, Signand Play in the Discourse of the Human Sciences* [A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas]”. O livro *The Structuralist Controversy*, além de apresentar o texto das palestras, registra também as trocas com a plateia. Ao término da palestra de Derrida, por exemplo, temos a réplica e a tréplica de uma discussão envolvendo o conceito de “desconstrução” envolvendo contra-argumentações por parte de Jean Hyppolite, Charles Morazé, Lucien Goldmann, Jan Kott, Serge Doubrovsky.

Em suma: ao término daquele congresso sobre estruturalismo não havia mais nada a ser dito sobre o estruturalismo. O tempo do estruturalismo, com sua lógica binária, estava encerrado. Começava o tempo do pós-estruturalismo, dos congressos multidisciplinares. Abriu-se espaço para novos tipos de estudos e de trabalhos nas universidades, para pontos de vista e abordagens variados. Jung ou Freud passaram a servir como lastro teórico para estudos de literatura, e a fantasia e os estudos do imaginário se tornaram material viável para pesquisa.

Usando ainda como exemplo as obras de Tolkien, podemos dizer que elas sempre venderam bem e que sempre foram bem recebidas por parte do público leitor.

Com respeito à crítica literária, passaram a ser cada vez mais respeitadas, na medida em que tudo o que ali foi feito passou a ser mais conhecido e apreciado. O universo ficcional de Tolkien possui sua própria mitologia, que vem da fusão das vertentes greco-romanas tradicionais com as tradições celta e nórdica. Tolkien cria inclusive duas línguas élficas, “Quenya”, cuja estrutura parece a do finlandês, que é o idioma atual mais próximo do Inglês Antigo; e “Sindarin”, que se baseia na língua galesa. Cada língua tem também o seu alfabeto próprio, como o “Tiw”, composto por letras, e o “Cirth”, formado por runas. Os cenários e os enredos fundem memórias dos locais da infância do autor e mitos de várias origens.

À medida em que o interesse dos críticos por Tolkien foi-se ampliando, cresceu também o interesse pelos ensaios e textos teóricos que o autor escreveu, o mesmo ocorrendo com o estudo dos diferentes tipos de ficção de fantasia, ocorrendo mesmo uma tendência contemporânea nossa de tratar Tolkien como teórico fundador de um novo subgênero.

Outro momento importante para a fortuna crítica de Tolkien ocorreu em 2001, com o lançamento da trilogia fílmica *O Senhor dos Anéis*, do diretor neozelandês Sir Peter Jackson. Esse pode ser visto como mais uma característica dessa nova abordagem de mundo pós-moderna, globalizada e multidisciplinar, em que o trânsito entre diferentes mídias se torna cada vez mais comum e esperado. O sociólogo israelense Itamar Even-Zohar, criador da Teoria dos Polissistemas, analisa o “funcionalismo dinâmico” envolvido nas trocas entre diferentes sistemas semióticos. (EVEN-ZOHAR, 1997). No caso de *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien, temos traduções feitas para mais de quarenta idiomas diferentes, adaptações para outras mídias, como filmes e

jogos de videogame, por exemplo. Essas trocas funcionam como uma rede, em que cada novo tipo de produção amplia ainda mais a recepção do produto. Assim, os sistemas se retroalimentam: os livros de Tolkien fomentam a vontade de mais pessoas de irem ao cinema para assistir aos filmes de Peter Jackson; bem como os filmes de Jackson levam mais pessoas às livrarias para comprar os livros de Tolkien. Além das edições de *O Senhor dos Anéis*, outras obras, como o *Hobbit* e o *Silmarillion* chegam ao conhecimento do grande público.

Desenvolvimentos e desdobramentos

A partir do momento em que passa a figurar como um assunto acadêmico digno de ser estudado, a ficção de fantasia começa a ser abordada de diversas maneiras. Com a abertura criada para os estudos junguianos, surgem os modelos de análise literária baseados nos estudos do imaginário, como temos nas poéticas dos quatro elementos e a poética do espaço, de Gaston Bachelard. Apesar de não estar diretamente ligado à escola francesa dos Estudos do Imaginário, o modelo da jornada do herói, de Joseph Campbell, que trabalha com mitologia comparada, é também bastante utilizado na crítica literária brasileira. Coisa semelhante ocorre com abordagem estrutural dos regimes noturno e diurno de Gilbert Durand, que – apesar de se contrapor ao modelo junguiano – também baseada no trato com arquétipos.

Ainda com relação ao crescimento na importância dos autores clássicos de fantasia, como Tolkien e Lewis, chegamos agora a um estágio em que ideias e expressões usadas por esses escritores passam a ser vistos como termos teóricos usados por pesquisadores.

O Prof. Fabian Quevedo da Rocha, autor do capítulo “Tendências Teórico-críticas na Literatura de Fantasia: de Tolkien a Mendlesohn” desta mesma publicação, informa que diversos postulados que temos hoje sobre ficção de fantasia vêm do ensaio “On Fairy-Tales” [Sobre Histórias de Fadas], de Tolkien. (Cf. ROCHA, 2021)

O ato de contar uma história e o uso da fantasia são elementos fundadores da literatura. Existiram sempre, desde antes de o ser humano adquirir a habilidade da fala ou criar formas de representação escrita. Temos isso registrado nas pinturas equestres da pré-história ou em práticas de rituais religiosos, por exemplo. Portanto, não estamos falando sobre a presença da ficção de fantasia em textos literários, mas sim das formas de tratamento dela enquanto ciência a ser estudada. Isso se dá, possivelmente, a partir do século XVIII quando, na tradição de língua inglesa, inicia a diferenciação entre os dois termos usados em referência à ficção em prosa: o “*romance*” (ou romance de cavalaria, como nas lendas arthurianas) e o “*novel*” (romance), o novo gênero literário que surge a partir de então. “Novel”, em inglês, significa novo, recente, novidade. A grande novidade do gênero romance é que ele privilegia o ponto de vista do cidadão comum, não mais o do protagonista que era um membro da aristocracia. Com a reacomodação das classes sociais e a implantação dos regimes republicanos, na época da decadência da aristocracia, a narrativa em prosa, que antes era vista como uma arte menor, começa a ser valorizada e estudada.

Quando começam as sistemáticas de classificações e as formulações teóricas, uma das primeiras perguntas feitas é: qual a diferença entre o romance e o *romance*? A resposta mais frequente diz que o *romance* tem um comprometimento maior com o

realismo e com a verossimilhança, ao passo que o romance ainda mantém vários modos de acesso ao mundo mágico, sem grandes comprometimentos com as estatísticas da vida real. Sendo assim, compreende-se por que a ficção de fantasia foi menos valorizada nos momentos em que predominavam movimentos como o realismo, o naturalismo ou o modernismo. Ainda outra diferença importante entre os dois é que o romance foca no indivíduo e o romance no coletivo. No romance não há a ideia de construção de personagem, como a que temos no romance depois do advento do romantismo.

Com o passar do tempo, uma série de categorizações foram criadas. Surgem os termos como Alta Fantasia, aquela que ocorre em realidades alternativas, como é o caso da ficção de Tolkien. Em contraponto, temos a Baixa Fantasia, quando o enredo se desenrola em um mundo ficcional cujas regras são equivalentes às da realidade não ficcional. (Cf. DOZOIS, 1997) Há conceitos que definem e separam os territórios da fantasia, do fantástico, do gótico e da ficção científica, apesar de que em vários aspectos essas produções parecem se mesclar. Para lidar com isso, temos a expressão “ficção especulativa”, que se aplica não só a diferentes gêneros e subgêneros, mas a produções em mídias variados. (Cf. DOZOIS, 2017)

Retomando a afirmação inicial de Stephen Greenblatt de que o texto literário é o produto de uma negociação entre o autor e a sociedade em que está inserido, quanto maior for a modificação social, maiores também serão as mudanças na arte de um determinado período, a ponto de algumas premissas – que até pouco tempo atrás pareciam incontestáveis – deixam de funcionar. Por exemplo, apesar de o embate de forças entre o protagonista e as forças contra as quais tinha de lutar ser sempre muito desigual, simplesmente por se

tratar de uma fantasia, os leitores ou espectadores contavam com a ordem no universo e com o triunfo do herói ou heroína. Até que, em *Bridge to Terabithia* [Ponte para Terabítia], Leslie Burke vai brincar no bosque, cai no rio e morre afogada. O que demonstra que, no romance de ficção da nossa atualidade não temos mais as certezas ou garantias que protegeram o gênero durante tanto tempo. É que a distância que separa as regras da ficção das da realidade está diminuindo.

Fechamos assim o ciclo iniciado quando houve a separação dos estatutos do *romance* e do *novel*, uma vez que o comprometimento que cada um tinha, ou não tinha, com a realidade cai por terra quando se esvazia o significado de termos como “real”, “realismo” ou “realidade”, que precisam agora ser ressignificados.

Abro aqui um espaço para comentar o livro *O Sujeito na Era Digital: Ensaios sobre Psicanálise, Pandemia e História* (2021), dos psicólogos Leonardo Goldberg e Claudio Akimoto, que analisam as implicações físicas e mentais resultantes da interação entre humanos e máquinas, com o desenvolvimento das redes sociais e da inteligência virtual. Os autores analisam também o enfrentamento da pandemia e como ele se dá, tanto na vida quanto nas formas de apresentação pelas mídias virtuais, concluindo que esse processo provocou alterações clínicas, reformulações conceituais e está afetando o conceito corrente sobre o que é ou não real.

Goldberg e Akimoto analisam o que ocorre quando a alienação compromete a estrutura de espelho com o outro, quando – seja de forma intencional ou não – a conversa viola as propriedades imaginárias da fala, coisa que pode ocorrer de modo metódico e calculado, a partir de estratégias como não responder ao que é perguntado, responder de maneira diferente da

esperada, ou de modo enigmático, ou ainda agressivo.

Já que estamos convivendo cada vez mais com funções e sistemas regidos por computadores, os autores nos alertam para o fato de que o simbólico maquínico é binário, portanto, bem menos complexo do que o simbólico humano, cujas lógicas não são apenas bivalentes. Citam Lacan, ao lembrar que a gramática das nossas fantasias inconscientes aceita contradições. O ser humano é constituído por intuição, corporeidade e está programado para estabelecer contato presencial. O sujeito é também constituído pela linguagem, e os conceitos que forma estão ligados à natureza, à cultura, à individualidade e à comunidade. Chegamos a um ponto em que é cada vez mais difícil distinguir entre conversas de humanos com humanos e conversas de humanos com máquinas.

Citam os “geminóides”, que podem ser cópias mecânicas ou eletrônicas de nós mesmos, e as novas práticas usadas no *home-working*, onde há máquinas (robôs) que podem fazer o trabalho por nós, a ponto de nos tornarmos não apenas quem está trabalhando, mas administradores e empresários de nós mesmos. E nos tornamos máquinas.

Goldberg e Akimoto citam o filósofo camaronês Achille Mbembe e o conceito de “brutalismo”, que ocorre quando chegamos à incapacidade de distinguir entre seres vivos e máquinas. Esse brutalismo mobiliza processos de controle e de vigilância e ocorre através da promoção de reduções linguísticas que prejudicam a nossa capacidade de raciocínio, nos levando a prescindir da fala.

A partir da diminuição da fala temos a redução da empatia, da solidariedade, da capacidade de articulação vocal, dos movimentos e da expressão do rosto. Fica prejudicada a nossa manifestação de afetos. Terminam

dizendo que diminui o encantamento para com a vida e o fascínio pela mágica. Caímos em depressão, em processo de luto, e recorreremos então a sessões de psicoterapia conduzidas por inteligência artificial. (Cf. GOLDBERG & AKIMOTO, 2021)

Este livro que foi aqui brevemente resenhado não é um texto de ficção especulativa, é um tratado de psicologia que analisa efeitos de processos constatados hoje em pacientes afetados por um excesso de exposição às mídias digitais que provoca patologias ligadas à alienação e à redução e capacidade de raciocínio e interação com outros seres humanos.

Num contexto como este, não é de estranhar que a ficção de fantasia, a ficção científica e a ficção gótica se tornem cada vez mais parecidas, a ponto de serem englobadas pela expressão “ficção especulativa”.

Numa outra aproximação entre a realidade e a ficção, acaba de ocorrer, na cidade de Glasgow, a COP26 – a Conferência das Nações Unidas sobre as Mudanças Climáticas de 2021, cujo relatório final indica a necessidade urgente de uma reformulação nas relações envolvendo os seres humanos e seu ecossistema. Na esfera da ficção, essa mesma ideia é evocada no filme *The Happening* [Fim dos Tempos], de M. Night Shyamalan, no qual a natureza parece criar mecanismos para se livrar da espécie humana, da mesma forma que os anticorpos movimentam para extinguir um vírus prejudicial ao organismo.

Para o mitólogo Joseph Campbell, a função da mitologia é fornecer os símbolos necessários para que cada indivíduo possa progredir de maneira harmônica e integrada com a natureza (Cf. CAMPBELL, 2008). Parece que esse objetivo está cada vez mais difícil de ser concretizado.

Se considerarmos a quantidade de obras

distópicas, pós-apocalípticas, pós-humanas produzidas pela literatura e pelo cinema nas últimas décadas, ou a temática da maioria dos jogos virtuais, e a maneira voraz com que esse material é consumido, fica claro que nos encontramos em um daqueles momentos de terra arrasada, em que tudo está zerado e novos parâmetros éticos, estéticos e existenciais precisam ser formulados. Perguntar o que permanece e o que se modifica na estrutura da ficção de fantasia é algo assustador, uma vez que a força motriz dessa literatura são os mitos primevos ligados à própria essência humana. Assim como a imagem precede a palavra na experiência humana, a relação com o mito e com a fantasia está presente desde o início da história da civilização humana. Sempre houve o dia e a noite, as estações de frio e as de calor, a cautela e a esperança. Mas, no momento em que nos encontramos agora, predominam as narrativas que tratam sobre o lado sórdido da experiência humana e que apontam para desenlaces catastróficos. Ao invés de um caminho aberto em direção ao futuro temos a impressão de estar batendo em uma parede intransponível.

Tanto as observações de Goldberg e Akimoto quanto a aproximação da fantasia com a ficção científica distópica indicam uma disfunção na configuração dos sentidos que está afetando as relações com o simbólico. No livro *ABC of Reading* [O ABC da Leitura], o poeta e crítico literário Ezra Pound declara que “os artistas são as antenas da raça.” (POUND, 1987, p. 81) Fazendo uma analogia com o reino animal, Pound coloca que um ser vivo que não atenta para os avisos que recebe dos próprios sentidos coloca em risco a própria sobrevivência:

Uma nação que não valoriza a sensibilidade de seus artistas entra em declínio. Depois de algum tempo, para de agir e apenas sobrevive. Provavelmente seja perda de tempo dizer isso a quem não consegue perceber essas coisas sem precisar ser alertado.” (POUND, 1987, p. 81)¹

Pound encerra a argumentação comentando que a reação do artista é sempre mais intensa e antecipada. Antes de criticar ou ridicularizar quem se comporta de maneira diferente, a pergunta que as pessoas deveriam fazer é: “Será que ele está enxergando alguma coisa que nós não vemos? Será que está agindo dessa forma estranha porque pressente o tremor de um terremoto, ou sente o cheiro de um incêndio na floresta que eu não consigo sentir?” (POUND, 1987, p. 83)²

Como já ocorreu outras vezes ao longo da história humana, fica a cargo do artista a função de resguardar a herança cultural de seu povo, elevando o significado da existência para além das necessidades básicas e preservando as características mais nobres do legado humano. No ponto em que nos encontramos agora, resta esperar para descobrir que tipo de histórias serão criadas, quais notas de esperança e de alerta serão postadas, que tipo de tratamento as sociedades dispensarão aos seus artistas, que grau de comprometimento para com a natureza será demonstrado, e que frutos as atitudes praticadas

¹ Minha tradução do original: “A nation which neglects the perceptions of its artists declines. After a while it ceases to act, and merely survives. There is probably no use in telling this to people who can’t see it without being told.”

² Minha tradução do original: “Does he see something we don’t? Is his curious behavior due to his feeling an oncoming earthquake, or smelling a forest fire which we do not yet feel or smell?”

gerarão. A retomada das relações do humano com os mitos produzirá quais tipos de novas histórias? Serão narrativas sobre um caminho aberto rumo a um futuro igualitário e promissor ou sobre batidas em uma parede intransponível? Sobre um universo ficcional de regeneração? Ou mais narrativas sobre zumbis vagando sem rumo por um cenário destruído? Será que a aproximação da ficção de fantasia com a ficção científica e com o romance gótico é o indício do tremor do terremoto, ou o cheiro do incêndio na floresta, que nós nos recusamos a sentir?

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Alone again: ethics after certainty**. Londres: Demos, 1994.

CAMPBELL, Joseph. **The hero with a thousand faces**. 3a edição. Nova York: New World Library, 2008.

DOZOIS, Gardner. "Introduction". In: _____ (Ed.) **Modern classics of fantasy**. Nova York: St. Martin's Press, 1997.

EVEN-ZOHAR, Itamar. "Factors and dependencies in culture: A revised draft for polysystem culture research." In: **Canadian Review of Comparative Literature**, XXIV (1, March), 1997. pp. 15-34.

FIM dos Tempos. Direção: M. Night Shyamalan. Com: Mark Wahlberg, Zooey Deschanel e outros. Estados Unidos, 2008. 1h31min. Twentieth Century Fox. Cor. Dolby Digital. 1 dvd.

FRITSCH, Valter Henrique de Castro. "Atravessando limiares: simbologias de passagem no romance de fantasia". In: **Recorte: Revista Eletrônica**, Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso. UNINCOR, V. 11 - N.º 1 (janeiro-junho 2014). pp. 1-15.

FRITSCH, Valter Henrique de Castro. "Para além dos muros do mundo: mito e passagem em *O leão, a feiticeira e o*

guarda-roupa, de C. S. Lewis”. In: **E-Scrita, Revista do Curso de Letras da UNIABEU**. Nilópolis, v.12, Número 2, julho-dezembro, 2021. pp. 151-165.

GOLDBERG, Leonardo; AKIMOTO, Claudio. **O sujeito na era digital: ensaios sobre psicanálise, pandemia e história**. São Paulo: Almedina, 2021.

GREENBLATT, Stephen. **Towards a poetics of culture**. In: VEESER, H. A. (Ed.). *The new historicism*. Londres: Routledge, 1989. pp. 1-14.

LOPES, Robertino. **Um olhar crítico: o pensamento de Marx acerca da religião**. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/article/download>>. Acesso em 14 out, 2021.

MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio (Eds.) **The structuralist controversy: the languages of criticism and the sciences of man**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaiaciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PATERSON, Katherine. **Bridge to Terabithia**. New York: HarperTrophy, 2003.

POUND, Ezra. **Abc of reading**. 26 ed. Nova York: New Directions, 1987.

ROCHA, Fabian Quevedo da. “Tendências teórico-críticas na literatura de fantasia: de Tolkien a Mendlesohn”. In: ZILBERMAN, R.; FRITSCH, V. H. C.; ROCHA, F. Q. **Aspectos do romance de fantasia**. Rio Grande: Editora da FURG, 2022.

THE LORD of the Rings: the fellowship of the ring. Diretor: Peter Jackson. Com: Elijah Wood, Ian McKellen, Orlando Bloom e outros. Nova Zelândia e Estados Unidos. 2001. New Line Cinema. 2h58min. Cor. Dolby Digital. Um DVD.

TOLKIEN, J. R. R. “On fairy-stories”. In: **Tolkien on fairy-stories**. (Ed. FLIEGER, V.; ANDERSON, D. A.). Londres: Harper Collins, 2008.

TOLKIEN, J. R. R. **The hobbit**. Nova York: Harper Collins, 1991.

TOLKIEN, J. R. R. **The lord of the rings**. Londres: Houghton Mifflin, 2005.

TOLKIEN, J. R. R. **The silmarillion**. Nova York: Harper Collins, 2013.

O LEITOR SOB ENCANTAMENTO: AS DISPOSIÇÕES DO NARRADOR NO ROMANCE DE FANTASIA *O HOBBIT*, DE TOLKIEN

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

*Para além das montanhas
nebulosas, frias,
Adentrando cavernas, calabouços
perdidos
Devemos partir antes de o sol surgir,
Buscando tesouros há muito
esquecidos.*

(TOLKIEN, 1998, p. 26)

Este capítulo tem por objetivo apresentar, a partir das contribuições da Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999), uma análise do romance de fantasia *O Hobbit*, de Tolkien (1998). Considera-se nesta análise como se configura na narrativa o papel do leitor implícito e as disposições de seu narrador. Conforme Regina Zilberman (1984), nessas disposições discursivas do narrador, pode-se observar se ele recorre a comentários ou se favorece à afluência de lacunas no relato. A quantidade de um desses recursos indicia o tipo de domínio que exerce sobre o deciframento da história e, por extensão, do leitor implícito. A presença de vazios instaura a comunicabilidade; já a predominância de comentários, a autoridade do narrador. Essa autoridade restringe a participação do leitor.

Constrói-se, neste texto, a hipótese de que esse romance de Tolkien favorece a identificação com o jovem leitor em fase de formação identitária, pelo recurso à jornada em que um protagonista, Bilbo Bolseiro, descobre as próprias potencialidades. Além disso, acredita-se que, pelo recurso à fantasia, ao humor e à aventura, a obra cativa e encanta o leitor. Justificam-se, então, o título deste capítulo e a epígrafe que o acompanha.

Para Joseph Campbell (2000) é universal no romance de aventura a viagem atuar como busca simbólica e rito de passagem. As raízes do romance de viagem¹ remontam aos mitos gregos, mais propriamente às jornadas de Ulisses, Hércules, Teseu, entre outros. A aventura representa a “passagem pelo véu que separa o conhecido do desconhecido; as forças que vigiam no limiar são perigosas e lidar com elas envolve riscos” (CAMPBELL, 2000, p. 85), no entanto, os que demonstram competência e coragem vencem o perigo. Como se pode notar, o deslocamento na viagem possui apelo para cativar o jovem leitor. Além disso, sua narrativa favorece a projeção desse público em seus protagonistas que, também, são jovens desejos por provarem sua competência no cenário desafiante da jornada.

Romances de fantasia, como o de Tolkien (1998), que tematizam a viagem, pela exploração da aventura, visam também à recepção (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999), por isto tratam da individuação tão cara aos jovens em suas jornadas de passagem para uma vida com mais responsabilidade. Durante a leitura, o jovem, que acompanha o aventureiro, empreende imaginariamente uma trajetória ao lado dele, em especial, na direção de si mesmo e na superação de seus conceitos prévios. Ao

¹ Ou Literatura de viagem, pelo viés das aventuras, conforme Fernando Cristóvão (2010).

término dessa viagem literária, esse viajante-leitor reencontra-se com o mundo e sente-se transformado. Conforme Lisnéia B. Schrammel, o conhecimento, pelos jovens, dos caminhos que as personagens já percorreram pode contribuir para encorajá-los em suas jornadas pessoais “a abraçarem as suas buscas, os seus sonhos” (2009, p. 67).

Obras como *O Hobbit* (TOLKIEN, 1998), que apresentam um protagonista em devir, aproximam-se do *Bildungsroman*, segundo Mikhail Bakhtin (2000). Esses romances estruturam-se, segundo Wilma P. Maas (2000), em torno de um protagonista, cujo deslocamento ajuda a estabelecer sua identidade e confere-lhe um aprendizado. Em suas narrativas, a expedição sempre é complexa, pois existem caminhos entrecruzados que constituem impasses, os quais serão resolvidos se o herói, por meio da iniciação, atingir o centro do espaço que percorre e/ou de um labirinto.

Segundo Campbell (2000), nessa cripta reencontra-se a sua unidade perdida que se dispersara na multidão dos desejos, por isto a jornada sofre poucas variações no plano essencial, já a procura, em geral, é motivada por uma deficiência simbólica e aquilo que é revelado sempre estivera no coração do herói e/ou do grupo heroico. De acordo com Zilberman (1984), se a saída nos romances de aventura é provocada por uma deficiência simbólica, o retorno coloca o herói perante o mundo. Cabe, então, refletir sobre o regresso de Bilbo na aventura de viagem; será que conseguiu obter reconhecimento do grupo a que pertence ou conforma-se ao meio para o qual regressa, submetendo-se às suas regras de conduta?

Para Flávio R. Kothe, na História da humanidade entrelaçam-se literatura e viagem, justifica-se, então, que a “história do percurso do herói é o heroico percurso da

própria História” (1987, p. 89). Conforme a realidade histórica, social e política de cada época, altera-se o tema da viagem na produção literária, realizando-se ora no âmbito interior do herói, sem deslocamento territorial; ora no espaço exterior, com um viajante em deslocamento; ora na conjugação da viagem interior e exterior, quando o personagem é desalojado física e emocionalmente. A obra de Tolkien, por conjugar os desafios da viagem exterior e interior, modificar seus viajantes e contribuir para sua formação como seres heroicos, pode cativar, pelo encantamento, o jovem leitor e mantê-lo atento à leitura até o desenlace da história.

Chamada para embarque

O livro *O Hobbit*, de John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973), foi publicado em setembro de 1937, na Grã-Bretanha. Ainda, sua história surgiu aproximadamente em 1930 ou 1931, sob a forma de história oral criada pelo escritor para seus filhos. No ano seguinte, com sua publicação nos Estados Unidos, pela Houghton Mifflin, recebeu o Prêmio do *New York Herald Tribune*, pelo melhor livro juvenil (WHITE, 2002, p. 170). Assim como *O Senhor dos Anéis*, também de Tolkien, *O Hobbit*, enquanto romance que a antecede, tem sido fenômeno de vendas (STEALTHLOOK, 2021). O romance *O Senhor dos Anéis* – publicado em três volumes – foi apropriado pelos jovens e aparece em listas de vendas mundiais entre os primeiros colocadas. Contudo, o sucesso de suas vendas intensificou-se após o lançamento das adaptações da Warner Brothers para o cinema, dirigidas por Peter Jackson. *O Hobbit*, embora não tenha o mesmo sucesso dessa trilogia, também, é um fenômeno de vendas, sua adaptação para o cinema pela Warner, com direção de Jackson, dividiu-se em três

partes que obtiveram sucesso de bilheteria: *O Hobbit: uma jornada inesperada* (2012); *O Hobbit: a desolação de Smaug* (2013); e *O Hobbit: a batalha dos cinco exércitos* (2014) (PAPO DE CINEMA, 2021²; MEGA CURIOSO, 2021).

Em *O Hobbit*, Tolkien cria uma mitologia autônoma que se distancia da realidade observada e, imersa na fantasia, aproxima-se da mitologia europeia. Justifica-se, então, que a fantasia seja o aspecto mais relevante para os jovens quando apontam as qualidades dessa obra, sendo seguida pela aventura, pelo suspense e pela dialogia. Essa detecção pôde ser realizada em pesquisa de campo desenvolvida durante quatro anos com cerca de 50 jovens leitores (cf. FERREIRA, 2009). De acordo com Michael White (2002, p. 171), a obra de Tolkien, foi publicada no outono de 1937, no contexto de horrores em que “Guernica, na Espanha, fora extinta pelos fascistas, e em setembro os japoneses arrasaram Xangai, matando milhares de inocentes.” Na Grã-Bretanha, as pessoas sabiam que a guerra era inevitável, assim, *O hobbit* (TOLKIEN, 1998) oferecia-lhes para leitura um mundo alternativo, sem morteiros, bombas incendiárias e nazistas em marcha.

Justamente, a opção de Tolkien (1998), por situar sua narrativa em um espaço ficcional que fundou a Fantasia Medieval, revela uma desqualificação da sociedade pós-industrial. Assim, a fantasia em seu romance atua como instrumento de denúncia social. Para Teresa Colomer (2003), a fantasia em algumas obras reformula a ideia de uma aliança natural entre a figura do artista e de seu público cúmplice, ante a hostilidade ou ignorância da sociedade produtiva

² Cf. bilheteria em:

<<https://www.papodecinema.com.br/especiais/saga-o-hobbit/>>.

moderna. Justifica-se, então, que o tempo narrativo resgate o mundo anterior à ciência moderna. Essa opção de Tolkien (1998), contudo, não impede que haja viés crítico no tratamento de temas centrais da narrativa, nem ausência de questionamentos acerca das relações em sociedade. Entre seus temas observa-se que existem preconceitos diversos nas relações entre as personagens relacionados à raça (anões, elfos, hobbits, homens) e à competência mágica dos indivíduos. Assim, se os espaços permanecem associados ao passado, os temas, pela atualidade, permitem identificações com o leitor contemporâneo. O que favorece à percepção da vitalidade da obra tão necessária na sua recepção e reflexão sobre seus efeitos (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999).

Vale destacar que a opção do autor em afastar sua história da realidade observada para situá-la em universo mágico assegura a atmosfera da fantasia, cuja matéria, por ser proveniente da mesma origem dos contos de fadas, pode encantar o jovem leitor. O contato desse leitor com essa realidade, leva-o a se indagar sobre o meio em que vive e a desejar que as relações neste sejam diferentes, mais igualitárias e justas. Assim, a obra promove na leitura desejos de mudança social e, ainda, suscita reflexões sobre a constituição da identidade. Para tanto, Tolkien explora o tema da autodescoberta. Na narrativa, seu protagonista, Bilbo Bolseiro, um hobbit egocêntrico e abastado que reside em uma confortável toca no flanco de uma colina, ingressa contra sua vontade na aventura. Essa personagem que se define pela dualidade de possuir tanto sangue de seus ancestrais Tûk que apreciam aventuras, quanto dos pacatos Bolseiros, divide-se – embora não tenha consciência disto – entre o desejo de manter-se em segurança no conforto de sua toca e o de

vivenciar emocionantes aventuras. Apesar dessa dualidade, em uma manhã, o mago Gandalf chega à vila de Bilbo, a fim de incluí-lo em uma jornada. Esse mago conhece as aspirações desse Hobbit e acredita na competência dele, embora o próprio duvide disto.

Assim, para motivá-lo a enfrentar seus medos, Gandalf coloca-o em contato com treze anões valentes, dinâmicos e divertidos em sua maioria que desafiam a covardia de Bilbo. Além dessas características psicológicas, também as descrições físicas dos anões intensificam a atmosfera lúdica e a dialogia com os contos de fadas. Reforça esse diálogo a constatação de que todos eles possuem capuzes: os dos irmãos Dwalin e Balin são, respectivamente, verde e vermelho; os de Kili e Fili são azuis; os de Dori e Nori, roxos; o de Ori é cinza; o de Oin, marrom; o de Gloin, branco; os de Bifur e Bofur são amarelos; o de Bambur é verde-claro; e o de Thorin, azul-celeste com borda prateada. O nome deste último, por não ecoar os demais e remeter ao deus da guerra – Thor –, evoca sua ancestralidade nobre. Com exceção desse líder que se define pela seriedade – característica desautorizada no transcorrer das peripécias, pois favorável à loucura –, os demais anões apresentam-se na casa do hobbit em uma sequência que põe em relevo, pelo recurso à paranomásia, seus nomes de base onomatopaica. Essa exploração do plano sonoro por Tolkien produz efeito de humor na narrativa.

Atribui ênfase a esse efeito de humor, o pretexto supersticioso utilizado por Gandalf para incluir Bilbo na jornada e, assim, evitar as consequências nefastas do número treze. Com sua inserção na aventura, o grupo passa a ter quatorze componentes, sendo mais favorável ao sucesso na empreitada. Os anões, ao hospedarem-se na casa de Bilbo, apavoram-no pela visita inesperada e pela liberdade que manifestam em seus comportamentos,

justamente são essas características que subtraem o hobbit de sua vida pacata e monótona. Os anões se portam como velhos conhecidos que esperam mesa farta em sua estada. Durante o banquete que Bilbo lhes oferece, relatam por meio de cantorias e jogos lúdicos suas aventuras, despertando neste protagonista sua porção Tûk. Ademais, divertem-se ao ajudar Bilbo a organizar a casa e lavar utensílios usados no banquete, ameaçando com sua cantoria causar destruição para desespero do anfitrião:

*Copos trincados e pratos partidos!
Facas cegas, colheres dobradas!
É isso que em Bilbo causa gemidos –
Garrafas em cacos e rolhas queimadas!*
(TOLKIEN, 1998, p. 12 – itálico do autor)

O hibridismo obtido na narrativa pela mescla de gêneros textuais, no caso, pela inserção de uma música pautada por recursos estilísticos diversos, confere-lhe efeito de humor. Este efeito advém do recurso à sinestesia, assonância e aliteração que evocam os objetos nomeados pelos anões na canção e o som destes sendo quebrados, partidos, bem como da impecável toca de Bilbo sendo maculada. Esse recurso diverte o jovem leitor e sacia seus desejos de subversão da ordem, em geral, estabelecida e instituída pelos adultos. Também rompe com sua concepção de romance somente pautado pela prosa e desautomatiza sua percepção de uso da língua.

Com o relato desses visitantes, Bilbo sente-se desafiado a ingressar na aventura de resgate ao tesouro roubado dos anões pelo poderoso dragão Smaug. Durante a jornada, o hobbit é preso, ferido, enganado, mas encontra um anel mágico que lhe faculta o poder da

invisibilidade. Com a ajuda desse anel, passa a auxiliar o grupo de anões, já que Gandalf precisa se afastar, deixando-os na trilha que leva à montanha de Smaug. O mago retorna quando os anões de posse do tesouro instauraram uma guerra contra os povos vizinhos, pois se recusaram a lhes dar uma participação na riqueza. Bilbo revela-se como o único viajante que não se deixa levar pela ganância. Enquanto elfos, anões e homens do lago brigam pelo tesouro, os orcs se aproximam buscando vingança. Trava-se uma batalha mortal, da qual Bilbo, Gandalf e alguns anões sobrevivem. No retorno para sua vila, Bilbo está mais sábio, pois descobriu potencialidades das quais sequer suspeitava, como altruísmo, bravura, perspicácia, entre outras, que o tornaram um excelente parceiro de aventuras. Desse modo, Bilbo deparou-se com o que sempre estivera em seu coração, mas ele próprio, por comodismo, buscava ignorar. Além disso, favoreceu o resgate para o grupo aventureiro do tesouro perdido sob a montanha e aumentou seu capital com a obtenção de uma parte dessa fortuna, como pagamento pelos seus serviços prestados.

A enunciação em *O Hobbit* (1998) é constituída por uma voz marcada pela intenção de um narrador de contar uma história que instigue seu leitor. Nota-se que há o desejo desse narrador de desalojar o leitor, assim como fizera Gandalf com o acomodado Bilbo. Para tanto, esse narrador configura seu discurso sob a forma de um diálogo descontraído que, pela apresentação de uma personagem inusitada, desprovida de definição e situada em um cenário surpreendente, instaura o vazio:

Numa toca no chão vivia um hobbit. Não uma toca desagradável, suja e úmida, cheia de restos de minhocas e com cheiro de lodo; tampouco uma

toca seca, vazia e arenosa, sem nada em que sentar ou o que comer: era a toca de um hobbit, e isso quer dizer conforto. (TOLKIEN, 1998, p. 2).

Seu discurso, pelo emprego de verbos no pretérito, realiza-se em um tempo posterior ao da diegese. Desse modo, a narrativa apresenta a posição clássica da voz no passado, atendendo ao modelo de narração ulterior. Como todos os relatos, inseridos no discurso narrativo, referem-se a eventos já ocorridos, esse modelo de narração confere ao narrador o papel de organizador do universo diegético, aproximando-o novamente do personagem Gandalf – organizador da jornada de resgate ao tesouro dos anões. Ademais, a enunciação do narrador caracterizada pela presença de um “eu”, que situa sua focalização no interior da história, revela-o como desejoso de ser coparticipe das aventuras, embora se mantenha na posição de observador:

A mãe desse **nosso** hobbit – o que é um hobbit? **Imagino** que os hobbits requeiram alguma descrição hoje em dia. Uma vez que se tornaram raros e esquivos diante das Pessoas Grandes, como eles **nos** chamam. [...]. Agora vocês sabem o suficiente para **continuarmos**. Como **eu** estava dizendo, a mãe desse hobbit – isto é, de Bilbo Bolseiro – era a famosa beladona Tûk, [...]. (TOLKIEN, 1998, p. 2 – grifos nossos).

Embora o narrador de Tolkien seja heterodiegético, ao posicionar sua voz dentro da história, define seu estatuto como de intradiegético de primeiro nível. Por sua vez, segundo Gérard Genette ([196-?], p. 254), a orientação para o narratário demonstra preocupação em estabelecer ou manter com ele um

contato, ou até um diálogo, correspondendo, ao mesmo tempo, às funções fática e conativa de Jakobson. Esse narrador mais preocupado com seu público, ao se dirigir a ele, explicita pelo recurso à metaficção que seu relato é um construto.

A opção do autor em eliminar a dicotomia entre “presença-oralidade” e “ausência-escrita” resgata na narrativa o papel do narrador oral “ao lado” do ouvinte. Ao simular essa proximidade, o autor explicita o pacto de leitura, por meio da cumplicidade, inserindo a ambiguidade e o jogo metaliterário: “Imagino que os hobbits requeiram alguma descrição hoje em dia.” (1998, p. 2). Assim, a voz que se apresenta nessa narrativa busca reproduzir o tom, a ênfase e o suspense do relato oral, configurando o discurso como híbrido, pela intercalação de níveis de linguagem: “Esta é a história de como um Bolseiro teve uma aventura, e se viu fazendo e dizendo coisas totalmente inesperadas. Ele pode ter perdido o respeito dos seus vizinhos, mas ganhou – bem, vocês vão ver se ele ganhou alguma coisa no final.” (p. 2)

Conforme Teresa Colomer (2003), o narrador, ao atrair a atenção do leitor para as convenções literárias ou em relação à materialidade do livro, força-o a não se envolver com o texto apenas do ponto de vista emocional, mas também a apreciá-lo em sua qualidade estética. A metaficção nega que a linguagem seja invisível e alerta contra a total identificação, e absorção no livro, trata-se de um “agente subversor da forma canônica da literatura infantil e juvenil e converte o leitor em colaborador autoconsciente, mais do que em um consumidor facilmente manipulável.” (COLOMER, 2003, p. 112). A obra ultrapassa, então, as fronteiras da teoria e da prática, envolvendo uma na outra e uma pela outra, sendo a história o cenário dessa problematização.

Pela leitura da obra, notam-se vazios intencionais que geram expectativa e tensão. O interesse do leitor é, justamente, capturado por esses vazios que solicitam posterior preenchimento, alguns que só serão obtidos “ao final” da história. O anseio de estabelecer um diálogo com o leitor resulta da função comunicativa do texto. Graças a essa função, há pontos de indeterminação que, presentes no discurso do narrador e das personagens, conferem mistério à narrativa e solicitam do leitor implícito uma interação (ISER, 1999, p. 107). A conectabilidade do texto de Tolkien é rompida, ainda, pelas potências de negação. Desse modo, o processo de comunicação é dirigido de maneiras diferentes pelos vazios e pelas potências de negação, embora ambos sejam instâncias controladoras. Os vazios ocultam as relações entre as perspectivas de apresentação do texto, assim incorporando o leitor ao texto para que ele mesmo coordene as perspectivas, sendo que sua atividade é, ao mesmo tempo, controlada pelo próprio texto. As potências de negação evocam dados familiares ou em si determinados, a fim de cancelá-los. Todavia, o leitor não perde de vista o que é cancelado e isso modifica sua posição em relação ao que é familiar ou determinado. Desse modo, os vazios e as negações do texto ajustam o processo interativo, fazendo com que o leitor situe a si mesmo em relação ao texto. Durante a leitura, ele precisa atualizar e modificar o objeto, alternando o ponto de vista de uma perspectiva de apresentação para outra e desenvolvendo novas expectativas.

Dessa forma, pode-se notar na afirmação – “Numa toca no chão vivia um hobbit. **Não** era uma toca desagradável, [...]; **tampouco** uma toca seca, [...], **sem nada** em que sentar ou o que comer: era a toca de um hobbit, e isso quer dizer conforto” (TOLKIEN, 1998, p. 2 – grifos nossos) –, que há um vazio instaurado acerca do

que é uma toca de um hobbit. Para descrevê-la, as potências de negação são ativadas, estabelecendo relações com o conhecimento de mundo do leitor nas definições das características desse espaço. Ao negar os elementos que compõem o universo do leitor, o narrador solicita um exercício de aproximação e afastamento. Assim, ao instaurar uma nova definição, amplia o horizonte de expectativa do leitor, por meio de uma revisão de seus conceitos prévios. A própria definição de um hobbit efetua-se por meio das potências de negação: “Eles são (ou eram) um povo pequeno, com cerca de metade da nossa altura, e menores que os anões barbados. Os hobbits **não têm barba**. [...] **quase nenhum poder mágico**, [...]. [...] **não usam sapatos** porque seus pés já têm uma sola natural semelhante a couro [...]” (TOLKIEN, 1999, p. 2 – grifos nossos). O jogo semântico instaurado pelo discurso do narrador, feito por afirmações e negações, permite que o leitor projete de forma imaginária um hobbit, aproximando-o e afastando-o de si mesmo, dos anões e da experiência mundana.

O interesse do leitor é ampliado, ainda, pelo anúncio do futuro realizado por Gandalf que apresenta Bilbo como o “eleito” à aventura, no caso, ao roubo do tesouro dos anões. Justifica-se, então, que o mago o convide a ser um “ladrão”. Todavia, esse ladrão roubará para os anões o que sempre lhes pertencera: o tesouro do qual se apropriara Smaug. Por meio dessas estratégias, a narrativa volta-se sobre si mesma, antecipando que, embora a história possua viés cômico, o herói alcançará o sucesso na jornada. O viés metaficcional, aliás, aparece na própria efabulação que firma seus alicerces em um mundo construído por palavras, pois, graças a elas, Gandalf cativa um hobbit para a aventura, e Bilbo resgata suas memórias, conservando-as em um livro. O narrador, embora use

tempos verbais pretéritos em seu discurso, porque o dado descrito é passado para ele, não sujeita as personagens a seu tempo. Antes, pelo emprego de advérbios temporais, como “agora”, “de repente”, procura narrar os fatos como se estes se realizassem ao mesmo tempo diante dos olhos das personagens e do leitor:

Agora estavam num belo apuro: todos arrumadinhos, amarrados em sacos, com três trolls furiosos (e dois com queimaduras e ferimentos memoráveis) sentados ao lado deles, discutindo se deviam assá-los devagar, fazer picadinho e cozinhá-los, ou ainda sentar em cima deles, um por um, e esmagá-los e transformá-los em geléia; [...]. (TOLKIEN, 1998, p. 38).

Como Bilbo é incapaz de definir a si mesmo e, sobretudo, seu lugar no universo, pois imperfeito e em busca de individuação, conquista o jovem leitor que se identifica com essa personagem e junto dela realiza um exercício de deduções, visando a interpretar as reações que manifesta. Pela estratégia do humor, o narrador define Bilbo, como covarde e acomodado, por isto suas reações face à previsão de que pode correr perigo na jornada são hiperbólicas e cômicas: “ajoelhado sobre o tapete da lareira, tremendo como gelatina derretendo. Então caiu duro no chão, e ficou gritando ‘atingido por um raio, atingido por um raio!’ [...]” (1998, p. 16). Gandalf, todavia, sabe mais do que o narrador, o que explica sua afirmação ao refletir sobre as reações de Bilbo: “– Sujeitinho impressionável [...]. – Tem uns acessos estranhos, mas é um dos melhores, um dos melhores. Feroz como um dragão num aperto.” (1998, p. 17).

Diante dessa afirmação do mago, o narrador dirige-se ao leitor em busca de adesão, pelo recurso à

metalinguagem e ironia: “Se vocês alguma vez na vida viram um dragão num aperto, irão perceber que essa comparação só podia ser uma **licença poética** quando aplicada a qualquer hobbit [...]” (1998, p. 17 – grifos nossos). As opiniões dos anões sobre Bilbo coincidem com as do narrador e diferem das do mago. Pelo discurso de Gloin, pode-se notar essa discordância: “– Para Gandalf está tudo bem [...], mas um acesso desses [...] seria o suficiente para acordar o dragão e todos os seus parentes, e matar a todos nós” (1998, p. 17). Assim, a narrativa aproxima-se do romance polifônico, pois cada personagem possui um ponto de vista, inclusive o narrador.

Esse narrador, por meio de seu discurso metaficcional, convoca o leitor a constantes reflexões sobre os discursos dispostos na narrativa e, em especial, sobre os recursos que se apresentam em seu processo de construção. No transcorrer das peripécias, Bilbo prova seu valor e o discurso de Gandalf mostra-se válido, revelando que ele sabe mais sobre o protagonista do que o narrador. Esse saber engrandece o mago, pois o aproxima dos grandes sacerdotes de antigos oráculos, capazes de prever o futuro. Justifica-se, então, que Gandalf tenha instigado Bilbo a abandonar o sossego da vida familiar, convocando-o a partir para a inauguração de um mundo melhor e mais justo. O mago sabe dos segredos mais recônditos que habitam o coração do hobbit. A detecção pelo leitor de discordância de opiniões entre as personagens, solicita-lhe uma tomada de posição. Assim, ao desconfiar da capacidade do narrador, ele adere ao ponto de vista de Gandalf, confiando em sua sabedoria. Contudo, essa personagem também comete equívocos, além disso, ausenta-se em momentos cruciais da aventura, deixando Bilbo e os anões à própria sorte.

O discurso do narrador, embora coerente,

relativiza-se ao optar pela abordagem cômica, efeito obtido pela estratégia do “contador de causos”, que emprega o recurso da hipérbole para contar histórias dos ancestrais de Bilbo:

[...], Urratouro, que era tão grande (para um hobbit) que conseguia montar um cavalo. Ele atacou os pelotões dos orcs de Monte Gram, na Batalha dos Campos Verdes, e arrancou a cabeça de seu rei Golfimbul com um taco de madeira. A cabeça voou pelos ares cerca de cem jardas e caiu numa toca de coelho, e dessa maneira a batalha foi vencida e ao mesmo tempo foi inventado o jogo de golfe. (TOLKIEN, 1998, p. 17)

Cabe ao leitor, conhecedor da covardia de Bilbo, desconfiar da bravura inclusive de seu ancestral, em especial, sobre a origem do jogo de golfe. A produtividade do leitor é ativada durante todo relato, pois precisa entender até mesmo o que Bilbo ignora, confiando somente em sua própria capacidade de percepção e desconfiando dos discursos apresentados na narrativa. Ao realizar a jornada com esse herói, o jovem leitor é convocado a ingressar na aventura, a rever seus conceitos prévios e, por isso, ampliar seu horizonte de expectativa em relação ao papel do narrador como controlador do universo diegético, detentor da verdade. Esse leitor, ao perceber que é capaz de tomar decisões e avaliar discursos, pode divertir-se, elevar sua autoestima e trazer seus conhecimentos para a realidade que o cerca. Trata-se, então, de um produto cultural útil sem ser utilitário, pois não institui verdades, trabalha criativamente com a linguagem, dialogando, com humor e ironia, com os contos de fadas tradicionais, as lendas, os causos e a

mitologia, na apresentação de heróis que fracassam. Com essa estratégia, a obra possibilita ao leitor vários níveis de leitura.

O discurso do narrador não exagera a altura do nível culto, principalmente quanto ao vocabulário. Dessa forma, há equilíbrio entre o sumário narrativo e o diálogo das personagens que, adequados às suas características, são verossímeis. A ânsia de estabelecer dialogia com o leitor, por meio da linguagem informal, diminui o hiato entre a norma culta e a coloquial, e entre o discurso do adulto e o do jovem. Essa opção do autor conota sua intenção de clareza e entendimento o mais direto possível, em busca de conferir prazer à leitura. O narrador apresenta a angústia de seus protagonistas em uma linguagem próxima à deles, utilizando-se do discurso indireto livre, a fim de cativar as emoções do leitor. Assim, transitam para o leitor o dilema dos heróis, sem explicá-los em suas causas e consequências, produzindo sua inclusão no drama da personagem: “O pobre Bilbo não podia suportar mais. Ao ouvir talvez *nunca voltamos*, começou a sentir um grito agudo vindo de seu interior, que logo irrompeu como o apito agudo vindo de uma locomotiva saindo de um túnel.” (TOLKIEN, 1998, p. 16 – itálico do autor, grifos nossos). O narrador tanto absorve o drama interior do herói, pois o expressa na sua sintaxe, quanto, como categoria textual, objetiva controlar a simpatia dos leitores em relação a determinadas personagens e em detrimento de outras. Para tanto, seleciona dados, organiza-os e prioriza certos eventos, cativando o leitor pelo efeito de humor obtido com o recurso à assonância em “i”, “u” e “o”, que evoca tanto o grito de Bilbo quanto o som do apito de um trem.

O desejo desse narrador em estabelecer uma comunicação com o leitor avulta em seu discurso sob a

forma de um jogo criativo, permeado de referências. Já a cumplicidade com o leitor se efetiva pelo tom humorístico de seu discurso. Um exemplo desses referentes literários compartilhados aparece na cena em que Bilbo e os anões lutam contra os trolls. A performance do líder dos anões, Thorin, remete à ação heroica de Ulisses: “apanhou um enorme galho com uma ponta toda em chamas; Bert [troll] levou aquela no olho antes que pudesse pular de lado” (TOLKIEN, 1998, p. 35). A narrativa apresenta-se, então, pela posse de uma tradição cultural conjunta, como um jogo comunicativo a ser compartilhado, reforçando essa cumplicidade pela distância reflexiva do humor. Para Vitor Manuel de Aguiar e Silva, a metacomunicação literária “exerce uma poderosa influência na conservação e na transformação da memória do sistema literário, condicionando a conformação do público leitor, à constituição de um determinado cânone de autores e de textos.” (1993, p. 331). Conforme o autor, por meio dessa comunicação, ocorre um processo de educação literária.

A obra de Tolkien pressupõe um leitor implícito inteligente, capaz de conferir significados simbólicos à narrativa e de estabelecer relações intertextuais entre esta e outros textos do próprio autor ou de autores diversos. Com essa pressuposição, a obra configura-se como um produto cultural menos protetor em relação a seus destinatários e mais inovador em suas características. Tolkien organiza o discurso de seu narrador e de seus personagens, fazendo uso de recursos estilísticos tanto no plano semântico e morfológico do texto, quanto no sonoro. O emprego desses recursos possibilita ao leitor, pelo estranhamento e efeito de humor, o distanciamento e a reflexão sobre diferentes, e novos significados que a criatividade pode conferir a um vocábulo, a fim de que este atenda à

função poética e aos desejos do autor de criação de um código próprio.

O contato com a função poética da linguagem e o emprego de neologismos convoca a participação do leitor enquanto coautor do texto, que precisa realizar operações cognitivas de ativação de seu conhecimento linguístico, a fim de decodificar a linguagem em desvio e o vocábulo criado. O leitor precisa reagir diante dele de forma ativa e inteligente para compensar esse desvio:

- Caramba, Bert! Olha o que eu apanhei! – disse William.
- O que é? [...].
- Não sei, não! O que é você?
- Bilbo Bolseiro, um ladr... hobbit – disse o pobre Bilbo, todo tremendo [...].
- Um ladrhobbit? (TOLKIEN, 1999, p. 35).

A intenção de Tolkien de capturar o interesse do leitor, não só pelo humor, como também pela aventura, leva-o a situar as peripécias de seus heróis no interior de montanhas, tocas, florestas, em espaços desconhecidos, compostos por labirintos, passagens secretas e umbrais, que fazem parte da linha heroico-aventuresca do romance de viagem. No universo paradoxal, construído pelos pares antitéticos vida/morte, perigo/segurança, avultam todos os componentes que atraem o jovem, como o desconhecido, a liberdade de aventurar-se e o impulso em quebrar a rotina.

Pelo discurso indireto livre, o narrador funde seu relato ao do protagonista. Assim, a posição ideológica assumida por esse narrador não tem por objetivo apresentar a superioridade da enunciação do adulto sobre a do jovem. Esse narrador, embora dotado de focalização onisciente, evita penetrar no âmago das

consciências, como em todos os meandros e segredos, relegando a avaliação moral, o comentário ideológico e o discurso didático a outras personagens. Desse modo, esse narrador de primeiro nível relativiza seu relato e permite à personagem narradora, de segundo nível, narrar seus conhecimentos, bem como suas apreciações dos fatos. Aliás, os comentários e julgamentos desta são tão válidos quanto os do narrador tradicional.

Pode-se observar, no transcórre do relato, que o discurso do narrador de primeiro nível vai declinando, enquanto o da personagem-intradiegética, de segundo nível, ascende. Entretanto, o discurso desta também não se instaura soberano, porque sofre constantemente o assédio e o interrogatório de seus ouvintes. Como seus comentários e explicações decorrem das solicitações de outras personagens e não do desejo de lhes inculcar valores, as personagens narradoras de segundo nível procuram se concentrar no cerne dos acontecimentos, valorizando a ação e evitando as digressões.

No discurso do narrador de primeiro nível aparecem as mesmas qualidades que configuram os atributos de uma obra voltada para o público juvenil: a valorização da ação, o desprestígio das descrições e digressões, o emprego de uma linguagem coloquial destituída de intenções ideológicas quando se refere às ações e aos anseios dos protagonistas. No texto, o narrador, sem avaliações implícitas, reproduz a consciência das personagens sobre o que pensam e sentem, levando o leitor a compartilhar a desorientação ou a inocência delas que devem evoluir e amadurecer ante seus olhos e em sua companhia. Assim, quando o narrador onisciente se sente impelido a avaliar moralmente os fatos, focaliza repentinamente o protagonista e funde sua voz com os pensamentos deste. Desse modo, é uma espécie de voz conjunta que

emite os juízos de valor sobre as condutas humanas descritas.

Cabe destacar que o narrador também se diverte na enunciação de seu relato e, inclusive, dissimula as próprias emoções, tornando-se assim próximo do leitor, por configurar-se como mais humano. Na cena em que descreve a saída do grupo aventureiro de uma estalagem, descreve as emoções de Bilbo e as próprias, ao observar o hobbit com roupas emprestadas dos anões, pois na saída às pressas de sua casa, esquecera-se de levar qualquer bagagem:

Foi assim que todos vieram a partir, saindo da estalagem numa bela manhã de fim de abril, em pôneis carregados; Bilbo vestia um capuz verde-escuro (um pouco manchado pelo tempo) e uma capa verde-escura emprestados de Dwalin. Eram grandes demais para ele, que ficou com uma **aparência bastante cômica. O que teria pensado seu pai, Bungo, não me atrevo a imaginar. Seu único consolo** era que não poderia ser confundido com um anão, já que não tinha barba. (TOLKIEN, 1998, p. 29-30 – grifos nossos).

O narrador também duplica seu discurso ao identificá-lo com o do escritor do relato, pode-se observar essa estratégia quando narra o encontro do grupo de aventureiros com os elfos da floresta, que se apresentam divertidos e bem-humorados, provocando os visitantes, por meio de canções: “Então continuaram com uma nova canção, tão ridícula como a que **eu transcrevi aqui.**” (TOLKIEN, 1998, p. 49 – grifos nossos). A relativização do papel do narrador não é simétrica à do receptor. Se a duplicação do narrador o enfraquece, a multiplicação do receptor fortalece a posição do leitor.

Este encontra aliados, com os quais se identifica e nos quais se projeta. Por isto, o texto representa um reforço da posição do jovem, pois seu autor o reconhece como um leitor que impõe normas, na medida em que interfere, interrompe, interroga e julga as personagens, de acordo com suas necessidades e concepções.

Pode-se observar que, na obra, existem soluções comunicativas que se efetivam tanto no plano ideológico, quanto no linguístico. No plano retórico, prevalece o cuidado em despir a língua de qualquer forma de rebuscamento, merecendo relevo a linguagem afetiva; o tom de coloquialidade, obtido pela aproximação da sintaxe das construções do discurso oral; e a espontaneidade, própria do discurso do jovem, no emprego de neologismos, onomatopeias, expressões populares, entre outros recursos. No plano ideológico, por sua vez, o discurso liberal do narrador ativa o senso crítico do leitor acerca do que se propaga como “verdade” na sociedade, facultando-lhe emancipação.

O discurso do narrador de Tolkien é atraente, pois descreve o mundo com certo grau de incerteza, não se posicionando como o adulto detentor da verdade e do conhecimento absoluto sobre a narrativa: “Receio que essa tenha sido a última vez que viram aqueles excelentes ponezinhos, [...]” (TOLKIEN, 1998, p. 62). Como se pode notar, a desmistificação da voz do adulto, a cumplicidade com o narrador, a distância em relação à obra e a ambiguidade de significados configuram uma literatura que intensificou o propósito de oferecer um produto que confere prazer aos seus leitores e uma nova forma de exploração da literatura pela leitura.

Considerações finais

Pelo exposto, pode-se deduzir que o romance de fantasia *O Hobbit*, de Tolkien (1998), favorece a ampliação do imaginário do leitor, por meio da fusão de elementos originários da Fantasia Medieval, da história mundial, da mitologia grega e dos grandes mitos e lendas. A manutenção da fantasia na narrativa se efetiva, por meio da linguagem que cria uma atmosfera feérica. Por apresentar um protagonista que precisa superar obstáculos, descobrir seus potenciais, suas origens e, principalmente, cumprir uma missão em prol do bem comum, aproxima-se das histórias de encantamento primitivas que são concebidas pela psicologia e pela psicanálise como uma representação da viagem primordial, do trajeto humano pela vida, ou seja, como ritos de passagem, por isso, propicia uma identificação com o jovem leitor em fase de transição. A opção do autor por um narrador liberal e, por consequência, pela manutenção de uma estrutura comunicativa, confere ao seu texto caráter emancipatório. Desse modo, sua obra incentiva a criatividade e o posicionamento crítico, convocando o leitor a uma tomada de posição face ao que lhe é apresentado. O valor emancipatório desse texto, também, advém do fato de apresentar de forma simbólica e essencial os principais desejos e tensões dos jovens em estágio de desenvolvimento.

A presença de intertextualidade, vazios e potências de negação, por sua vez, conota um receptor perspicaz, capaz de usar sua memória para o resgate das referências e seu poder de síntese, inferência e dedução para a resolução dos mistérios que exigem o preenchimento de lacunas, bem como constantes reformulações de hipóteses. O prazer da leitura advém

dessa comunicabilidade, desse jogo ficcional na remissão a outras narrativas e, também, da presença de um narratário que configura o papel do narrador como um contador de história ao lado do leitor. A obra, pela sua complexidade narrativa que se manifesta pela focalização direcionada para um protagonista ainda em fase de definição de sua individualidade; pelas vozes simultâneas e intradiegticas tanto de primeiro, quanto de segundo nível; e pelo anacronismo na ordem do discurso, projeta um leitor perspicaz.

A enunciação de seu narrador favorece a revisão de conceitos prévios e amplia o horizonte de expectativa do leitor em relação ao papel dessa personagem que, difere do controlador do universo diegtico, detentor da verdade. Aliás, na narrativa de Tolkien, a verdade jamais é absoluta, nem definitiva, por isso o mundo é descrito com certo grau de incerteza. Assim, como não existem verdades, os acertos não são absolutos, pois os erros podem levar à aprendizagem, bem como o quebrar de regras e normas. Prevalece, portanto, na obra, uma crítica a um modelo moral único. Sua superposição de temas e de modelos literários na narrativa revela a tentativa de inserção cultural, por meio da transmissão de um legado cultural. Como produção literária, a obra se propõe a cumprir uma formação cultural do jovem, favorecendo à sua educação social, por meio de uma narração ordenada da interpretação do mundo.

A exploração de temas, como medo diante do desconhecido; restrição de convívio social; angústia diante de desafios e em relação a acontecimentos futuros, sobre os quais não se tem controle; receio de não atender às expectativas; insegurança; não aceitação no grupo a que se pertence, entre outros, revelam a contemporaneidade dessa produção cultural e sua sintonia com seu leitor. A obra tem potencialidades para

agradar ao jovem leitor porque é marcada pelo humor, pela ambiguidade e pela fantasia. O gosto por este tipo de narrativa, por certos medos “deliciosos”, bem como, por algumas formas de cômico, dissipa os medos do jovem diante da autoridade, assim também, por semelhante método catártico, cura-o de angústias mais complexas e mais difíceis de serem definidas (HELD, 1980, p. 98).

Detectar a existência de elementos atraentes na obra de Tolkien é relevante, pois permite reconhecer sua potencialidade para a oferta de prazer na leitura. Para o jovem, esse prazer é muito importante, pois profundamente ligado a uma atitude afetiva. Graças a esse processo, o livro pode lhe deixar marcas, traços e impressões que servirão de ponto de partida para novas leituras. Pode-se deduzir, então, pelo exposto, que *O Hobbit*, de Tolkien, pode exercer esse papel de estímulo incessante na formação do jovem leitor.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de. “O bruxo e os leitores”. In: RETENMAIER, Miguel; JACOBY, Sissa (orgs.). **Além da plataforma nove e meia**: pensando o fenômeno Harry Potter. Passo Fundo: UPF, 2005, p.11-22.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8.ed. Coimbra: Almedina, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria E. Galvão G. Pereira. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 6.ed. Trad. Adail U. Sobral. São Paulo: Cultrix, 2000.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário**: narrativa infantil e juvenil atual. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

CRISTÓVÃO, Fernando (dir. e coord.). **Literatura de viagens**: da tradicional à nova e à novíssima (marcas e temas). Coimbra: Almedina, 2009.

FERREIRA, Eliane Ap. Galvão Ribeiro. **Construindo histórias de leitura**: a leitura dialógica enquanto elemento de articulação no interior de uma *biblioteca vivida*. Assis, 2009. 456p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [196-?].

HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder**: as crianças e a literatura fantástica. Trad. Carlos Rizzi, São Paulo: Summus, 1980.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. vol.2.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. vol.1.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KOTHE, Flávio. **O herói**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1987.

MAAS, Wilma P. **O Cânone mínimo**: o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SCRAMMEL, Lisnéia Beatris. **Destino**: a literatura juvenil – escalas: narrativa de viagem e jornada do herói. Porto Alegre, 2009. 127p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

MEGA CURIOSO. Disponível em:

<<https://www.megacurioso.com.br/cinema/85792-as-10-franquias-de-cinema-com-maior-bilheteria-mundial.htm>>.

Acesso em: 15 nov. 2021.

STEALTHELOOK. Disponível em:

<<https://stealthelook.com.br/os-10-livros-mais-vendidos-do-mundo-e-por-que-voce-deveria-le-los/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

TOLKIEN, John R. R. **O hobbit**. Trad. Lenita Maria R. Esteves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

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

ZILBERMAN, Regina. “A literatura infantil e o leitor”. In: _____; MAGALHÃES, L. Cadernatori. **Literatura infantil**: autoritarismo e emancipação. 2.ed. São Paulo: Ática, 1984, p. 61-134.

A MATÉRIA ESCURA DA IMAGINAÇÃO: O SUJEITO FRATURADO E O NÃO-EU NA TRILOGIA *FRONTEIRAS DO UNIVERSO* DE PHILIP PULLMAN

Valter Henrique de Castro Fritsch

“Nós somos feitos da matéria de que são feitos os sonhos”
William Shakespeare, A Tempestade

A escrita literária ocupa-se, muitas vezes, da (re)criação de mundos possíveis dentro das leis que regem o universo tal qual o conhecemos. Habitamos um pequeno planeta, dividindo esse espaço com pouco mais de sete bilhões de pessoas e fauna e flora características das diferentes regiões do orbe terreno. Este pequeno planeta orbita uma estrela, que se acomoda em uma galáxia, que é apenas uma das mais de dois trilhões de galáxias que existem dentro daquilo, que a física contemporânea convencionou chamar, de universo observável. Podemos dizer, sem medo de hipérboles, que temos mais estrelas orbitando nas galáxias observáveis do que grãos de areia no planeta Terra.

Contudo, mesmo com toda essa quantidade de planetas, estrelas e buracos negros, a física contemporânea afirma que essa massa ocupa apenas 4% do universo. O restante é ocupado pela matéria escura. Pouco se sabe sobre a matéria escura e muitos são os teóricos que têm se debruçado sobre essa

questão. No entanto, o que é ponto pacífico para a física é que a matéria escura é composta de partículas massivas que não interagem com a luz (MAJUMDAR, 2015). A ciência chegou a uma aporia conceitual, pois esse fim de caminho teórico torna difícil encontrar uma resposta satisfatória. Então, é aqui que a literatura encontra uma brecha e tece possibilidades narrativas para o que ainda não foi possível explicar pelo crivo da razão. A razão sede espaço para a imaginação, que se ocupa de transitar, sugerir, desafiar e criar conceitos onde eles ainda não existem.

A epígrafe deste trabalho evoca o bardo elisabetano que nos lembra que somos feitos da matéria de nossos sonhos. O sonho, o devaneio, o mito e a arte parecem ocupar um lugar menor na arena científica, mas é nos fazeres literário e filosófico que novas possibilidades podem ser descortinadas, ao menos no campo do imagético e do ficcional. O presente capítulo trata da trilogia *Fronteiras do Universo (His Dark Materials)*, do autor britânico Philip Pullman, para provocar uma discussão dos limites da imaginação e entendê-la como a matéria escura daquilo que é real, tangível e comprovável. É também de interesse deste trabalho problematizar a fratura do sujeito e o conceito de *não-eu*, tal como estes se insinuam na obra de Pullman, produzindo um bordado crítico com os fios da teoria literária, dos estudos do imaginário, da psicologia analítica e da filosofia Zen oriental.

Começamos pela imaginação. Existe uma inesgotável capacidade criadora na imaginação humana. Ela é a responsável pela potencialização das dimensões simbólicas de qualquer criação, seja ela artística ou não. Antes de criarmos algo, antes de compreendermos um conceito racionalmente, passamos pelo crivo da imaginação. Ela é a força primeva que abre toda e

qualquer possibilidade para o que convencionamos chamar de realidade e, mesmo assim, apresenta-se como a sua força opositora. A imaginação é geralmente associada ao irreal, à inverdade, ao mito, ao sonho e ao devaneio, enquanto a realidade é aquela que sustenta as bases do axioma filosófico da busca da verdade e/ou das verdades do pensamento ocidental.

A Fenomenologia do Imaginário de Bachelard (2002) enfatiza a importância da imaginação como ocupando uma posição central no conhecimento humano. Ele entende as imagens como impressas inatamente na mente humana – nossa matéria escura – emergindo na consciência e na criatividade. Os seres humanos são criativos por natureza, não explicamos o mundo apenas de forma racional, mas agimos criativamente sobre ele. Isso se reflete na maneira como damos sentido às coisas e na maneira como nos inserimos no mundo. O imaginário e o simbólico fazem parte da nossa inserção no mundo. Eles são determinantes para nossa compreensão do caos da vida e organizam nossas representações do mundo. Nas palavras de Philip Malrieu, imaginação é ação,

A imaginação permite que o sujeito exista, que se comporte em relação às coisas e aos outros não já em função das suas necessidades, mas em função de um modelo, que não é um modelo propriamente acabado, mas que é elaborado pelo próprio ato de imaginar. O imaginário é a retoma, a situação das imagens espontâneas num quadro que lhe confere uma significação. (MALRIEU, 2002, p. 237)

O pensamento filosófico surge, sustenta-se e é atravessado pela imaginação e pela dimensão subjetiva de seus produtos – os sonhos, os devaneios, as

histórias, a literatura, as artes, a religião e a mitologia. Os produtos da imaginação, ao oporem-se àqueles da realidade, criam uma espécie de cisão – uma fratura – entre as dimensões do pensamento simbólico, que encontra suas raízes na filosofia de Platão, e aquelas do raciocínio lógico-aristotélico. A fratura humana nasce a partir de nossa necessidade hermenêutica de dar sentido às coisas e aos acontecimentos do mundo que nos cerca e a partir de nossa interação com as alteridades.

Segundo Castor Bartolomé Ruiz (2003), a imaginação não pode ser encerrada pela racionalidade, porque a racionalidade não é suficiente para reduzir a capacidade de criação a categorias ou estruturas lógicas de pensamento. Imaginação e racionalidade dependem uma da outra. A primeira oferece a força criativa e a última a transforma em existência material. A racionalidade reproduz e combina coisas que preexistem; a imaginação fornece o acesso à região da criação sem-fim – assim como a matéria escura o faz com o universo. Nos momentos históricos em que uma dessas instâncias predominou sobre a outra, encontramos confusão e conflito. No entanto, tal tensão pode ser salutar para a produção artística, uma vez que a confusão e o conflito podem ser a matéria-prima de cada grande obra literária que encontra um tempo e espaço no mundo. Para Ruiz,

Só a lógica permite especificar as potencialidades criadoras do imaginário. Assim, a razão não pode existir sem a fecundação do imaginário, este não pode concretizar-se se não por meio das determinações lógicas que a racionalidade impõe. A força criadora do imaginário só pode existir sob a forma de determinações concretas. (RUIZ, 2003, p. 51)

Sabendo que é o logos que organiza os produtos da imaginação, podemos supor que a criação literária e mesmo a filosofia nascem da intersecção entre os produtos da imaginação e as possibilidades de expressão destes pelo crivo da razão. Ruiz ainda defende o resgate das potencialidades da imaginação pela filosofia.

(...) estamos resgatando dos porões da exclusão aquela que foi habitualmente considerada a “louca da casa”: a imaginação. Pobre louca, tão vilipendiada durante séculos de filosofia ocidental. Ela é a dimensão humana que nunca se conseguiu controlar. Por esse motivo, foram estabelecidas as mais variadas formas de domesticação sobre ela. (RUIZ, 2003, p. 52)

Pullman parece entender essa tensão entre a imaginação e a razão e, em sua trilogia *Fronteiras do Universo*, cria um mundo ficcional no qual várias realidades imaginárias coexistem – dimensões paralelas – que se sobrepõem umas às outras, apresentando pontos de contato e de dessemelhanças. A matéria negra a que o título deste capítulo faz menção é objeto de estudo da física contemporânea, mas também está presente na epígrafe que abre o primeiro romance da trilogia – *A Bússola de Ouro*. Ao mencionar os versos do épico *Paraíso Perdido*, “A não ser que o poderoso criador lhes ordene/Seus materiais obscuros para criar mais mundos” (MILTON, *Paraíso Perdido*, Livro II), Pullman não apenas demonstra sua clara intenção de retomar o tema miltoniano da queda do homem, como se propõe a reencená-la em um Romance de Fantasia que mistura ciência, filosofia e teologia para explorar o potencial criativo da matéria escura da sua própria

imaginação. E, se para a física, a matéria escura pode ser uma das explicações para a contínua expansão do universo, Pullman não deixa dúvidas de que uma imaginação potente pode entretecer diferentes realidades para (re)apresentar pontos de vista e colocar em xeque certezas filosóficas.

No primeiro romance, *A Bússola de Ouro*, acompanhamos a trajetória de Lyra, uma menina de onze anos que vive na Universidade Jordan, na cidade de Oxford. Lyra vive entre acadêmicos e tem uma rotina distinta daquela esperada para uma criança de sua idade. Ela tem que desempenhar tarefas e estudos acadêmicos, enquanto procura brechas de tempo para explorar os prédios da universidade e da própria cidade de Oxford, junto de seu amigo Roger. Lyra luta por um tempo para que possa apenas ser criança. No entanto, logo percebemos que a Oxford de Lyra não é a que temos em mente, pois a personagem é nos apresentada junto de seu *daemon*, chamado Pantalaimon. No universo de Lyra, todos seres humanos, independentemente se adultos ou crianças, possuem um *daemon*, que é, na ficção de Pullman, uma extensão da própria pessoa, uma versão anímica em forma de animal que é parte do sujeito, embora esteja separada deste. Dentro de um conceito metafísico, no universo ficcional de Pullman, poderíamos entender o *daemon* como a alma do indivíduo, dissociada deste, mas ainda assim parte integrante dele. No mundo de Lyra, o indivíduo nasce em um sistema fraturado, dividido em partes, e o *daemon* é a metáfora explícita desta fratura.

No entanto, o conceito de *daemon* não é uma novidade na literatura ocidental. A literatura e a filosofia clássicas da Grécia antiga estão cheias de bons exemplos do papel que tais criaturas desempenhavam no imaginário helênico. Segundo Burkert, em seu livro

Greek Religion (1985), os *daemons* (ou *daemones*) eram criaturas originárias do ar ou do éter, e, portanto, invisíveis e que podiam influenciar o comportamento humano para as boas ações. De acordo com o autor,

De natureza aquosa são os semideuses, os heróis que parecem fantasmagóricos e confusos; ao ar e ao éter, por sua vez, pertencem os daemones, que são inteiramente invisíveis. Eles, entretanto, têm uma mente poderosa, conhecem todos os nossos pensamentos, pensam no bem e odeiam o mal - enquanto os deuses estão livres de todas as paixões. [Tradução minha]¹. (BURKERT, 1985, p. 280)

Burkert ainda lembra que Platão evoca o tema dos *daemons* em seus diálogos, como em *Epínomis* ou mesmo neste trecho de *Fedro*, em que o jovem dialoga com Sócrates e este mostra-se apreensivo em relação ao tema.

Sócrates – Caro amigo! Quando quis atravessar o regato despertou em mim o *daemon* e manifestou-se o sinal costumeiro. Ele sempre me impede de fazer o que desejo. Pareceu-me ouvir uma voz que vinha cá de dentro e que não me permitia ir embora antes de oferecer aos deuses uma expiação, como se eu houvesse cometido alguma impiedade. (*Fedro*, 242 c-d)

A ideia de um eu partido, ou fragmentado, aludida no diálogo por Sócrates, interessa a esse texto, pois

¹ Of a watery nature indeed are the demigods, the heroes who appear ghostlike and unclear; to air and aither in turn belong daemones, who are entirely invisible. They nevertheless have a powerful mind, they know all our thoughts, they delight in the good and hate the evil -whereas gods are free of all passions.

acredito que Pullman, ao apresentar personagens que são divididos, embora formem uma totalidade, nos permite realizar uma leitura da percepção do “eu”, ou de um conceito de *não-eu*, dependendo do cristal com que miramos ou a partir de que corrente filosófica ou teológica observamos sua obra ficcional. O eu partido já foi tema de inúmeros estudos filosóficos e do campo da psicanálise e da psicologia analítica. Freud identificou que ainda na primeira infância o bebê começa a criar uma noção de “eu” separado, ao perceber que o seio de sua mãe não é uma parte integrante de si, mas um outro eu, com desejos e ações distintas da sua (FREUD, 2010). Jung também aborda o tema ao apresentar um modelo de inconsciente em que o sujeito necessita integrar as suas partes distintas – Persona, Sombra, Anima/Animus e Self, para que o seu processo de individuação ocorra (JUNG, 2011).

A trilogia de Pullman, ao reencenar o *Paraíso Perdido* de Milton, pode provocar o leitor a rever seus posicionamentos filosóficos, ao apresentar mundos distintos como o de Lyra, em que humanos possuem um duplo totêmico, e o de Will, personagem apresentado no segundo livro, *A Faca Sutil*, em que os homens e as mulheres não possuem esse duplo. Will é um menino de doze anos que vive com sua mãe, uma mulher que sofre de transtornos mentais, na cidade de Londres. Contudo, ele se vê forçado a deixá-la sobre os cuidados de uma antiga professora de música ao participar, de forma inesperada, de um assassinato. Will foge para a cidade de Oxford e é lá que ele encontrará o portal que o conduzirá a um terceiro mundo – Ci’gazee – que não é mais o mundo que ele conhecia, e tampouco o mundo de Lyra. Se no primeiro livro, Pullman exercita sua imaginação ao apresentar um mundo espelhado ao nosso, no segundo volume da trilogia, ele surpreende o

leitor ao mostrar que o mundo de Will é o nosso próprio mundo, aquele que conhecemos e habitamos – a Oxford de Will é a nossa Oxford, a cidade inglesa que conhecemos.

O encontro de Lyra e Will ocorre na cidade de Cí'gazez, uma espécie de entre mundos que separa o mundo dos dois protagonistas. Esse encontro provoca um estranhamento para Lyra e para o leitor, pois agora observamos que existem mundos em que as pessoas possuem *daemons* e mundos, como o nosso, em que tais criaturas não existem, ou, como entenderemos no decorrer da narrativa, mundos em que os *daemons* não estão separados do sujeito, mas habitam dentro dele.

Ainda sobre essa espécie de duplo totêmico, essa metáfora da fratura do sujeito, é importante salientar que os *daemons* de adultos e crianças se apresentam de forma diferente no mundo de Lyra. Para os adultos, os *daemons* apresentam uma forma única, um duplo animal que representa, de certa forma, a personalidade da pessoa. Fica claro que o *daemon* explicita as características mais marcantes da energia psíquica² (JUNG, 2019) da personagem. Já as crianças não possuem *daemons* com uma forma única, pois seus duplos anímicos podem se metamorfosear em diferentes animais, dependendo da situação que a personagem está vivenciando, ou da emoção que está em evidência.

Outra questão que parece corroborar com o modelo de inconsciente junguiano na obra de Pullman é

² O termo Energia Psíquica, cunhado por Jung, descreve a energia que movimenta toda Psique. Para Jung, a energia psíquica seria um sinônimo da libido e dos desejos, que não se resumiriam apenas as atividades sexuais, mas também a outros aspectos da vida como as emoções, a fome e toda a sorte de vontades humanas, e que impulsionam o indivíduo em suas atitudes diante da vida (JUNG, 2019).

o fato dos *daemons* serem do gênero oposto ao de seus duplos humanos. Mulheres possuem *daemons* machos e homens possuem *daemons* fêmeas. Essa representação é passível de ser interpretada como o modelo dos arquétipos de Anima e Animus, já mencionados, como partes integrantes do modelo de inconsciente fragmentado, tal como apresentado por Jung.

Segundo o criador da psicologia analítica, Anima é o conteúdo arquetípico do inconsciente que constitui o lado feminino da psique masculina, enquanto o Animus compõe o lado masculino da psique feminina. Esse modelo de inconsciente permite observar que todo sujeito possui características que pertencem ao sexo oposto, características essas que englobam os aspectos biológicos e psicológicos do indivíduo (JUNG, 2008). O universo ficcional de Pullman, ao apresentar personagens com duplos totêmicos de gênero opostos, parece personificar o modelo de arquétipo junguiano, trazendo assim uma informação a mais para o leitor, que pode realizar uma leitura prévia da conduta moral da personagem, a partir do *daemon* que ela traz ao seu lado. Enquanto Lord Asriel, pai de Lyra, e a releitura de Lúcifer de Pullman, possui uma pantera branca como seu *daemon*, evocando sua força, elegância e potência para a destruição, a Sra. Coulter, mãe de Lyra, possui um macaco de pelagem dourada extremamente agressivo, que denuncia que, atrás da aparente beleza ornada de ouro, há uma natureza violenta e disposta a atos hostis, para que seus desejos sejam concretizados. Um estudo da relação das personagens e seus *daemons*, enquanto representações de seus conteúdos arquetípicos de Anima/Animus, foge do escopo deste capítulo, mas certamente é um tema a ser explorado.

A natureza humana na obra de Pullman, ao apresentar diferentes possibilidades de manifestação em

mundos distintos, esforça-se para fugir da definição de um modelo único, que possa estar alinhado às visões filosóficas e teológicas que temos à nossa disposição. No entanto, é na própria narrativa que encontramos indícios de que essas dessemelhanças estão apenas na superfície. Em *A Bússola de Ouro*, Lyra passa por eventos traumatizantes ao descobrir que sua mãe fazia parte de uma organização científica e teológica – o Magisterium – que realizava experimentos em crianças, fazendo uso da tecnologia para separar o fio invisível que unia o indivíduo ao seu *daemon*, matando ambos nesse processo. Em um universo em que tocar no *daemon* de outra pessoa é considerado um pecado atroz, os atos da mãe de Lyra denunciam que, em nome da manutenção dos dogmas científicos e teológicos, o Magisterium está disposto aos atos mais cruéis.

A motivação desta organização com tais atos é provar a hipótese de que o pó, a forma como os cientistas/teólogos do universo de Lyra se referem à matéria escura, é prejudicial e os afasta de Deus, o criador – chamado na narrativa de a Autoridade. O próprio fato de ciência e religião formarem um amálgama inseparável no mundo de Lyra parece ser uma tentativa de Pullman mostrar o pior lado das duas instituições, pois como bem lembrou Peter Hunt, o Romance de Fantasia está muito longe de ser uma alienação e pode funcionar como uma potente metáfora das atrocidades realizadas pelos seres humanos (HUNT, 2001). O Magisterium parece ser uma mistura da Inquisição medieval com os campos de experimentos científicos alemães durante o regime nazista. Pullman pinta com cores bastante vívidas o que pode acontecer quando os atos de uma instituição, seja religiosa ou científica, são conduzidos por dogmas que não podem ser questionados.

Lyra passa por dois eventos traumáticos junto à essa organização – o primeiro quando ela encontra uma criança separada de seu *daemon*, que aparenta ser uma espécie de zumbi e acaba morrendo logo após o encontro com a protagonista. O segundo ocorre quando ela é encarcerada na máquina que realizaria a separação dela de seu *daemon*, Pantalaimon, o que só não acontece por interferência de sua mãe, a Sra. Coulter. Graças a esses eventos, o primeiro encontro de Lyra com Will em Ci'gazee causa estranhamento à personagem, pois ela percebe que, apesar de Will não possuir um *daemon* aparente, ele não se encontra no mesmo estado da criança com a qual ela se deparou no Magisterium. É então que Lyra faz uma importante descoberta.

– Você também tem um daemon – disse, em um tom decidido. – Dentro de você. (...) Senão não seria humano. Você seria... um morto-vivo. Já vimos um garoto com o daemon cortado. Você não é assim. Mesmo que não saiba que tem um daemon, você tem. No princípio ficamos com medo quando vimos você. Como se fosse uma assombração ou coisa assim.(PULLMAN, 2020, p. 27)

Ao ser interpelado por Lyra que fala abertamente sobre coisas que Will desconhece, o garoto surpreso a interroga

– Nós quem?
– Eu e Pantalaimon. Nós. Mas seu daemon não é uma coisa separada de você. É você. Uma parte de você. Um faz parte do outro. (PULLMAN, 2020, p. 27)

É importante perceber que Lyra usa o pronome nós e não eu para se referir a ela mesma, pois que sua percepção de si já denuncia um conceito de um eu fragmentado. De acordo com Ruiz, a fratura do sujeito ocorre quando em contato com a alteridade, nós apenas nos percebemos como um indivíduo dotado de um “eu” graças a nossa observação das outridades que nos circundam (Ruiz, 2003). Eu sou o que o outro não é e as possibilidades do meu ser e estar no mundo se manifestam entre as aproximações e/ou distanciamentos que vão sendo constituídos quando em contato com a alteridade. Lyra e Will são colocados diante de um enigma filosófico de profundidade arrebatadora, mesmo que não tenham maturidade intelectual para perceberem isso na narrativa. A possibilidade de haver mais de uma forma de existência humana, separada ou unida de seu *daemon*, coloca em evidência uma das grandes questões da hermenêutica e da filosofia Zen oriental – afinal, existe algo que possa ser chamado de “eu”?

Quando chamo a imaginação de nossa própria matéria escura é porque ela dá vazão às multiplicidades de interpretações e criações e recriações de conceitos, sejam eles artísticos, filosóficos, religiosos ou científicos. É a imaginação, nossa matéria escura, que permite que nosso universo intelectual e emocional se expanda e realize novas descobertas, possa observar e depreender sentidos, construindo, destruindo e reconstruindo percepções de nós mesmos. O autor deste capítulo não é mais o mesmo de uma semana atrás e, até que esse texto seja publicado e lido, outras tantas alterações terão ocorrido. Sofremos muitas mortes e extinções de percepções do “eu”, da infância à vida adulta. Como bem nos ensinou Heráclito, “Assim como o rio onde coloco o

pé não é o mesmo, assim também eu não o sou.”³ [tradução minha].” (*Fragments*, 81). Assim sendo, passamos por tantas transformações que são criadas, recriadas e recreadas pela nossa imaginação e traduzidas, muitas vezes de forma não proficiente, por nossa razão, que é uma tarefa hermenêutica hercúlea encontrar uma definição de “eu”, pois a razão pura não a alcança. Toda a definição criada está encerrada no claustro de seu próprio criador, como já advertia Kant.

A razão pura, quer seja considerada em seu uso especulativo ou em seu uso prático, tem sempre a sua dialética; pois ela reclama a totalidade absoluta das condições para o condicionamento dado, e essa só pode absolutamente encontrar-se em coisas em si mesmas. (KANT, 2015, p. 141)

Acredito ser vital trazer Kant para essa leitura da obra de Pullman, não apenas pela citação exposta, mas pela sua teoria dos juízos, que tem um caráter bastante importante na trajetória das personagens da trilogia *Fronteiras do Universo*. Lord Asriel, a Sra. Coulter, o Magisterium, as feiticeiras, Will e Lyra todos estão engajados em encontrar uma (ou a) verdade dos universos que habitam e a forma como eles se relacionam e são organizados. Há inclusive uma espécie de profecia por parte das feiticeiras de que a menina Lyra seria a responsável por desvendar o grande mistério e salvar a todos – muito embora Lord Asriel prefira ignorar, na maior parte do tempo, tal profecia, em sua busca luciférica de derrubar à Autoridade e matar a própria morte, o que só ficará claro para o leitor no terceiro romance, *A Luneta Âmbar*.

³ Just as the river where I step/is not the same, and is,/so I am as I am not.

Para Kant, o conhecimento pode ser adquirido *a priori*, sendo este puro ou impuro. O conhecimento *a priori* puro é aquele que foi adquirido sem a necessidade de o sujeito passar por experiências no passado para obtê-lo, já o impuro seria o conhecimento adquirido através das experiências vividas. Há ainda o conhecimento *a posteriori*, a partir da razão e das nossas experiências do/no mundo. Ainda de acordo com o filósofo, toda a mudança tem uma causa e a mudança e a causa necessitam de uma experiência (KANT, 2015). Em ambas as facetas da teoria dos juízos, segundo Ruiz, não podemos negar o papel da imaginação na construção de nossas experiências no mundo, pois apesar de seu caráter passível de provocar ilusões e confundir a(s) realidade(s) posta(s), ela é a força primeva que move o humano em direção a qualquer experiência no mundo (RUIZ, 2003). E é a partir das experiências que são vivenciadas pela trajetória dos protagonistas Will e Lyra, que suas próprias crenças do(s) mundo(s) que habitam serão questionadas e, por fim, esclarecidas, destruindo o dogma vigente que trazia sofrimento para a humanidade neste universo ficcional.

Na trilogia *Fronteiras do Universo*, Pullman, ao retomar o tema miltoniano, faz um exercício imaginativo bastante provocativo, ao retirar de cena a figura de um Deus criador e trazer para o jogo narrativo a figura da Autoridade. Pullman não afirma que Deus não exista, ele apenas o tira de cena, pois essa não é uma questão para a obra. No Romance de Fantasia em questão, a Autoridade nada mais é do que o primeiro anjo a surgir e, portanto, o mais poderoso dos anjos, que toma para si a função de governador do mundo, o que teria causado a primeira grande revolução, em que Lúcifer é derrotado e expulso do convívio com seus pares. Nesse contexto, Pullman se junta à tradição dos autores britânicos, tais

como John Milton e William Blake, que fazem sua defesa do anjo caído, mostrando leituras possíveis para o mito da queda. Na trilogia de Pullman, tanto Lúcifer, o primeiro rebelde, quanto Lord Asriel, apesar de seu ato extremo de crueldade, ao sacrificar Roger para concretizar seus intentos, podem ser vistos como paladinos da humanidade, que estão lutando para libertar os humanos do governo de um tirano.

No entanto, apesar de todo o cenário bíblico que permeia a obra, o leitor atento pode perceber que há mais conceitos filosóficos e teológicos por baixo do tecido narrativo de Pullman do que o aparente conteúdo imagético da tradição ocidental, tais como os conceitos de *não-eu* e de *interser* da filosofia Zen, uma das principais escolas do budismo no oriente. Em seu livro *The Dharma of Dragons* (2004), Loy&Goodhew apontam como muitos dos romances de fantasia modernos e contemporâneos se apropriaram de conceitos da filosofia Zen oriental e diluíram, em suas obras de ficção, preceitos de uma tradição distinta da óbvia relação que muitas apresentam com a tradição judaico-cristã.

O conceito de “interser” da tradição Zen budista defende a ideia de que não existimos sozinhos, mas sim em interrelação com o todo. De acordo com essa tradição filosófica do oriente, a vida só é possível graças a relação de colaboração estabelecida entre todas as formas de vida na Terra. O leitor pode perceber esse conceito na obra de Pullman e passa a entender melhor a relação do pó (a matéria escura) com os demais seres dos universos paralelos em *A Luneta Âmbar*, graças ao convívio da personagem Dra. Mary Malone com os mulefas – criaturas que habitam uma das dimensões do universo ficcional de *Fronteiras do Universo*. Há uma passagem em que Pullman deixa bastante explícito a importância da relação de todos os seres para a

manutenção do pó e da vida nos mundos.

Sem os cuidados dos mulefas, as árvores morreriam todas. Uma espécie dependia da outra e, além disso, era o óleo que tornava tudo possível. Foi difícil compreender, mas eles pareciam estar dizendo que o óleo era o elemento mais importante para a capacidade de pensar e de sentir que eles possuíam (...) (PULLMAN, 2017, p. 126)

Contudo, é o conceito de *não-eu*, referido no título deste capítulo, que apresento agora para encaminhar a conclusão de minha leitura da obra de Pullman. O conceito de *não-eu*, ou o *insight sobre o não-eu*, como é referido na tradição Zen, é uma das questões fundadoras desta tradição de pensamento filosófico e religioso. O mestre Zen Seung Sahn, um dos principais nomes da tradição Zen contemporânea, apresenta uma definição deste conceito.

“Insight sobre o não-eu” quer dizer que, originalmente, nós não temos eu. Quando você pensa, cria, faz o “eu”. Contudo, Buda mostrou que esse “eu” não existe: você não pode encontrá-lo em lugar algum. Esse “eu” aparece somente através do pensamento. Descartes escreveu: “penso, logo existo.” Quando você elimina os pensamentos por completo, onde está esse eu? (SAHN, 2002, p. 64).

O mestre Seung Sahn ainda complementa sua definição demonstrando o quanto nossa percepção de um “eu” concreto e imutável pode ser encarada como uma ilusão ou uma apreensão equivocada dos nossos sentidos.

Aquilo que acreditamos ser “eu” é apenas a aglutinação de várias energias de hábito. Não há nenhum “eu” concreto ou fixo por trás de tudo. Os pensamentos estão sempre aparecendo e desaparecendo através da constante interação entre os cinco skandhas⁴. O que pensamos ser o nosso eu, não é nada mais do que uma coleção de pensamentos, sentimentos, percepções, impulsos e consciências que estão constantemente girando. (SAHN, 2002, p. 64).

Para o exercício interpretativo realizado neste ensaio, esse conceito é de fundamental importância para compreendermos o terceiro e último romance da trilogia de Pullman, mais precisamente o momento em que Will e Lyra devem ir ao mundo dos mortos para resgatar Roger e todos os demais habitantes do cenário mais sombrio dos mundos descritos na narrativa. O mundo dos mortos é escuro, vazio de vegetação, pedregoso e de caminhos estreitos e é assombrado por harpias, monstros que são uma junção de mulheres e aves de rapina, que atacam seus habitantes no que mais lhes fere – as culpas que carregaram para o além-túmulo.

Não obstante, para que possam atravessar o lago que os levaria ao mundo dos mortos, o barqueiro exige de Lyra e Will que abandonem os seus *daemons*, pois a entrada destes seres não é permitida no lugar que pretendem ir. É nesse momento que a teoria de Lyra é confirmada, pois mesmo que Will não tenha um *daemon* aparente como o seu, ele terá que abandonar uma parte

⁴ De acordo com o budismo, os seres humanos são compostos de Cinco Agregados (skandhas): forma, sensações, percepções, formações mentais e consciência. Os Cinco Agregados contêm em si tudo o que existe – tanto dentro como fora de nós, na natureza e na sociedade (Fonte: Hanh, 2019)

de si nas fronteiras do mundo dos mortos, parte essa desconhecida pelo próprio personagem. É o personagem Tyalis, um espião e guardião das crianças, que verbaliza o que Lyra já sentia intuitivamente desde o momento em que conheceu Will.

Mas alguma coisa minha ficou lá com o daemon da garotinha e alguma coisa sua também, Salmakia, porque seu rosto e suas mãos estão pálidos e tensos. Então, sim, temos daemons, seja lá o que forem. Talvez as pessoas no mundo de Lyra sejam os únicos seres vivos que sabem que os têm. Talvez seja por isso que tenha sido um deles que iniciou a revolta. (PULLMAN, 2017, p. 291)

Nesta passagem da narrativa, Pullman oferece uma leitura bastante divergente da crença bíblica de uma vida depois da vida ou da sobrevivência de uma alma que deve habitar o paraíso ou o purgatório. O autor de *Fronteiras do Universo* apresenta um mundo dos mortos que é na verdade uma grande prisão para todos aqueles que tiveram seu tempo de vida extinto em seus mundos. E, o que é mais aterrador, ele mostra que tal mundo só existe para que a Autoridade possa realizar a manutenção do seu poder e controle sobre os mundos.

Contudo, é interessante que a proposta de Pullman, que poderia ser vista como niilista e até mesmo desesperadora, ao colocar em xeque a possibilidade de uma vida feliz além da vida corpórea, acaba caminhando na direção contrária e até muito próxima do conceito de “bem-aventurança” que Sahn (2002) defende em *A Bússola do Zen*. No universo de Lyra, quando o indivíduo morre, seu duplo totêmico, seu *daemon*, desaparece no ar, restando apenas o corpo humano. Mas, como podemos notar no romance, ainda há uma parte que

sobrevive e que é mantida em cativeiro sobre o comando da Autoridade e torturada por harpias em um mundo árido e sombrio. É nessa passagem que o desejo de Lord Asriel de matar a própria morte fica mais claro e entendemos o papel de Lyra e Will com mais nitidez, uma vez que eles serão os responsáveis por tal libertação.

Will, o detentor da faca sutil, instrumento capaz de abrir fendas para universos paralelos, deve conduzir todos para fora do mundo dos mortos. O papel de Lyra é o de convencer a todos, que o caminho que eles devem trilhar rumo ao desconhecido será um destino mais agradável do que o cárcere no qual se encontram. E é ao consultar seu aletiomêtro, o objeto que sempre revela a verdade, que Lyra entende o grande mistério da vida, e é sua tarefa revelar a verdade da dissolução da ilusão de um “eu” separado do todo, aos habitantes do mundo dos mortos. É nesta passagem de *A Luneta Âmbar* que Pullman evoca o conceito de *não-eu*, da filosofia Zen, de forma mais explícita.

– Isto é o que vai acontecer – declarou – e é verdade, absolutamente verdade. Quando saírem daqui, todas as partículas que os constituem se desprenderão e flutuarão se dispersando, exatamente como aconteceu com seus daemons. Se já viram pessoas morrerem, sabem como é. Mas seus daemons não são simplesmente nada agora; eles fazem parte de tudo. (PULLMAN, 2017, p. 306)

Lyra tem a difícil tarefa de revelar uma verdade que pode parecer terrível para aquelas pessoas que haviam sido instruídas dentro de outro paradigma e dogma. A protagonista fará uso de toda sua capacidade argumentativa para provar seu ponto de vista.

Todos os átomos que eles eram fazem parte do ar e do vento, das árvores, da terra e de todas as coisas vivas. Eles nunca desaparecerão. Apenas fazem parte de tudo. E é exatamente o que vai acontecer com vocês, juro, dou a vocês a minha palavra de honra. Vocês vão se dissipar, é verdade, mas estarão lá fora ao ar livre, novamente fazendo parte de tudo que está vivo. (PULLMAN, 2017, p. 306)

A explanação de Lyra, que explicita o conceito da diluição da ilusão de um “eu” no todo, mas que de certa forma denota a continuidade de uma existência, muito embora não da forma esperada pelos habitantes do mundo dos mortos, causa comoção e discussões. Muitos querem ir embora do cárcere sombrio que habitam, mas outros tantos parecem preferir qualquer tipo de consciência ilusória de um “eu”, por mais sofrimento que ela traga – o que parece espelhar o medo revelado pela Sra. Coultere que teria sido a sua principal motivação para a manutenção dos dogmas do Magisterium.

– Não consigo suportar a ideia do apagamento total, Asriel – prosseguiu ela. – Prefiro qualquer coisa a isso. Costumava pensar que a dor seria pior, ser torturada para sempre, achava que isso devia ser pior... Mas, enquanto você estiver consciente, seria melhor, não seria? Melhor que não sentir nada, apenas sumir na escuridão, tudo apagando para todo o sempre? (PULLMAN, 2017, p. 364)

Por outro lado, temos o discurso de uma mulher que já habitava o mundo dos mortos há muito tempo. Ela havia sido uma mártir e sua morte ocorreu para defender sua fé religiosa. A personagem faz um discurso acalorado, dizendo quão decepcionada ficou, ao perceber que não

havia chegado ao céu prometido por sua religião, e que sua morte e as privações que teve em vida foram em vão, pois ela estava agora sob o mesmo jugo de um tirano, presa com todos os demais, independentemente de suas naturezas boas ou más. Ela conclui seu discurso pedindo que todos sigam Will e Lyra.

“Mas agora essa criança veio nos oferecer uma saída e eu vou segui-la. Mesmo que isso signifique o apagamento total, amigos, eu o receberei de braços abertos, porque não será nada, estaremos vivos de novo em mil folhas de relva, em um milhão de flores, estaremos caindo nas gotas de chuva e soprando a brisa fresca, estaremos brilhando no orvalho sob a luz das estrelas e da lua, lá fora no mundo físico, que é nosso verdadeiro lar e sempre foi. Por isso recomendo e insisto: venham com a criança para sairmos para o céu!” (PULLMAN, 2017, pg. 307)

A libertação do cárcere dos mortos é uma poderosa metáfora na obra de Pullman que traz muitas ressonâncias com a filosofia Zen. O livro *The Dharma of Dragons* aponta que *A Luneta Âmbar* espelha em muitos aspectos os preceitos do Zen Budismo, mas é seguramente a passagem da libertação dos mortos e a dissolução da ideia de um “eu” fixo e imutável a grande epifania da obra – a mudança de paradigma das personagens, que se libertam de um dogma que as aprisionava, a noção de um *eu-fixo*, para a noção de diluição e de tornar-se parte do todo, assumindo a vivência de um *não-eu* (Loy&Goodhew 2004).

Após a libertação dos habitantes do mundo dos mortos, Will e Lyra ainda terão um papel importante a desempenhar na resolução final do conflito gerado pela guerra entre os universos e a restauração do pó, a

matéria escura, ao seu fluxo de equilíbrio entre os mundos. No entanto, não é sem sofrimento que as personagens realizarão seu papel final na obra, pois é a partir da descoberta do amor que Will e Lyra, assumindo o papel metafórico de Adão e Eva na reencenação miltoniana de Pullman, restabelecem o equilíbrio da manutenção do pó e, portanto, da vida no universo. Mas os protagonistas também terão que encarar a dura realidade que se avizinha – para que sobrevivam, eles devem voltar ao lugar de onde vieram, pois seus *daemons*, suas parcelas de Anima/Animus, não podem sobreviver fora de seus mundos de origem.

Pullman inova no Romance de Fantasia ao trazer para o centro de sua narrativa questões que dialogam com a física contemporânea, a teologia judaico-cristã, a filosofia e a tradição Zen, contudo a trajetória de Lyra e Will encerra-se dentro do mesmo tipo de estrutura que as narrativas deste (sub)gênero literário apresentam – o giro cosmogônico que as personagens devem cumprir até que possam voltar para seu lugar de origem. No meu artigo “Atravessando limiares: simbologias de passagem no romance de fantasia”, já havia observado que em Romances de Fantasia protagonizados por crianças, tais como *Peter Pan*, *Alice no País das Maravilhas*, *As Crônicas de Nárnia* ou *A História sem Fim*, existe um motivo que se repete – as crianças, que atravessam uma crise no local onde vivem são conduzidas a um universo de fantasia no qual devem enfrentar desafios que as levarão ao caminho do amadurecimento. O longo caminho que a menina Alice percorre pelo mundo de lógicas invertidas em que se encontra ou a trajetória de Wendy e seus irmãos na Terra do Nunca, a guerra travada contra o império do mal por Lúcia e seus irmãos em *As Crônicas de Nárnia*, ou ainda a ascensão e a queda do garoto Bastian no extrapolado conceito de

fantasia de *A História sem Fim* levam as personagens para um mesmo destino: a jornada em busca de si mesmo e a compreensão do fim de um estágio – a infância – e o advento de um próximo – a adolescência. A ideia básica da narrativa de passagem, como expressa nas obras abordadas, é ensinar a personagem a penetrar no labirinto escuro da vida e enfrentar seus medos de modo que seus valores éticos e morais se manifestem (FRITSCH, 2014).

Na trilogia *Fronteiras do Pensamento*, a matéria escura, objeto de investigação da física, é integrada à narrativa e, fazendo uso de uma imaginação inventiva e poderosa, Pullman costura conceitos intrincados como a fratura do sujeito – com a leitura de Anima/Animus que atribuímos aos *daemons* – os usos da imaginação, para expandir ou mesmo (re)criar conceitos físicos de forma especulativa e ficcional, enquanto promove provocações filosóficas que retomam mitos basilares da cultura do ocidente sob uma nova perspectiva. Além disso, a obra mostra que, assim como Kant defendeu em sua teoria dos juízos, a mudança sempre é provocada por uma causa, o que fica bem exemplificado com a forma como os dogmas que regiam o mundo ficcional de Pullman são destruídos com a guerra de Lord Asriel e a ação de Will e Lyra no mundo dos mortos. O conceito de *não-eu*, ou da impossibilidade da manutenção de um eu fixo e imutável também são insinuados na obra que, ainda que mantenha a estrutura usual do Romance de Fantasia protagonizado por crianças, inova ao fazer um bordado tão exótico de conceitos e diferentes correntes filosóficas que, apesar de parecerem dissonantes em uma narrativa tão complexa, são tecidos de forma competente por seu escritor.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos** – Ensaio sobre a Imaginação da Matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danessi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BARRIE, James M. **Peter Pan**. London: Penguin Books, 1995
- BURKERT, Walter. **Greek Religion**. Oxford: Blackwell Publishing, 1985.
- CARROL, Lewis. **Alice's Adventures in Wonderland**. London: Penguin Books, 1994.
- ENDE, Michael. **A História sem Fim**. Tradução de Maria do Carmo Cary. São Paulo: Martins Fontes: 2016.
- FREUD, Sigmund. **Introdução ao Narcisismo** – Ensaio de metapsicologia e outros textos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FRITSCH, Valter Henrique de Castro. “Atravessando limiares: simbologias de passagem no romance de fantasia”. In: **Revista Recorte/ UNINCOR** V. 11 - N.º 1 (janeiro-junho - 2014).
- HANH, Thich Nhat. **A Essência dos Ensinamentos de Buda**. Tradução de Maria Goretti Rocha de Oliveira. Petrópolis: Vozes, 2019.
- HERACLITUS. **Fragments**. Ed. Tradução de Brooks Haxton. Londres: Penguin Books, 2003.
- HUNT, Peter & LENZ, Millicent. **Alternative Worlds in Fantasy Fiction**. London: Continuum, 2003.
- JUNG, Carl Gustav. **O Homem e seus Símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- JUNG, Carl Gustav. **A Natureza da Psiquê**. Tradução de Dom Matheus Ramalho Rocha, OSB. Petrópolis: Vozes, 2011.
- JUNG, Carl Gustav. **A Energia Psíquica**. Tradução de Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2019.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Tradução de

- Valério Rohden. São Paulo: Publifolha, 2015.
- LEWIS, C. S. **As Crônicas de Nárnia**. Tradução de Paulo Mendes Campos. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- LOY, David & GOODHEW, Linda. **The Dharma of Dragons: Buddhist themes in modern fantasy**. Somerville: Wisdom Publications, 2004.
- MAJUMDAR, Debasish. **Dark Matter: An Introduction**. New York: CRC Press, 2015.
- MALRIEU, Philip. **A Construção do Imaginário**. Tradução de Susana Sousa e Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.
- PLATÃO, **Fedro**. Ed tradução de Edson Pini e Albertino Pinheiro. São Paulo: Publifolha, 2010.
- PULLMAN, Philip. **A Bússola de Ouro**. Tradução de Eliana Sabino. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2017.
- PULLMAN, Philip. **A Faca Sutil**. Tradução de Eliana Sabino. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2017.
- PULLMAN, Philip. **A Luneta Âmbar**. Tradução de Eliana Sabino. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2017.
- RUIZ, Castor Bartolomé. **Os Paradoxos do Imaginário**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.
- SAHN, Zen Seung. **A Bússola do Zen**. Tradução de Fernanda Ferreira de Ferreira e Enio Burgos. Porto Alegre: Editora Bodigaya, 2002.
- SHAKESPEARE, William. **The Tempest**. London: Bounty Books, 2007.

A (DES)CONSTRUÇÃO DO EMPODERAMENTO FEMININO NA TRILOGIA *SOMBRA E OSSOS*

Débora Almeida de Oliveira

- Apenas você e eu – disse Maly.
- Sério?
- É sempre apenas você e eu, Alina.
(*Sombra e ossos*)

Recentemente os fãs do gênero fantasia comemoraram a adaptação da obra *Sombra e ossos* (2012) para a série da plataforma de *streaming* Netflix. As redes sociais foram inundadas de comentários que ajudaram a dar visibilidade ao universo literário criado pela autora Leigh Bardugo, escritora Israelita naturalizada Norte-americana. Voltada para o público jovem e, portanto, tendo sido classificada como *young-adult* pelas editoras, a trilogia de Bardugo mistura elementos do gênero de fantasia com elementos do gênero romance, oferecendo aos leitores cenas de aventura, amadurecimento, amor, traição, amizade e autoconhecimento. Esse universo mágico é composto, primeiramente, por três livros: *Sombra e ossos* (2012), *Sol e tormenta* (2013) e *Ruína e ascensão* (2014). Inicialmente, tais obras eram conhecidas como trilogia Grisha mas, devido ao sucesso do primeiro livro, elas passaram a se chamar trilogia *Sombra e ossos*. Ao encerrar os eventos que se passam nesse cosmos, a

autora escreveu mais duas duologias consideradas histórias paralelas ou *spin-off*. A duologia Ketterdam apresenta *Six of Crows: Sangue e Mentiras* (2015) e *Crooked Kingdom: Vingança e Redenção* (2016). Embora não traga os mesmos personagens, a sequência explora o mundo fantástico dos livros anteriores, com seus problemas sociais e com suas características mágicas. Já a duologia Nikolai, que ainda não foi traduzida no Brasil, traz *King of Scars* (2019) e *Rule of Wolves* (2020), dando enfoque ao príncipe Nikolai, personagem que teve grande destaque na trilogia Sombra e ossos.

A partir da adaptação para as telas, renovou-se o interesse do público pelo mundo Grisha, termo dado aos humanos que possuem poderes de dominar os elementos da natureza e do corpo. Em especial, muitas resenhas enfocaram o quão importante e inovador é ter uma protagonista forte e decidida liderando a narrativa, pois a história subverteria as questões tradicionais de gênero em que o protagonista masculino salva o mundo enquanto as personagens femininas assistem sua aventura e se reservam o papel de ajudantes do herói. Um detalhe, no entanto, chama a atenção e justifica a presente pesquisa: a protagonista, Alina Starkov, é considerada uma personagem bem construída e forte na série da Netflix, mas não é retratada exatamente assim na trilogia. Em outras palavras, a personagem literária da obra escrita não seria um exemplo de empoderamento feminino ou de desenvolvimento de força e tenacidade que a colocariam em posição de independência em relação aos personagens masculinos.

A crítica cultural Ani Bundel, ao comentar a adaptação com a obra, deu um título bastante sugestivo a sua resenha: “*Sombra e ossos da Netflix pega cada*

cliché sexista dos livros e os joga fora”¹ (2021). Ela afirma em sua coluna no site nbcnews.com: “Esta adaptação da Netflix começa melhorando os cansativos *clichés* sexistas do material fonte, criando uma protagonista merecedora de possuir sua própria aventura”² (2021). A crítica americana não foi a única a perceber determinados *clichés* que contradizem a ideia de que *Sombra e ossos* promoveria uma igualdade de gênero ao construir a saga da jovem órfã que se descobre detentora de poderes místicos capazes de destruir o mal que assola seu país. No Brasil, a crítica Becky Cunha escreveu, em seu site, uma resenha sobre a adaptação da Netflix, mas, novamente, podemos notar comentários que se aplicam a características presentes na trilogia escrita. De forma contundente, Cunha diz: “Alina deveria achar o se Eu individual, mas, em momento algum, ela chega lá, pois está sempre presa a um ego masculino” (2021).

Diante das falas sobre o papel da protagonista de *Sombra e ossos*, é justificável uma investigação acerca de seu desenvolvimento na trilogia literária escrita por Leigh Bardugo. Até que ponto a protagonista tem seu empoderamento (des)construído? Por quais razões? Em que medida Alina Starkov se destaca (ou não) como líder? Quais os passos da jornada da heroína trilhados por ela? Na tentativa de responder a tais indagações, são abordados aspectos relacionados a construção do gênero fantasia voltado para o público jovem, bem como questões que envolvem a jornada da heroína na literatura.

¹ Minha tradução para: Netflix's 'Shadow and Bone' takes every sexist cliché in the books and throws them all out.

² Minha tradução para: This Netflix adaptation sets about improving on the source material's tired, sexist clichés at every turn, creating a lead character worthy of her own adventure series.

Sombra e ossos enquanto ficção para o público jovem adulto

Para construir o cenário e o clima de sua narrativa de fantasia, conhecida popularmente entre os fãs como Grishaverso, Leigh Bardugo tomou como inspiração o antigo império Russo czarista, pegando emprestado expressões em Russo, lendas, costumes, roupas e outros tantos detalhes que possam atrelar a imaginação do leitor a esse ambiente. O mapa apresentado no início de cada obra da trilogia Sombra e ossos apresenta seis países: Ravka, Shu Han, Fjerda, Kerch, NovyiZem e The WanderingIsle. Os principais locais onde ocorre a ação dos personagens são Ravka (inspirado na Rússia imperial), Shu Han (inspirado na China/Mongólia) e Fjerda (inspirado na Escandinávia).

No país de Ravka, que fica entre as fronteiras montanhosas de Shu Han ao Sul e as planícies de Fjerda ao Norte, as constantes ameaças de guerra empobrecem a população e causam extremas desigualdades sociais. No entanto, a maior ameaça se concentra na Dobra ou O Não Mar, extensa faixa de total escuridão habitada por volcras, monstros devoradores de carne humana que atacam qualquer um que entre em suas sombras. A Dobra, originada por um tipo de magia negra sobrenatural, cobre quilômetros de terra estéril e separa, como uma divisória, o país de Ravka em dois. A costa oeste, perto do mar, consegue ter uma vida comercial graças as rotas marítimas. O lado Leste, ao contrário, convive com a miséria causada por sua falta de acesso ao mar e por sua proximidade com as perigosas fronteiras dos países vizinhos.

Em Ravka, na parte Leste, o rei e a nobreza contam com o apoio do temido general Kirigan, também conhecido como Darkling, para comandar o exército e

defender o país contra as invasões de seu território e contra os poderes da Dobra. Darkling é um Grisha, pessoa que possui determinados poderes mágicos, como controle dos elementos da natureza e das funções corporais (batimentos cardíacos e fluxo sanguíneo). Por ser imbuído de grande poder, ele domina/evoca as sombras e, conseqüentemente, sua idade é contada em séculos, apesar de sua aparência jovem. Sua missão é tentar destruir a Dobra, criação de um de seus antepassados que corrompeu o poder Grisha. Para tanto, ele contará com a ajuda de Alina Starkov, jovem até então comum, mas que se descobre detentora do poder mais raro existente: o poder de evocar/controlar a luz e os raios do sol.

Toda a estética desta narrativa é baseada na tentativa de recriar uma essência cultural do império Russo de meados de 1800, através da descrição de paisagens, referências folclóricas, uso de vocabulário na língua Russa e utilização de propagandas visuais, como a confecção das capas e materiais promocionais com ilustrações fortemente ancoradas nesse mundo. A autora, em diversas entrevistas e *posts* publicados em suas redes sociais, expressou sua admiração pela cultura Russa e comentou sua opção de se distanciar da Inglaterra Medieval ao construir o Grishaverso. A partir daqui, podemos fazer algumas considerações sobre a trilogia Sombra e ossos enquanto fantasia para o público jovem adulto. Primeiramente, é preciso entender o funcionamento da construção do espaço Russo não como mero pano de fundo na ficção criada por Leigh Bardugo, mas sim como um ambiente através do qual o leitor mergulha em valores políticos, culturais e religiosos. Como diz Maria Monteiro sobre obras de fantasia:

Uma característica comum a este tipo de romances centra-se no carácter eminentemente simbólico do espaço ficcional e da ação narrativa. [...] as fantasias fazem também uso frequente de mitos e lendas antigas que são recuperados e recriados, adquirindo novos significados e sugerindo outras interpretações, de acordo com o espírito da sociedade da época. (MONTEIRO, 2010, p. 16)

A pesquisadora Karlijn Kitzen (2019) abordou em seus estudos o recente interesse de autores de fantasia para jovens por cenários que remetem à Rússia. Em seu trabalho ela analisou obras que se utilizaram do império Russo como elemento chave na construção de seus mundos ficcionais, entre elas a obra *Sombra e ossos*. A autora levantou, como principal hipótese para esse olhar, a atual demanda por maior diversidade nos livros de ficção voltados para o público jovem, em especial os livros de fantasia. Tal demanda, impulsionada pela comunicação global existente hoje em dia, é vista por Kitzen como um dos motivos que levam os adolescentes a se identificarem e procurarem histórias que já não se passam apenas em mundos medievais povoados por heróis brancos e damas loiras com olhos azuis. Segundo a autora:

Uma das principais razões pela qual a ficção para jovens adultos teve um forte crescimento nos últimos anos tem sido o igual crescimento da comunidade online de leitura. [...] leitores de muitos caminhos na vida se juntam e compartilham suas opiniões. Uma destas opiniões, ao menos em anos recentes, é a necessidade de (mais) diversidade.³ (KITZE, 2019, p. 13)

³ Minha tradução para: *One of the reasons why YA fiction has seen a strong growth over the years has been the equally growing online book community. [...] readers from many walks of life can come*

A Rússia, de certo modo, representaria o exótico/diferente/diverso para os leitores afastados geograficamente deste país, mas, por outro lado, representaria o local conhecido para os leitores inseridos, de algum modo, neste contexto, o que permitiria uma representação ficcional daqueles que não são comumente representados neste tipo de história. Esta ânsia por entrar em contato com o desconhecido e, ao mesmo tempo, buscar identificação com aqueles que são iguais, parece ter funcionado em *Sombra e ossos* na medida em que estes anseios, tão típicos da adolescência, encontram um ambiente propício na leitura da trilogia de Leigh Bardugo. Além disso, a Ravka ficcional de *Sombra e ossos* possui claros elementos de conexão com a Rússia czarista que vão além da representatividade pedida pelos jovens leitores. Ravka é um país lutando entre sua tradição e a modernização. Aqueles que possuem poderes especiais, os Grishas, se veem oprimidos por aqueles que os odeiam e os consideram bruxos. Grishas são mortos por armas de fogo e outros equipamentos de guerra modernos que ameaçam os que se apegam a magia milenar dos Grishas. A partir desta tensão entre o antigo e o novo, entre os que são e os que não são, entre os que podem e os que não podem, a narrativa caminha para a violência e para o derramamento de sangue, a exemplo do que ocorreu não só na Rússia, mas em muitos países a beira de uma revolução em seus costumes e em sua sociedade. Como Bardugo disse em uma de suas entrevistas: “Eu acho que há um tremendo poder nas imagens que associamos com a cultura e a história

together and share their opinions. One of those opinions, at least in recent years, is a call for (more) diversity. This view is shared by readers, researchers and YA advocates alike.

Russa, estes extremos de beleza e brutalidade que se prestam a fantasia”⁴ (BARDUGO, entrevista, 2012).

Sendo assim, qual o papel da representação da cultura Russa na obra de Bardugo e qual seria o impacto disso nos personagens, em especial na protagonista e em seu desenvolvimento enquanto personagem? Quando se fala em diversidade na trilogia Sombra e ossos através da cultura Russa deve-se levar em conta a atenção do leitor jovem a um local que lhe fará pensar sobre coisas com as quais não está tão familiarizado. Um regime totalitário exercido por um rei devasso e promíscuo que não se preocupa com seus soldados, decisões irresponsáveis e desastrosas de um príncipe que acabam por gerar centenas de mortes e a tomada do poder por uma parcela insatisfeita com o *status quo* são exemplos em Sombra e ossos que ficcionalizam eventos históricos reais.

O impacto dessa ambientação na protagonista é nítido. Alina é uma jovem órfã de guerra criada em um orfanato. Por um acaso do destino, ela passa de garota comum do interior a salvadora do reino, sem ao menos saber que detinha algum tipo de poder Grisha. Vivenciando fome, guerra e privações financeiras e emocionais, Alina Starkov desenvolve um olhar agudo sobre a sociedade quando deixa a pobreza e entra em contato com a realeza, onde deverá lapidar suas habilidades e as colocar a serviço do rei. Ravka, como a Rússia czarista um dia assim o foi, também é assolada por nobres corruptos e a fome se alastra por toda parte do reino. Em uma determinada cena da primeira obra, Alina é levada até a presença do rei e da rainha para ser

⁴ Minha tradução para: *I think there's tremendous power in the images we associate with Russian culture and history, these extremes of beauty and brutality that lend themselves to fantasy.*

apresentada como a conjuradora do sol, aquela que tem poderes de controlar a luz. No caminho do jardim ao palácio, ela tem o seguinte pensamento: “Sempre supus que os camponeses famintos e os soldados malnutridos de Ravka eram o resultado da Dobra das Sombras. Mas enquanto caminhávamos ao lado de uma árvore de jade embelezada com folhas de diamantes, não tive mais tanta certeza.” (BARDUGO, 2012, p. 91) De forma geral, pode-se entender a personagem como fruto de um sistema rural e servil que não estava funcionando, o que a ajuda a ter um olhar crítico, em diversas ocasiões, sobre a situação dos camponeses famintos e a situação dos nobres que os exploravam.

Sombra e ossos enquanto gênero de fantasia

Além de ser uma trilogia voltada para o leitor jovem adulto, o que impacta a construção da personagem, *Sombra e ossos* é, também, uma narrativa inserida no gênero da fantasia. Desse modo, enquanto fantasia para jovens adultos, a obra possui características específicas que acabam por influenciar a maneira como Alina Starkov é desenvolvida, ponto principal da análise deste trabalho. Primeiramente, a trilogia escrita por Bardugo é o que podemos considerar alta fantasia ou fantasia épica, isto é, caracterizada por apresentar um mundo imaginário/universo paralelo com temas e personagens de escala épica.

O mundo descrito na trilogia *Sombra e ossos* é constituído de fatores que remetem o leitor ao seu “mundo real”, ou seja, as paisagens naturais apresentam montanhas, rios, bosques, céu, sol, lua, neve, chuva etc. A estrutura urbana consiste em cidades muito parecidas com as pequenas cidades do interior, mais ou menos movimentadas, com casas, pequenos prédios, carroças,

carruagens, estradas e outros elementos da realidade do público leitor. A hierarquia social divide as pessoas entre pobres e ricas, com as mais variadas gradações de pobreza/riqueza que geram soldados, comerciantes, prostitutas, órfãos, nobres, fazendeiros, professores e toda uma gama conhecida de ocupações que se encontram na sociedade. No entanto, este mundo, tão parecido com o império Russo czarista que a autora tentou homenagear, possui uma peculiaridade: algumas pessoas, independentemente do país ou época, nascem com dons especiais e, por isso, são chamadas de Grishas. Em *Ravka*, país de Alina, as crianças são testadas desde pequenas e aquelas que demonstram ter poderes são enviadas para servir ao rei no segundo exército e, ao lado dos soldados do primeiro exército, composto de pessoas sem poderes, os Grishas ajudam a manter a ordem social. Analisando-se como o mágico convive naturalmente com o comum, sem ser algo externo a essa realidade ficcional, podemos considerar *Sombra e ossos* como uma fantasia imersiva, segundo a tipologia elaborada pela autora Farah Mendlesohn.

A fantasia imersiva é situada em um mundo construído de tal forma que ele funciona como um mundo completo. Assim, o mundo precisa atuar como se fosse impermeável à influência externa; tal imunidade é extremamente essencial em sua relação com o leitor. A fantasia imersiva [...] deve assumir que o leitor é tanto parte deste mundo quanto os personagens que são lidos. (MENDLESOHN, 2008, p. 90)⁵

⁵ Minha tradução para: The immersive fantasy is a fantasy set in a world built so that it functions on all levels as a complete world. In order to do this, the world must act as if it is impervious to external influence; this immunity is most essential in its relationship with the

Na abertura de *Sombra e ossos*, *Sol e tormenta e Ruína e ascensão*, o leitor é apresentado a esse elemento mágico através de uma breve lista, antes do início da narração, que caracteriza os que são Grishas e como eles são divididos. Eles são definidos como soldados do segundo exército e mestres da pequena ciência, ou seja, não se reconhecem como bruxos ou seres não humanos. De forma geral, Grishas são classificados em três ordens: corporalki (ordem dos vivos e dos mortos que abrange sangradores e curandeiros), etherealki (ordem dos conjuradores que abrange aëros, inferais e hidros) e materialki (ordem dos fabricantes que abrange durastes e alquimistas). A depender da capacidade, cada soldado Grisha usa uma cor de uniforme, sendo que somente o general Kirigan, o Darkling, tem permissão para usar preto, remetendo ao seu raro poder de evocar a escuridão. Segundo Mendlesohn, esse tipo de apresentação “é claramente um clássico exemplo do dizer ao invés de mostrar, e como tal poderia ser considerado simplesmente como um estilo pobre. No entanto, a habilidade do autor de mostrar ao invés de dizer depende em parte da pressuposição de uma realidade consensual”. (MENDLESOHN, 2008, p. 91)⁶

De fato, a realidade consensual a que se refere Mendlesohn é construída em *Sombra e ossos* muito mais através do “dizer” do que do “mostrar”, resultando na relevância dos diálogos e dos monólogos para o entendimento de como a magia funciona e como ela é

reader. The immersive fantasy [...] must assume that the reader is as much a part of the world as are those being read about.

⁶ Minha tradução para: [...] is of course a classic example of telling, rather than showing, and as such could simply be dismissed as poor style. But the ability of the writer to show rather than tell depends in part on the assumption of a consensus reality.

encarada pelos habitantes de Ravka e outras localidades. Obviamente há cenas de ação em que os personagens lutam usando seus poderes, mas as explicações sobre como tais poderes são desenvolvidos provêm, em especial, das cenas em que Alina ouve, comenta e aprende sobre eles. A trilogia é narrada em primeira pessoa, sendo Alina a focalizadora das obras. A terceira pessoa é usada somente no início e fim das obras sob o título de “antes” e “depois”, servindo mais como prólogos e epílogos. A protagonista apresenta o aspecto mágico de seu mundo sem espanto ou estranheza, incluindo o leitor nessa imersão. Como disse Irving conforme Mendlesohn: “Não há exclamações autorais sobre o quão espantoso é tudo isso... [e os personagens expressam] observações diretas, expressando mais interesse do que surpresa” (IRVING, 1976, p. 69 apud MENDLESOHN, 2008, p. 90)⁷ As cenas de espanto em relação ao elemento mágico se devem mais aos experimentos que deram errado do que ao elemento em si. A Dobra, magia que foi evocada de modo corrupto e contra todas as regras da prática da “pequena ciência”, é descrita nas palavras de Alina:

Eu já tinha visto a Dobra das Sombras em muitos mapas, um corte negro que separara Ravka de sua única área costeira e a deixara isolada do mar. Às vezes, ela era mostrada como uma mancha; outras, como uma nuvem sombria e disforme. E também havia os mapas que mostravam a Dobra das Sombras apenas como um lago comprido e estreito e o chamavam por

⁷ Minha tradução para: There are no authorial exclamations about how astonishing all this is ... [and characters express] straightforward observations, expressing interest rather than amazement.

seu outro nome, “o Não Mar”, [...]. (BARDUGO, 2012, p. 20)

Como Alina é a focalizadora de uma narrativa que mais diz do que mostra, todas as percepções são mostradas através de seu olhar. Assim, pode-se considerar que a força das palavras é uma das estratégias empenhadas na construção do empoderamento da personagem. Atitudes de rebeldia ou de empoderamento se dão, principalmente, com as palavras da protagonista/narradora. Como sua força física não é sua maior qualidade, a protagonista enfrenta seus oponentes no âmbito das ideias e do confronto verbal, como na cena em que ela está, juntamente com os soldados do rei, se preparando para atravessar a dobra em esquifes terrestres (barcos a vela impulsionados por ventos controlados por Grishas).

Um ombro pesado me golpeou pelas costas. [...]
— Ei! — gritou o soldado. — Preste atenção!
— Por que não presta atenção nos seus pés gorduchos? — rebati e tive alguma satisfação com a surpresa que sua cara redonda demonstrou. Pessoas, particularmente homens grandes carregando rifles, não esperam discutir com uma coisinha esquelética como eu. (BARDUGO, 2012, p. 19)

Além da forma como o mágico/sobrenatural se encontra nas obras de fantasia imersiva, outra característica é a preocupação com a entropia do mundo apresentado. Em outras palavras, existe um risco/mal que ameaça destruir/abalar a sociedade vigente. Segundo Mendlesohn (2008, p. 92), o que importa, de fato, na fantasia imersiva, não é apresentação deste mundo cujo mecanismo os leitores já assimilaram. A

grande questão que move os personagens é sua possível perda ou destruição. Como consequência, surge o mito do herói e a eterna luta entre o bem e o mal. O herói, podendo ser uma heroína, geralmente inicia a narrativa ainda criança/jovem, podendo ser órfão ou um filho que se destaca dos outros por ser detentor de algum poder especial. Essa premissa das obras de fantasia imersiva moldou o desenvolvimento da personagem Alina Starkov em *Sombra e ossos*, na medida em que ela inicia sua história ainda criança e órfã. Em seguida, ainda jovem, mas já entrando na fase adulta, ela descobre ser diferente e recebe a missão de acabar com a Dobra, ameaça ao mundo Grisha e aos humanos. Percebe-se, então, que ao escrever a trilogia *Sombra e ossos* Leigh Bardugo seguiu a estrutura clássica da ficção de fantasia voltada para o público jovem e desenvolveu Alina de acordo.

A jornada da heroína e a construção do empoderamento feminino

A figura mítica do herói em sua jornada contra o mal está presente no imaginário coletivo desde a Antiguidade, moldando gerações e fornecendo modelos de mundo através de crenças, lendas e mitos. O antropólogo Joseph Campbell, na obra seminal *O herói de mil faces* (1949), sugere que narrativas heroicas possuem estrutura semelhante seguindo arquétipos, ou seja, as imagens primordiais associadas aos acontecimentos recorrentes na sociedade, independentemente de sua época. Campbell, então, enumerou os doze passos que constituem a jornada do herói, desde seu chamado para a aventura, passando pelos obstáculos do caminho até culminar no retorno vitorioso. No entanto, a análise proposta por Campbell

não foi suficiente para explicar os dilemas psicológicos e os conflitos interiores das personagens femininas, o que levou a autora Maureen Murdock a questionar a tipologia de Campbell na medida em que homens e mulheres reagem de forma diferente aos conflitos, de acordo com os aspectos sociais e culturais nos quais estão inseridos. Assim, Murdock escreve *The Heroine's Journey* em 1990 a fim de complementar (ou contrapor) Campbell, elaborando dez fases que a heroína vivencia até alcançar a plenitude.

Em uma análise mais apurada, é lícito afirmar que a protagonista Alina Starkov, ao longo das três obras que compõem a trilogia, percorre os passos da jornada da heroína nos moldes concebidos por Murdock até certo ponto, pois, em determinado momento, sua jornada é interrompida e permanece estagnada. No entanto, em certas ocasiões, Alina encontra as forças que lhe asseguram o empoderamento feminino que os leitores do Grishaverso costumam apontar como ponto forte da narrativa, servindo de exemplo para as jovens leitoras se reconhecerem e se identificarem enquanto jovens mulheres em busca de sua voz na sociedade contemporânea.

No início e sua jornada Alina é uma criança órfã criada com seu amigo Malyen Oretsev. O orfanato é uma das propriedades de um Duque que, por caridade e por já ter servido nas guerras, construiu um lar para crianças pobres. Lá, Alina e Malyen são cuidadas por Ana Kuya, responsável pela organização do local. A infância de Alina é mostrada no começo da narrativa por um narrador em terceira pessoa no prólogo intitulado “Antes”. Ao final do prólogo, Alina é apresentada no primeiro capítulo já como uma cartógrafa que trabalha para o exército juntamente com Mal (seu apelido), tido como um rastreador de excepcional talento. Neste

momento, sabemos que Alina é apaixonada por Mal, que não desconfia de seus sentimentos. A jornada da heroína é um processo de individuação em busca do fortalecimento do próprio ego, processo que se inicia na fase que Murdock chama de “Separação do feminino”. Nesta fase a heroína se distancia daquilo que ela considera como feminino por renegar as fragilidades atribuídas a esse papel e, geralmente, a figura da mãe é renegada. Em *Sombra e ossos*, Alina se afasta de Ana Kuya, mulher extremamente rígida e inflexível, para vivenciar o mundo masculino ao lado de Mal. Quando o raro poder de Alina floresce e ela é levada até o general Kirigan, a protagonista adentra a fase dois e, paralelamente, a fase três de Murdock, isto é, a “Identificação com o masculino” e “a estrada das provas”. É ao longo destas duas fases que se dá grande parte do empoderamento da personagem. Não que antes do encontro Alina não mostrasse atitudes de confronto através de suas palavras, como já foi dito neste trabalho, mas a partir da evocação de seu poder ela passa a ter atitudes mais fortes em relação ao mundo.

A princípio Alina Starkov reluta em aceitar sua nova posição como conjuradora do sol, papel que a leva ser idolatrada como santa por uma multidão de fiéis que a consideram a futura salvadora de Ravka, a guerreira dominadora da luz capaz de aniquilar a Dobra das sombras. No entanto, ela aceita se submeter ao extenuante treinamento físico e mental que se destina ao desenvolvimento das habilidades dos Grishas. Alina passa por privações e sofrimentos, mas não desiste no caminho, demonstrando resiliência e perseverança, fortalecendo, assim, seu caráter de protagonista na narrativa. Na cena a seguir, Alina luta para continuar o treinamento:

Na manhã seguinte, meu corpo doía tanto que eu mal consegui me arrastar da cama. Mas levantei e fiz tudo de novo. E de novo. E de novo. Cada dia era pior e mais frustrante do que o anterior, mas não parei. Não podia. Eu não era mais uma cartógrafa e se não conseguisse dar um jeito de me tornar uma Grisha, aonde eu iria parar? [...] (BARDUGO, 2012, p. 121 – 122)

Quando finalmente Alina aprende a conjurar luz, o uso de seu poder a fortalece fisicamente, pois, segundo os preceitos Grishas, o não uso de um dom mágico tem como consequência o enfraquecimento do corpo. Desde a infância Alina é chamada de graveto e ela mesma se acha esquelética, fraca e frágil, sempre sem fome e sempre pálida. Com a evocação da luz, ela se empodera e assume sua natureza Grisha, como se percebe na primeira vez em que Alina demonstra seu poder me público:

Naquela tarde, [...] evoquei o meu poder para eles pela primeira vez. [...] De repente, várias coisas pareciam fáceis. Eu não ficava cansada o tempo inteiro ou resfolegava ao subir as escadas. Toda noite eu dormia profundamente, sem sonhos, e acordava renovada. [...] Era como se [...] eu tivesse respirado completamente pela primeira vez e despertado para uma nova vida. (BARDUGO, 2012, p. 151)

A partir daqui, ao longo da trilogia, vários momentos podem ser citados como demonstrações de força ou de atitudes decisivas em que Alina toma para si a resolução de situações, vendo seu caminho tomar rumos inesperados. Ao aprender a evocar seu poder e ter o reconhecimento de Darkling, Alina entra na fase

“Encontrando o apogeu do sucesso”. Ela passa a usar um *Kefta* (roupa do uniforme) de cor preta com dourado para representar o sol, sendo a única Grisha com permissão de usar as cores negras do Darkling. É no exato ponto ápice de seu apogeu, em que Mal se afasta por não suportar a ideia de uma Alina independente e segura de si, que a protagonista decide deixar de lado seu amor de infância e viver um romance com Darkling, que a beija e promete ir visitá-la em seu quarto durante a noite após um baile. Enterrando, metaforicamente, a Alina que amava platonicamente seu amigo, a protagonista escolhe ficar com Darkling por uma série de motivos, entre eles, o fato de que Darkling a aceita e a incentiva a manter seu poder, valorizando Alina como alguém especial.

A fase do empoderamento durante seu apogeu é imediatamente seguida pela “aridez espiritual” quando Alina descobre que Darkling só quer usá-la como ferramenta de controle da dobra, e não destruir as sombras. Descobre-se também que Darkling é o herege negro da lenda, ou seja, ele é o Grisha ancestral que deu origem à Dobra através da corrupção mas que, por algum motivo, perdeu o controle sobre ela. Diante de tal descoberta, Alina foge e parte em busca de três artefatos que, segundo a mitologia, poderiam ampliar os poderes de qualquer Grisha a um nível inimaginável. Ela decide, então, ampliar seu poder e destruir a Dobra e, se necessário, Darkling. É a fase da “descida para a Deusa”, quando a heroína enfrenta dor, tristeza e uma grande desestruturação. Alina constrói seu empoderamento nessa fase ao decidir confrontar Darkling. Ela demonstra coragem e, até certo ponto, poder de manipulação, pois consegue convencer Mal a rastrear os animais mitológicos que dariam origem aos amplificadores. Inicia-se uma jornada que contará com a

adesão de vários outros personagens que serão os aliados de Alina contra Darkling, já que este se revela o vilão da história e toma o poder do rei para si.

Nesse ponto a força da protagonista será testada em diversas ocasiões. Em um confronto com Darkling no meio da Dobra, por exemplo, ela o deixa para morrer e permite que Grishas inimigos sejam devorados por volcras enquanto ela usa seu poder para criar um escudo de luz e fugir com Mal. Essa escolha irá assombrá-la por muito tempo, mas ela optou por sua própria sobrevivência e pela de Mal. Além disso, quando a verdadeira origem de Darkling é descoberta por todos e ele foge, Alina convence o segundo príncipe e o rei, Nikolai, a lhe passar o comando do exército, assumindo o papel de liderança contra Darkling e seus aliados. Quando Darkling derrota seu exército e toma o trono, Alina trava com ele uma batalha que quase leva ambos à morte. Sendo ela a única capaz de pará-lo, Alina, sem hesitar, decide se matar para que ele também morra, deixando seus amigos em paz. Ambos sobrevivem a luta, mas Alina fica impossibilitada de lutar e se levantar por vários meses. Seu cabelo passa de castanho a totalmente branco após o embate com Darkling e ela é levada pelo líder espiritual Apparát, assim como seus aliados, para cavernas subterrâneas que a escondem por um longo tempo.

A força da protagonista demonstrada nos exemplos anteriores dá lugar a momentos de reflexão medo, pois ela ficou mantida quase como prisioneira nas cavernas. É a fase do “anseio urgente de reconexão com o feminino”, em que a heroína tenta se reconectar com seu eu interior. Alina, em especial, perde a capacidade de conjurar a luz durante o tempo em que ficou se recuperando da batalha mas, finalmente, ela se ergue e toma seu lugar ao lado dos aliados contra Darkling,

agora já no papel de usurpador do trono. Várias baixas acontecem, vários aliados morrem, causando imensa culpa e, até mesmo, rejeição de seu poder em Alina. Entretanto, Alina chega ao fim de sua jornada cumprindo o que havia prometido a si: destruir a Dobra e Darkling. Em uma final batalha épica ela usa todo seu poder, até não sobrar mais nada, e destrói a Dobra enquanto Darkling é morto por uma facada que Alina lhe aplica em um momento de distração com a desfragmentação das sombras ao seu redor.

Até aqui, a presente análise percebe os sete primeiros passos da jornada da heroína, que permitiram atitudes de empoderamento feminino através não só da força física, mas, também, através das habilidades de persuasão, perseverança, coragem e resiliência. Porém, é possível dizer que a heroína não seguiu em frente a partir das fases “curando o rompimento entre mãe filha”, “curar o masculino ferido” e “integração do masculino com o feminino”. Tais fases não possuem seus ciclos completamente fechados, o que leva a outra questão a ser abordada: se a personagem não completa de forma integral a jornada da heroína, como se finaliza seu processo de individuação interior? A partir desse questionamento, é preciso verificar como ocorre a desconstrução do empoderamento da personagem.

O mito do amor romântico e a (des)construção do empoderamento feminino

Ravka é um país assolado por constantes confrontos armados contra os países vizinhos, o que deu origem a uma geração de órfãos de guerra. Além desse problema, Ravka ainda tem, no meio de seu território, uma imensa faixa de trevas sobrenaturais que impede seus habitantes de ter acesso ao mar. São necessárias

incursões de tropas do exército em travessias até o outro lado para trazer armas e suprimentos de Ravka Oeste. No entanto, tais travessias também geram grandes baixas humanas em virtude dos monstros enfrentados. Nesse cenário, Alina Starkov é apresentada como uma criança órfã e sua origem não é detalhada, a não ser por breves lembranças. Sua família de sangue nunca é mencionada. Isolada e tida como diferente até mesmo no orfanato, Alina se apega a Malyen Oretsev, único amigo com quem dividia seu tempo e por quem a menina nutre fortes sentimentos. Podemos dizer que, a partir desse dado, a autora, utiliza o amor romântico que a personagem sente desde sua infância e o usa não somente como forma de fortalecer Alina, mas, também, como ferramenta que enfraquece a personagem em diversos momentos.

Primeiramente, quando crianças, Alina e Malyen são testados por Grishas. Caso algum deles apresentasse poderes mágicos, eles seriam levados para serem treinados e se transformariam em soldados Grishas a serviço do Rei. Alina, como veremos mais adiante na narrativa, inconscientemente suprime seu poder para não ser afastada de Malyen e acaba passando despercebida. No entanto, sua força física é abalada pela supressão de sua verdadeira natureza, e ela se torna uma mulher magra, pálida e sem muita força. Isso provoca um impacto negativo em sua forma de olhar outras mulheres. Até certo ponto, pode-se dizer que ela tem atitudes misóginas em relação a outras personagens femininas com as quais sempre se compara, especialmente porque Malyen se torna um homem muito bonito e sedutor, frequentemente chamando a atenção de mulheres que Alina descreve como belas, mas cujas atitudes sempre as denigrem. Nisso, podemos inferir que a autora coloca mulheres

lindas e com atitudes hostis para contrapor a personalidade de Alina, e, ao mesmo tempo, causar identificação nas jovens leitoras que se enxergam na personagem fisicamente sem atrativos, mas de bom coração, destinada a se tornar alguém especial. Zoya, por exemplo, é uma Grisha que teve uma noite de sexo casual com Malyen e, portanto, se torna a maior rival de Alina.

— Quem é ela? — sussurrei, [...] — Zoya — murmurou Marie. — Ela está um ano na nossa frente na escola, e é horrível. — Ela pensa que é melhor do que todo mundo — Nadia acrescentou. Ergui a sobrancelha. Se o pecado de Zoya era ser esnobe, então Marie e Nadia não tinham o direito de julgá-la. [...] Pensei em Maly e senti uma onda de puro ciúme passar por mim. (BARDUGO, 2012, p. 127)

Apesar do imenso poder, a atitude de Zoya perante Alina, na primeira obra da trilogia, se resume aos ciúmes pela atenção que Alina recebe de todos por ser a conjuradora do sol. Tanto é que a primeira frase que ela sussurra ao ser apresentada a Alina é: “Você fede a Keramzin” (BARDUGO, 2012, p. 128), em referência ao vilarejo pobre em que se localizava o orfanato.

Quando Alina era criança houve a supressão inconsciente da própria força mágica para se manter no nível de seu objeto de desejo ocorre em outros episódios. Alina teme ser a conjuradora do sol das profecias. Ela teme falhar, mas, acima de tudo, a rejeição do chamado se deve ao fato de que Alina não quer se separar Malyen. Assim, após se tornar capaz de evocar o poder da luz, Alina, de forma consciente, suprime novamente seu poder para permanecer

escondida de Darkling e seus espiões, enviados para caçar a conjuradora e trazê-la de volta ao palácio após sua fuga. A decisão de Alina em deixar de lado seu poder é tomada quando Malyen se declara para a personagem nos capítulos finais de *Sombra e ossos* (2012):

Eu havia pensado que tinha desistido de Maly. [...] Tentara enterrar aquela menina e o amor que ela sentia, assim como havia tentado enterrar o meu poder. Mas não cometeria esse erro de novo. [...] No momento em que nossos lábios se encontraram, soube com uma certeza pura e penetrante que eu teria esperado por ele para sempre. (BARDUGO, 2012, p. 239)

Após decidir abandonar o chamado da heroína, Alina foge com Malyen para outro país e lá tem a esperança de continuar viajando até territórios mais longínquos, onde pudesse viver uma vida familiar confortável ao lado de Malyen. A aspiração romântica da personagem, deve-se reforçar, não seria a ferramenta de enfraquecimento do empoderamento da protagonista. Afinal, diferentemente da jornada do herói, a heroína abre espaço para questões amorosas. No entanto, o empecilho criado na narrativa deve-se ao fato de que Alina deve sacrificar sua natureza Grisha para manter seu relacionamento. Malyen, em diversas ocasiões, tenta dissuadir Alina de seguir seu caminho como conjuradora para ficar com ele. A protagonista, ao se esconder em outro país, sente falta de seu poder e sofre as consequências dessa abstinência o que, metaforicamente, indica a impossibilidade de negarmos nossa essência para satisfazer as necessidades do outro. No início de *Sol e tormenta* (2013), vemos o

quanto Alina sacrifica sua vontade de ser útil e renega seu verdadeiro eu para construir uma vida com Mallyen.

Eu sentia falta de evocar luz, e ficava mais fraca e pálida a cada dia sem usar meu poder. Só de andar ao lado de Maly eu já ficava sem fôlego e lutava sob o peso da minha bolsa. Estava tão frágil e desastrada que mal conseguia manter meu emprego empacotando *jurda* [...] Sentia-me do mesmo jeito de quando éramos crianças: o Maly útil e a Alina inútil. (BARDUGO, 2012, p. 24-25)

Ao longo da trilogia, esse arco irá se repetir em diversos episódios com pequenas diferenças. Alina é capturada por Darkling, que tenta mostrar o quão diferente dos outros ela é e, portanto, especial. Malyen, por sua vez, segue ajudando Alina em seus intentos contra as forças das trevas, mas de forma costumaz tenta fazer com que ela desista de sua jornada. Este arco narrativo se repete várias vezes com Alina frequentemente querendo suprimir seu poder por Malyen e entrando em conflito com sua vontade de libertar Ravka. Ao final da trilogia, Alina mata Darkling que, metaforicamente, representava seu lado oposto, seu lado poderoso e sombrio, e termina a narrativa casando-se com Malyen. Ela perde seu poder Grisha e finge a própria morte, enquanto Malyen, que havia descoberto ser um rastreador espetacular por descender de um Grisha lendário, também perde suas habilidades. Ambos terminam casados, sem nenhum poder especial, reerguendo e cuidando do orfanato no qual cresceram.

Dessa forma, notamos que a protagonista não completa as últimas três fases da jornada da heroína estabelecidas por Murdock. A fase “curando o rompimento entre mãe e filha” pressupõe a recuperação

dos laços femininos que existiam antes da primeira etapa da jornada, laços estes que não precisam envolver, necessariamente, a figura da mãe, já eles representam a comunidade a qual a heroína pertence. Alina anula seu eu e assume uma nova identidade, assim como Malyen, rompendo os laços com o mundo que a conhecia como santa, soldado da luz, guerreira e conjuradora do sol. As últimas fases, “curar o masculino ferido” e “integração do masculino com o feminino” também não são cumpridas. Curar o masculino ferido significa entender sua natureza masculina, retirando as projeções negativas refletidas nos homens. Alina, nega sua natureza masculina e, matando Darkling, matou o único homem que lhe dizia que ela devia se envergonhar de renegar o próprio dom. Por fim, Alina não integra seu masculino e seu feminino na medida em que ela não integra todos os aspectos de si mesma em busca da plenitude. No final da trilogia, em Ruína e ascensão (2014), vemos Alina vivenciando seu sonhado casamento, mas, em contrapartida, vemos a personagem levar uma vida de pesar, assim como Malyen, já que ambos perderam, respectivamente, o poder de conjurar luz e o poder de rastrear.

Algumas vezes ele a encontrava em pé na janela, dedos brincando nos feixes de luz que atravessavam o vidro, ou sentada nos degraus da frente do orfanato, olhando fixamente para o toco de carvalho perto da estrada de acesso. [...] Ele a beijava no pescoço e sussurrava novos nomes em seu ouvido: linda, amada, querida, meu coração. Eles tinham uma vida comum, cheia de coisas comuns. Se é que o amor pode ser chamado de comum. (BARDUGO, 2014, p. 319-320)

A finalização nos mostra que Alina conseguiu o que sempre almejou: a realização do amor romântico, o

que não é, de forma alguma, demérito na jornada de uma heroína. No entanto, cabe o questionamento sobre seu processo de individuação e de fortalecimento do ego, já que o pesar que ela carrega é forte indício de uma personalidade que ainda não atingiu a completude. Além disso, o fato de Alina ter perdido completamente seus poderes e, metaforicamente, ter voltado ao que era no início da jornada, sem outra função a não ser a de esposa e cuidadora, também deve ser algo considerável de interpretações, afinal, o herói termina sua jornada mais maduro e mais completo, e o mesmo não parece ter ocorrido com Alina, que abdica de uma parte de si mesma, até mesmo do próprio nome.

Considerações finais

As obras *Sombra e ossos* (2012), *Sol e tormenta* (2013) e *Ruína e ascensão* (2014) são consideradas narrativas de alta fantasia voltadas para o público adolescente, tanto é que a protagonista Alina Starkov, narradora em primeira pessoa, é uma jovem adolescente com as aspirações e conflitos típicos da idade. Como jovem órfã, seu anseio de pertencimento a algum lugar, juntamente com a realização do amor romântico nutrido pelo melhor amigo Malyen, a tornam um personagem de fácil identificação com o público-alvo consumidor desse tipo de narrativa. A construção do Grishaverso baseada na Rússia czarista imperial, assim como o recorrente uso de elementos que remetem ao império Russo, dão o toque exótico para os leitores que, de alguma forma, se cansaram de fantasias medievais, além de incluírem uma maior representação de culturas na literatura de fantasia juvenil já repleta dos mesmos padrões de raça e gênero.

Sendo assim, Alina Starkov tem papel de destaque como a protagonista que recebe o chamado

para iniciar sua jornada heroica ao descobrir que possui poderes mágicos de controle de luz, o que a torna uma Grisha. No entanto, mesmo entre os Grishas, o poder de conjurar a luz do sol é algo muito raro e envolto na lenda de que somente uma conjuradora do sol seria capaz de acabar com a ameaça sobrenatural que atinge Ravka. A Dobra, como é chamada, é composta de sombras e monstros, e somente alguém com o dom da luz pode acabar com ela. A narrativa apresenta, então, o arco do escolhido, e Alina Starkov inicia seus passos na jornada da heroína, conforme teoria estabelecida por Maureen Murdock na década de noventa.

É possível perceber que a protagonista se empodera em várias ocasiões, o que permite com que as jovens leitoras consumam um material em que uma personagem feminina tem papel de destaque e se comporte como alguém resiliente, persistente, forte e capaz de tomar decisões que influenciam de forma positiva no mundo. Por outro lado, o mesmo empoderamento que a personagem demonstra acaba por ser enfraquecido pela busca desesperada de aceitação, pertencimento e realização do amor romântico. Presa ao conflito sentimental que a impede de aceitar plenamente sua jornada, embora ela queira usar seu poder para ser útil, Alina hesita em aceitar sua verdadeira natureza de Grisha, pois tal situação a coloca em um patamar fora do alcance de Malyen. Assim, em diversos trechos da narrativa, Alina suprime seu poder, abandona sua jornada e deixa com que outros, em especial Malyen, tomem decisões que a afetam.

O elemento romântico sofre uma tensão com a entrada do vilão Darkling, por quem Alina sente uma atração física forte e cujos poderes das sombras contrastam com os seus. Em grande parte da trilogia Alina se vê tensionada não só entre seguir sua jornada

ou ficar com Malyen, mas também entre estar ou com Malyen ou com Darkling, sendo que Malyen representa o papel doméstico querendo com que ela abandone tudo e Darkling representa o papel do poder querendo que Alina assuma seus dons e fique ao seu lado. A morte de Darkling pelas mãos de Alina e sua consequente perda do poder da luz, bem como seu casamento com Malyen, levam a crer que Alina opta por acabar, metaforicamente, com a própria natureza. Ela encerra a narrativa melancolicamente vivendo com Malyen cuidando do orfanato em que cresceram, brincando com feixes de luz do sol, talvez, com saudade dos tempos que viveu.

REFERÊNCIAS

BARDUGO, Leigh. **Sombra e ossos**. São Paulo: Planeta 2012. Tradução de Eric Novello.

BARDUGO, Leigh. **Sol e tormenta**. São Paulo: Planeta 2013. Tradução de Eric Novello.

BARDUGO, Leigh. **Ruína e ascensão**. São Paulo: Planeta 2014. Tradução de Eric Novello.

BARDUGO, Leigh. **Six of crows: sangue e mentiras**. São Paulo: Gutenberg, 2016. Tradução de Eric Novello.

BARDUGO, Leigh. **Six ofcrows: vingança e redenção**. São Paulo: Gutenberg, 2017. Tradução de Eric Novello.

BARDUGO, Leigh. **King of scars**. England: Imprint, 2019.

BARDUGO, Leigh. **Rule of wolves**. England: Imprint, 2020.

BARDUGO, Leigh. 'Shadow and Bone': Author Leigh Bardugo talks her debut novel. Entertainment. Breia Brissey. Disponível em: <<https://ew.com/article/2012/06/29/shadow-and-bone-leigh-bardugo-qa/>> Acesso em: 01/09/2021

BUNDEL, Ani. "Shadow and Bone's Alina is What a Modern

Feminist Fantasy Heroine Looks Like”. Denofgeek.com. 2021. Disponível em: <<https://www.denofgeek.com/tv/shadow-and-bones-alina-is-what-a-modern-feminist-fantasy-heroine-looks-like/>> Acesso em: 01/09/2021

CAMPBELL, Joseph. **The Hero with a thousand faces**: the collected works of Joseph Campbell. New York: New World Library, 2008. 3ª ed.

CUNHA, Becky. “Sombra e ossos e as narrativas com protagonismo feminino”. Cosmonerd.com.br. 2021. Disponível em: <<https://cosmonerd.com.br/opinaner/sombra-e-ossos-e-as-narrativas-com-protagonismo-feminino/>> Acesso em: 01/09/2021

KITZE, karlijn. **Taking the Reader “Someplace a Little Different”**: Russian-ness in young adult fantasy. MA Thesis. Radboud University Nijmegen. Letteren. Noruega. Disponível em: < <https://theses.uibn.ru.nl/handle/123456789/7774?locale-attribute=en>> Acesso em: 01/09/2021

MENDLESOHN, Farah. **Rethorics of fantasy**. Middletown: WUP, 2008.

MURDOCK, Maureen. **The heroine’s journey**: a woman’s quest for wholeness. Boston: Shambhala, 1990.

LILIANA BODOC E A SAGA DE OS CONFINS UMA ROTA DOS SINAIS

María Inés Arrizabalaga (Autora)
Daniele Corbetta Piletti (Tradutora)

Em *A saga de Os Confins*, a escritora argentina Liliana Bodoc (Santa Fé, 1958 – Mendoza, 2018) desenvolve um programa de escrita fundado na mimetização dos modos de compor poesia no acervo folclórico pré-colombiano. Assim, inaugura um deslocamento com relação ao uso de imaginários nórdico-europeus no *fantasy* épico. Sobre a oralitura ou a literatura coletada nas comunidades ágrafas e transcritas e inscritas nas memórias de gênero dos escribas, interagem mecanismos retóricos de dois tipos: interpretativo e notarial. Não é surpreendente que se ficcionalize sobre estes procedimentos; em parte, porque se ligam ao tratamento da psicodinâmica da oralidade e, em parte, porque também se observam em obras paradigmáticas do gênero, como *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien.

Na oralitura de Bodoc, identificam-se quatro fases: a *sinalização*, ou detecção das técnicas mnemônicas para a reprodução oral; a *escrituração*, ou geração de uma versão escrita, e a *literaturização*, ou ajuste às formas estruturais típicas de cada gênero; e a *absolutização*, que determina uma “separação definitiva” da oralidade e resulta em um “verossímil de literatura”.

Neste artigo, proponho uma “rota dos sinais”, uma jornada por uma amostra de microrrelatos que compõem *A saga*.

No acúmulo e na repetição, observam-se vínculos i) centrípetos, ou internos ao capítulo, e ii) centrífugos, ou externos ao capítulo. Por sua vez, os vínculos centrífugos podem ser i) seriais, ou seja: ocorrer em uma sequência “capítulo-após-capítulo”, ou ii) alternados, ou seja: manifestar-se de maneira intercalada, ou “transcapítulo”. Esta “viagem à oralidade” procura mostrar e ordenar a mimese de detecção de duas técnicas mnemônicas para a produção e a reprodução de oralitura: o acúmulo e a repetição de referentes, em uma obra subversiva que poderia categorizar-se como *neofantasy* ou *fantasy latino*.

A saga de Os Confins, de Liliana Bodoc

Conheci a trilogia *Los Confines*, da argentina Liliana Bodoc, no verão de 2005. Há algum tempo, vinha estudando outra obra em três partes – por assim dizer –, o trabalho que um erudito filólogo inglês produziu durante a primeira metade do século XX: refiro-me à trilogia *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien, com a qual trabalhei durante anos. Ao ler *A saga de Os Confins*, de Bodoc, a pergunta que surgiu, e que ainda me inquieta, é como se diz *fantasy* épico a partir do Cone Sul. Após certo tempo pesquisando outras obras distantes, que me levaram a percorrer a Escandinávia e a tradição de gesta épica nórdico-europeia, conhecer a obra da argentina imediatamente me fez pensar nessa interrogação.

Em *A saga*, Bodoc desenvolve um programa de escrita fundado na recriação dos modos autóctones de narrar e compor poesia. A obra de Bodoc prendeu-me

após ter-me detido longamente a construir uma descrição do programa de escrita de Tolkien em sua trilogia. O que observei neste último é uma tese linguística, uma tese sobre o estado da Filologia no início do século XX, entrelaçada com a criação e a argumentação de uma cosmogonia e de um panteão mitológico (CARPENTER, 1977) para uma Inglaterra deteriorada pelas perdas da Primeira Guerra Mundial e com perspectivas diante do avanço da urbanização (PEARCE, 2000 [1998]; 2001 [1999]). Tal tese consistia em uma demonstração de que os teoremas para a reconstrução de porções da realidade com um asterisco podem produzir resultados tão especulativos – e, portanto, fictícios – como qualquer artefato literário (SHIPPEY, 1999 [1982]).

A tese linguística, que – como disse – assinala o programa de um inglês que busca no período entreguerras restabelecer as razões de ser e de fazer do próprio âmbito de trabalho, desde já interpõe um plano de enunciação inquietante frente à herança do *fantasy* épico de corte anglo-saxão (MANLOVE, 1999) que recebemos os sul-americanos. E se a isso agrego o programa de uma argentina que, no início do século XXI, se dispõe a prestar tributos à trilogia de Tolkien e que, para isso, cria uma cosmogonia e uma mitologia que fagocitam a *oralitura* pré-colombiana mediatizada pela escritura e pelos cânones europeus (ONG, 2006 [1982]) (*escrituração, literaturização*, em Viereck Salinas, 2003). Procederei a seguir com esta discussão.

Já afirmei que o programa de escrita de Bodoc inaugura um deslocamento em relação aos imaginários nórdico-europeus empregados na produção de literatura do *fantasy* épico (MANLOVE, 1999). Apresentarei alguns exemplos que podem ser contrastados com a trilogia de Tolkien em termos de procedimento literário e tópico

tributado. Escolhi os idioletos dos Husihuilkes, dos Zitzahay e dos pastores do deserto.

Os primeiros, os husihuilkes, são sintéticos na expressão, dizem apenas o necessário, sem conotações nem excessivos adornos retóricos. Vejamos a saudação entre Kupuka e Dulkancellin:

– Te saúdo, irmão Dulkancellin – disse Kupuka [...] E peço consentimento para entrar aqui, em teu país.

– Te saúdo, irmão Kupuka, e te dou meu consentimento. Nós estamos felizes de te ver erguido. E agradecemos ao caminho que te trouxe até aqui (BODOC, 2004, p. 50).¹

Já o zitzahay Cucub se desfaz em uma verborreia, com adornos inesperados (pelo menos para um husihuilke), como o uso de um hipérbato na fórmula de apresentação. Em suas intervenções, são frequentes os acréscimos de informações não exigidos pela situação discursiva, e também os falsos começos de várias histórias no meio das descrições, como observado em sua apresentação diante de Dulkancellin:

– Cucub é meu nome. Meu país é a Comarca Isolada, lá vi a luz do sol pela primeira vez. Vou de um lado a outro, fazendo malabarismos

¹ As citações são traduções realizadas para esse artigo e não seguem a tradução existente para a língua portuguesa, publicada pela editora Planeta. Incluem-se em rodapé os trechos da obra original em língua espanhola.

“– Te saludo, hermano Dulkancellin – dijo Kupuka [...] Y pido consentimiento para entrar en este, tu país.

– Te saludo, hermano Kupuka, y te doy mi consentimiento. Nosotros estamos felices de verte erguido. Y agradecemos al camino que te trajo hasta aquí.”

prodigiosos e recitando proezas. Trabalho como artista ambulante, é o que faço de melhor. Para meu pesar, designaram-me mensageiro [...] Talvez eu me atrasei um pouco. Muito pouco, uma migalha de tempo. (BODOC, 2004, p. 57-58).²

Para a tribo dos pastores do deserto, propõe-se uma ficção de dialeto rudimentar, com acúmulo de referências concretas ao mundo natural e aos vínculos interpessoais. As estruturas sintáticas são simples e muitas vezes reiterativas durante uma mesma intervenção:

– Os lulus passaram por aqui para nos transmitir os medos que eles tinham. Agora, meus homens me dizem que os encontraram mortos. E que tu, estrangeiro, remexias os cadáveres. [...] Agora estão mortos em uma ravina... [...] – O chefe dos pastores falou uma desluzida Língua Natural, viciada com os sons ásperos de sua própria língua (BODOC, 2004, p. 125).³

Como na tese linguística de Tolkien, existe em *A saga* uma geografia dialetal que imita referências históricas. De fato, os habitantes dos bosques

² “– Cucub es mi nombre. Mi país es la Comarca Aislada, allí vi por primera vez la luz del sol. Voy de un lado a otro lado haciendo prodigiosos malabares y recitando hazañas. Tengo oficio de artista ambulante, es lo que mejor sé hacer. A mi pesar, me designaron mensajero [...] Quizá me retrasé un poco. Muy poco, una miga de tiempo.”

³ “– Los lulus pasaron por aquí a transmitirnos temores que tenían. Ahora, mis hombres me dicen que los han hallado muertos. Y que tú, extranjero, revolvías los cadáveres. [...] Ahora están muertos en una hondonada... [...] – El jefe de los Pastores habló una deslucida Lengua Natural, viciada con los sonidos ásperos de su propia lengua”.

(husihuilkes) e do deserto (pastores), dos quais não foi reconstruído um sistema de oralitura de complexidade semelhante ao de *Flor y Canto de Centroamérica* (VIERECK SALINAS, 2003), são breves em suas palavras e são representados silenciosos e taciturnos. Por outro lado, os zitzahay, referenciados em um grande conjunto de habitantes do oeste sul-americano e da América Central, são dados ao culto do relato, alternando entre repetição, combinação e recreação.

Como na trilogia de Tolkien, o leitor descobre uma referência metacompositiva ao chegar ao Apêndice por trás do terceiro volume, *O Retorno do Rei* (1982 [1955]), no qual é indicado que o conteúdo dos livros I a VI foram traduzidos do Westron, a língua comum do oeste da Comarca, por um escriba, na obra de Bodoc há menção de uma "Língua Natural", uma espécie de língua franca. Há na representação da linguagem natural uma vontade de efeito aspereza, de enunciação elementar, como quando o chefe dos pastores do deserto comunica e ordena:

– Acredito no que escuto de ti, estrangeiro da Comarca Isolada. Acredito que é verdade o que dizes sobre conduzir este homem até a Casa das Estrelas, por ordem dos Astrônomos. Eu acredito... Aviso que é o nosso Maioral quem deve acreditar. O Maioral decide se vocês continuam a viagem. [...] Eu prometo falar por vocês. (BODOC, 2004, p. 126).⁴

⁴ “– Creo en lo que te escucho, extranjero de la Comarca Aislada. Creo que es verdad lo que dices de conducir este hombre hacia la Casa de las Estrellas, por orden de los Astrónomos. Yo lo creo... Se los hago saber que es nuestro Mayoral quien debe creerlo. El Mayoral decide si ustedes continúan el viaje. [...] Yo me comprometo a decir por ustedes.”

Semelhante ao *Libro Rojo*, *A saga* é chamada de Códice Balameb e contém referências à composição sedimentar e particionada da matéria que mais tarde se tornou literatura pré-colombiana ou folclore autóctone (absolutização, em Viereck Salinas, 2003).

[...] o Códice Balameb foi estudado em suas reescritas, [...] havia versões de diferentes procedências e antiguidades. [...] Os eruditos dedicavam-se a interpretar o significado dos remotos silêncios [...] e acabaram declamando eloquentes poesias. Eles entretiveram-se por séculos em debates cheios de ênfase onde a verdade já não contava (BODOC, 2004, p. 340-342).⁵

A caracterização do código mimetiza a composição sujeita à psicodinâmica da oralidade (ONG, 2006 [1982]; sinalização, em Viereck Salinas, 2003) e gera o que pode ser chamado de *artefato de segunda ordem*, ou seja, um artefato baseado no artefato que no corpo da poesia Náhuatl estão o teotlatolli e o teocuícatl.

Uma rota dos sinais

Conforme afirmado anteriormente, na oralitura ou literatura coletada em comunidades ágrafas, e posteriormente transcrita de acordo com os cânones de instrução de um escriba (LIENHARD, 1990), quatro fases são identificadas. Primeiro, a sinalização, ou detecção de

⁵ “[...] el Códice Balameb había sido estudiado en sus reescrituras, [...] existían versiones de distinta procedencia y antigüedad. [...] Los eruditos se dedicaron a interpretar el significado de los remotos silencios [...] y acabaron declamando elocuentes poesías. Se entretuvieron por siglos en debates llenos de énfasis donde la verdad ya no contaba.”

técnicas mnemônicas para a reprodução oral. Em seguida, a escrituração, ou geração de uma versão escrita, e a literaturização, ou ajuste às formas estruturais típicas de cada gênero (BAKHTIN, 1999 [1982]). Por fim, a absolutização, que determina uma “separação definitiva” da oralidade e resulta em um “verossímil de literatura”.

Em *A saga de Os Confins* (2000-2004), Bodoc mimetiza essas quatro fases, procedimentais na geração do acervo folclórico pré-colombiano (VIERECK SALINAS, 2003). Ao selecionar referências para sua trilogia, Bodoc recorreu ao copioso corpo de oralitura autóctone americana. Seguindo Walter Ong (1993 [1987]), acumulação e repetição são duas características que podem ser vistas na manipulação dos microrrelatos agrupados na presente seleção de capítulos.

Propõe-se aqui uma “rota dos sinais”, uma jornada por uma seleção de microrrelatos que constituem *A saga...*, organizados em blocos de três capítulos. Como antecipado, na acumulação e na repetição observações vínculos centrípetos, ou internos ao capítulo, e centrífugos, ou externos ao capítulo. Por sua vez, os vínculos centrífugos podem ser seriais, ou seja: ocorrer em uma sequência “capítulo após capítulo”, ou alternados, ou seja: manifestar-se de forma intercalada, ou “transcapítulo”.

Essa “viagem rumo à oralidade” tenta mostrar e ordenar a mimese de detecção de duas técnicas mnemônicas para a produção e a reprodução da oralitura: o acúmulo e a repetição de referentes. Em termos de Jurij Lotman (2005 [1996]), aborda-se um caso de modelização secundária – formatação textual ou textualização – para analisar padrões de modelização primária no próximo grupo de exemplos.

A seguir, são discutidos os três primeiros capítulos

do volume inicial *Os dias do cervo*. Narrativamente, o capítulo "Voltam as chuvas" [C1] está dividido em três núcleos, compostos por sua vez por microrrelatos:

C1	A	<i>Aproximam-se as chuvas</i> <i>A história de Shampalwe</i> <i>A visita dos lulus</i>
	B	<i>A canção da chuva</i>
	C	<i>A chegada de Kupuka</i>

A primeira relação é centrípeta e diz respeito à experiência dos ciclos das chuvas e aos hábitos com que se recebe, se lembra e se convoca a temporada das águas:

– Será amanhã – cantarolou a Velha Kush. [...] Como acontecera em todos os invernos lembrados, retornava à terra dos husihuilkes outra longa temporada de chuvas. Vinha do sul e do lado do mar, arrastada por um vento que espalhava céus espessos sobre Os Confins, e ali os deixava para que se cansassem de chover. (BODOC, 2000, p. 13-14).⁶

A música com que se conecta encarece a relação entre o homem e o meio ambiente e é um gesto de celebração da dependência mútua. Fala também dos parâmetros para conhecer o mundo: a experiência do habitat e da ciclicidade:

Até breve, cervo. / Corre, esconde-te! / Mosca

⁶ “– Será mañana – canturreó Vieja Kush. [...] Como había sucedido en todos los inviernos recordados, regresaba a la tierra de los husihuilkes otra larga temporada de lluvias. Venía del sur y del lado del mar, arrastrada por un viento que extendía cielos espesos sobre Los Confines, y allí los dejaba para que se cansaran de llover.”

azul, voa longe / Porque a chuva vem. / Pai Falcão protege / Teus filhotes. / Bons amigos, bosque amado, / Voltaremos a nos ver / Quando o sol retorne a nossa casa. (BODOC, 2000, p. 14-15).⁷

O primeiro núcleo, C1.a, vincula-se à C1.b por meio dos relatos sobre a temporada de chuvas. E então, no mesmo núcleo, há um salto centrífugo do tipo serial, ou seja, para o próximo capítulo "A noite do guerreiro". Isso começa com "A visita dos lulus":

Duas caudas luminosas [...] se desenrolaram no tronco, como pedindo atenção [...]. Ela [...] se virou de imediato, temendo um ataque. Em vez disso, encontrou os olhos do lulu [...] Ele a olhava da mesma maneira que aquele lulu a havia olhado no dia em que morreu Shampalwe. Kush soube que se avizinhava outra dor (BODOC, 2000, p. 15-16).⁸

Em "A noite do guerreiro" é relatada uma visão de Dulkancellin, como se fosse um sonho. A presença dos lulus predispõe a vaticínio do husihuilke:

Quando o husihuilke virou a cabeça, o mar estava lá tapando o céu, desabando sobre sua casa, seu bosque e sua vida [...] Pelo sulco, pisoteando verduras, avançavam homens descoloridos nos lombos de grandes animais com cabeleira [...].

⁷ "Hasta pronto, venado. / ¡Corre, escóndete! / Mosca azul, vuela lejos / Porque la lluvia viene. / Padre Halcón protege / A tus pichones. / Buenos amigos, bosque amado, / volveremos a vernos/ Cuando el sol retorne a nuestra casa."

⁸ "Dos colas luminosas [...] se desenroscaban al tronco, como pidiendo atención [...] giró de inmediato, temiendo un ataque. En cambio, se encontró con los ojos del lulu de cola amarilla. La miraba igual que aquel lulu la había mirado el día en que murió Shampalwe. Kush supo que se avecinaba otro dolor."

Através dos homens descoloridos, Dulkancellin viu uma terra de morte. (BODOC, 2000, p. 22).⁹

A relação centrífuga serial, ou "capítulo após capítulo", leva ao próximo "Onde está Kupuka?", que pode ser dividido em dois núcleos narrativos:

C3	A	A pena de oropendola A visita ao Vale dos Antepassados As histórias de Wilú-Wilú
	B	Um conto de metamorfose animal O encontro com Kupuka

O primeiro relato de C3.a liga-se ao sonho premonitório de Dulkancellin:

O bosque colocava uma pena de oropendola nas mãos de um varão husihuilke como forma de anunciar que, em pouco tempo, recairia sobre ele a responsabilidade de procurar sustento [...] Esta, de entre as suas muitas vozes, era a que o bosque escolhia para advertir que alguém estava próximo de deixar o seu lugar. (BODOC, 2000, p. 25-27).¹⁰

⁹ "Para cuando el husihuilke giró la cabeza, el mar estaba allí tapándole el cielo, derrumbándose sobre su casa, su bosque y su vida [...] Por el surco, pisoteando hortalizas, avanzaban hombres descoloridos a lomo de grandes animales con cabellera [...] A través de los hombres descoloridos Dulkancellin vio una tierra de muerte."

¹⁰ "El bosque ponía una pluma de oropéndola en manos de un varón husihuilke como forma de anunciarle que, en poco tiempo, recaería sobre él la responsabilidad de procurar sustento [...] Ésta, de entre sus muchas voces, era la que el bosque elegía para advertir que alguien estaba próximo a dejar su lugar."

O que se segue é a primeira relação centrífuga intercalada, ou "transcapítulo". Este é o elo entre C1.a "Aproximam-se as chuvas" e C3.a "A visita ao Vale dos Antepassados". Efetivamente, esse é o primeiro elo interrompido ou relação particionada nos microrrelatos que compõem cada núcleo narrativo:

[...] os husihuilkes acumulavam mais que o habitual para poder afrontar os longos dias de isolamento, quando o mar e a terra se voltaram para dentro e o bosque mesquinha seus bens. [...] nenhum aprovisionava para si outra coisa que o indispensável. O excedente trocava-se no Vale dos Antepassados. (BODOC, 2000, p. 24-30).¹¹

Esta relação, por sua parte, torna-se centrípeta ao continuar seu desenvolvimento em "As histórias de Wilú-Wilú":

Os músicos, localizados em diferentes lugares do vale, recebiam a visita de pequenos grupos [...] A festa do Vale era uma das poucas ocasiões em que os parentes podiam abraçar as crianças e conhecer as novidades. [...] muito poucas vezes durante o ano os parentes voltavam a se reunir. (BODOC, 2000, p. 31-33).¹²

¹¹ "[...] los husihuilkes acopiaban más de los habitual para poder afrontar los largos días de aislamiento, cuando el mar y la tierra se volvían hacia adentro y el bosque mezquinaba sus bienes. [...] ninguno aprovisionaba para sí otra cosa que lo indispensable. El sobrante se trocaba en el Valle de los Antepasados."

¹² "Los músicos, ubicados en diferentes lugares del valle, recibían la visita de pequeños grupos [...] la fiesta del Valle era una de las pocas ocasiones en que los parientes podían abrazar a los niños, y conocer las novedades. [...] muy pocas veces durante el año los parientes volvían a reunirse."

A próxima e última relação é centrífuga alternada e, nesta tríade inicial, conecta o núcleo C1.c “A chegada de Kupuka” e o microrrelato de C3.b “O encontro com Kupuka”. No primeiro capítulo, é anunciada a chegada do Bruxo da Terra a Os Confins:

O nome de Kupuka sempre interessava aos mais velhos e silenciava os menores [...] Amanhã veremos Kupuka no Vale dos Antepassados [...] Cada ano, justo antes que começaram as chuvas, os husihuilkes reuniam-se no Vale dos Antepassados para despedir-se dos vivos e dos mortos. (BODOC, 2000, p. 19-20).¹³

No terceiro, a esperada reunião não inclui o grupo de Dulkancellin, somente dois de seus filhos, os personagens Piukemán e Wilkilén. “O encontro com Kupuka” constitui-se um prolongamento de “Um conto de metamorfose animal”. É o início dos dispersos microrrelatos sobre a conversão de Piukemán no Falcão Ahijador e, mais tarde, em um dos Bruxos da Terra. Esse castigo foi dado a Piukemán porque ele desobedeceu a ordem de não testemunhar a Magia das Criaturas: uma sessão em que a harmonia entre os homens e o habitat explica-se através da capacidade humana de reconhecimento e transformação:

Ele cantou alto palavras de outra língua [...] A cara de Kupuka aparecia transformada em cada um desses giros [...] No primeiro giro, a cara estava

¹³ “El nombre de Kupuka siempre interesaba a los mayores y silenciaba a los más pequeños [...] Mañana veremos a Kupuka en el Valle de los Antepasados [...] Cada año, justo antes de que empezaran las lluvias, los husihuilkes se reunían en el Valle de los Antepasados para despedirse de los vivos y de los muertos.”

levemente emplumada. Depois, teve focinho de lebre, esticou a língua de lagarto e se deteve, farejando o ar, com as presas de um gato selvagem. (BODOC, 2000, 36-37).¹⁴

Rever o acúmulo e a repetição nos componentes desses núcleos narrativos, ou microrrelatos, torna possível moldar padrões de direção. A partir do desenho de uma ordem dos microrrelatos contidos nos limites do capítulo, foram descritas as relações centrípetas. Quando o ordenamento contata microrrelatos de capítulos diferentes, as relações se denominam centrífugas, e são classificadas como seriais ou alternadas, dependendo se eram microrrelatos em capítulos seguidos ou alternados.

Ao observar que podem se moldar padrões, sistematiza-se a representação daqueles sinais de oralidade materializados no recurso do acúmulo e da repetição para mimetizar um substrato de origem oral. Mostrar estes sinais permite traçar uma rota na ficção de composição do acervo literário pré-colombiano em *A saga*.

A textualização e a sinalização estão nos extremos da modelização dos microrrelatos na poética da autora. Sua descrição pode ser comparada a um caminho em que se remonta a modelização primária através da modelização secundária. É o “caminho inverso”, rumo às origens da trama sequenciada em fases, que vão desde a absolutização à sinalização, desde um relato “absoluto” em que se obliteraram as

¹⁴ “Cantó alto palabras de otra lengua [...] La cara de Kupuka aparecía transformada en cada uno de esos giros [...] En el primer giro, la cara estaba levemente emplumada. Después tuvo hocico de liebre, sacó lengua de lagarto y se detuvo, olisqueando el aire, con colmillos de gato salvaje.”

marcas da oralitura rumo à matéria primária que na ficção de Bodoc chega aos ouvidos de um "tradutor" de boca de Nakin.

É notável, no caso, que o "ofício" de Nakin, o acúmulo de um reservatório à força de repetições, seja indistinguível de um ofício aparentemente diferente: o da tradução, confiado à voz que é emitida na primeira pessoa nos relatos marcos que escoltam os microrrelatos e completam o relato maior da Guerra dos Confins. Uma hipótese interessante sobre a composição de um acervo literário em que a repetição e a tradução se equilibram. O igual e o diferente instalam uma dialética tensa, que poderia ser equiparada à tensão entre o intraduzível e o traduzível, ou o encontro incomensurável – segundo Umberto Eco (2008 [2003]) – entre sistemas de representação da realidade.

Conclusão e digressões

Dada à projeção internacional de *A saga* e para que a obra de Bodoc alcance um maior público de leitores não hispânicos desta obra de *neofantasy* ou *fantasy latino*, as versões em outras línguas constituem instâncias fundamentais para a sua divulgação, especialmente se for sobre o idioma inglês. Por isso, observar a reelaboração de imaginários autóctones e propor soluções replicantes para os microrrelatos e o trabalho com as fases da absolutização da escrita, adquirem um peso crucial. E isso, devido tanto às contribuições da crítica ao trabalho de Bodoc no meio acadêmico e em publicações como esta, quanto às linhas de reflexão que podem se inaugurar em torno do contraste de versões.

Assim como é necessário recriar a tese linguística na trilogia de Tolkien usando cronoleptos pertencentes ao

espanhol – ou, na falta disso, alguma outra ficção interlíngua (MAINGUENEAU, 2004), como poderia ser a de reunir vários dialetos em um recorte evolutivo determinado do espanhol peninsular e o resto das línguas faladas, por exemplo, na Espanha e nas Américas entre os séculos XIV e XVI –, a distribuição dialetal e os microrrelatos da “viagem rumo à oralidade” em Bodoc respaldam sua tese replicante¹⁵. É claro que também haveria a opção de padronizar marcas dialetais e os demais aspectos do programa de escrita geral da autora. Seria até comum em um mercado editorial atualmente que engole as representações regionalistas na Literatura, sobretudo no que se considera Literatura Menor, ou de gênero menor. No entanto, na Literatura, precisamente, o *que* e o *como* se fundem; a forma é o conteúdo. Por esse motivo, esse tipo de trabalho editorial em uma obra de *neofantasy* ou *fantasy latino* comporta o risco da *manipulação da fama literária*, conforme Lefevere (2004 [1992]). Inclusive, frequentemente observa-se que a padronização (LEPPIHALME, 2000) – neutralização ou modulação – começa com as capas das obras; de fato, a publicação em italiano de *A saga* de Bodoc contém um jovem herói de *Dungeons and*

¹⁵ Nesse sentido, na versão inglesa de *A saga*, talvez por ser aquela de maior público mundial, seria interessante avaliar as seguintes opções: a primeira conteria partes de dialetos que iriam de representações na peça de Geoffrey Chaucer, William Shakespeare, aos românticos Mary Shelley, Lord Byron e os fantasistas do século XIX William Morris e Lord Dunsany; a segunda poderia incluir partes de obras do século XIX contendo ficção inglesa rudimentar gerada nas colônias imperiais da Índia e da África, como em Rudyard Kipling; a última seria montada a partir de uma recompilação de traços prototípicos atribuídos ao discurso dos “nativos” nos escritos do século XIX produzidos nos Estados Unidos; *O último dos moicanos*, de James Fenimore Cooper, poderia funcionar neste grupo.

Dragons na capa. Por sua vez, é no mínimo inquietante que a capa de *Os dias do Cervo*, primeiro volume da trilogia de Bodoc, da Editora Norma para o mercado hispanofalante, mostre um guerreiro viking, ao estilo de Conan.

Ao fim, podem vislumbrar-se novas direções na reflexão teórica em torno da rota dos *sinais* e do programa de escrita do Bodoc. Em primeiro lugar, o conceito de *tradução intercultural* permite descrever e contrastar enunciados e tópicos do *neofantasy* ou *fantasy latino* traduzidos a diferentes sistemas receptores. Em segundo lugar, o conceito de tradução interlinguística poderia ser, posteriormente, melhor explorado, por exemplo, comparando propostas de representação da tese em espelho para a tese linguística de Tolkien e as opções de representação de uma tese replicante na obra de Bodoc em versões a diferentes línguas.

Nos Estudos Literários e nos Estudos de Tradução, a crítica provoca um efeito de *mediatização* e, nesse sentido, é necessário rever o impacto do gesto borgeano – periférico, exotizante – de Bodoc. Por um lado, sua obra impacta na centralidade de um cânone imposto a partir do Hemisfério Norte com relação a componentes estereotípicos do *fantasy* épico e, por outro lado, Bodoc reescreve o acervo da oralitura autóctone¹⁶.

¹⁶ Em seu programa de escrita, a paródia homenageadora confirma a situação *transnacional* das formas estruturais típicas de cada gênero. A *saga* de Bodoc foi chamada de *subversiva* por irromper a conjunção de sistemas atualmente em vigor na produção, na circulação e no consumo de *fantasy* épico em escala global. É uma espécie de renascimento do gênero não só no plano multimídia – se pensarmos, por exemplo, nas obras literárias levadas para o cinema – mas também na transmídia, no denso ambiente de *fanfiction*, *fansub*, *scanlation*, jogos interativos e *merchandising* (cf. explosão,

O olhar para a tensão da representação literária e da metarrepresentação que constitui as versões traduzidas interessa pela articulação renovada, no *neofantasy* ou *fantasy latino*, entre os referentes locais e os imaginários globalizados como formas estruturais típicas de cada gênero.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética de la creación verbal**. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1999.

BODOC, Liliana. **Los días del Venado**. Bogotá: Norma, 2004.

BODOC, Liliana. **Los días de la Sombra**. Bogotá: Norma, 2004.

BODOC, Liliana. **Los días del Fuego**. Bogotá: Norma, 2004.

BODOC, Liliana. **I giornidel Cervo**. Trad. de Carla Gaiba. Milán: Mondadori, 2008.

CARPENTER, Humphrey. **J. R. R. Tolkien. A Biography**. Londres: George Allen & Unwin Ltd, 1977.

ECO, Umberto. **Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia** (Tradução de Helena Lozano Miralles). Barcelona: Lumen, 2008 [2003].

LEFEVERE, André. **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame**. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2004 [1992].

LEPPIHALME, Ritva. "The translation of regionalisms in literary dialogue". In BAKER, Mona (org.). **Evaluation and**

em LOTMAN, 1999 [1993]). Ou seja: a programação do *fandom*, o domínio ou o reino dos fanáticos que - recorrendo a *alocódigos*, isto é: outros códigos (LOTMAN, 2005 [1996]) - geram produtos anexos, que alternam com os *originais* e completam seus mundos de ficção. Claramente, a programação do *fandom* implica a tradução de e para vários *alocódigos*.

- translation.** Manchester: St. Jerome Publishing, 2000.
- LIENHARD, Martin. **La voz y su huella.** La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- LOTMAN, Jurij. **Cultura y explosión.** Trad. de Delfina Muschiatti. Barcelona: Gedisa, 1999.
- LOTMAN, Jurij. **La semiosfera I.** Trad. de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 2005.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Le discours littéraire.** París: Armand Colin, 2004.
- MANLOVE, Colin. **The Fantasy Literature of England.** Londres: The MacMillan Press, 1999.
- ONG, Walter. **Oralidad y escritura.** Trad. de Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- PEARCE, Joseph. **J. R. R. Tolkien. Señor de la Tierra Media.** Trad. de Ana Quijada. Barcelona: Minotauro, 2001.
- PEARCE, Joseph. **Tolkien. Hombre y mito.** Trad. de Estela Gutiérrez Torres. Barcelona: Minotauro, 2000.
- SHIPPEY, Thomas. **El camino a la Tierra Media.** Trad. de Eduardo Segura. Barcelona: Minotauro, 1999.
- TOLKIEN, John Ronard Reuel. **The Lord of the Rings.** 3 tomos. Nueva York: Bantam Books, 1982.
- VIERECK SALINAS, Roberto. **La traducción como instrumento y estética en la literatura hispanoamericana del siglo XVI.** 2003. Tese (Doutorado). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 20 maio 2003. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/4656/>. Acesso em: 13 nov. 2021.

METAMORFOSES DO FEMININO: DOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM AO ROMANCE DE FANTASIA DE CHRIS COLFER

Carolina Rafaela Borges
Jessyca Layne Meireles Passos
Viktória Cerezo Santos
Gabriela Bruschini Grecca

É perceptível que a revisitação do papel da mulher, via representação literária em personagens femininas, tem experimentado nos contos de fadas alterações desde que estes começaram a ser compilados no século XVII por Charles Perrault (1628-1703) e, em seguida, por Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859). Trazer representações do feminino para a literatura é um elemento que passa por alterações de acordo com as exigências sociais de cada época – e de sua(s) ideologia(s). Sabe-se que há séculos os papéis das mulheres nos contos de fadas são delimitados: embora as histórias girem em torno da heroína (ou “mocinha”), elas não participam ativamente das histórias, uma vez que há poucas manifestações de que possuem autonomia ou se enveredam por vias inusitadas. Além disso, sua felicidade costuma, já de início, ter no horizonte um relacionamento harmonioso – ligado à construção da família e do casamento. Seu avesso, a “Bruxa”¹, também aparece completamente subjugada a

¹ Pensamos como bruxa não a figura estereotipada construída pelo

ideais maniqueístas, sendo completamente má, e, como resultado, sem merecer piedade.

Taisi Viveiros da Rocha (2018), em sua dissertação *Retelling Fairy Tales: The Evil Witch in the series Once Upon a Time*, explica que no século XIX a mulher era submissa ao homem e à sociedade, com traços de patriarcalismo ainda mais rígidos do que na atualidade. Sua identidade praticamente não conseguia descolamento das funções de filha, mãe e esposa, bem como a regulação comportamental deveria sempre respeitar as condições dos maridos. Desta forma, os contos nesta época educavam a partir do medo, levando as pessoas a pensarem que uma mulher que não seguia os padrões impostos renegava seus papéis sociais. Maria Tatar (2003), em sua obra *The Hard Facts of Grimms' Fairy Tales*, afirma que a bruxa era um elemento pedagógico primordial na educação de meninas², pois, ser comparada a uma bruxa seria

imaginário de animações fílmicas, isto é, uma pessoa desumanizada (com traços da velhice generalizados, deformações físicas, entre outros.). Pensamos como bruxa, no caso específico deste artigo, como a personagem feminina vilanizada que aparece nos contos de fadas, que geralmente possui poderes e usa qualquer artifício para conseguir o que quer. Assim, quando nos vêm à mente a Rainha Má, não nos referimos apenas à sua transformação na velha que envenena Branca de Neve, mas à mulher que usa de formas de conhecimento ligadas ao “sobrenatural”, ou que não podem ser explicadas pela racionalidade cartesiana, para matá-la. A preferência pelo termo “bruxa” se dá porque esta categoria destaca esse tipo de personagem para além de operadores da narrativa (como “vilã” e “antagonista”), e a sintoniza, para além da literatura, com a intolerância social que perpassa gerações acerca da mulher não-aderente à ordem e ao apagamento daquilo que não é socialmente bem-vindo. Um pouco mais sobre isso será mais bem demonstrado via Federici (2019).

² É sabido que o conceito de infância tem um entendimento moderno, visto que no século XVII as crianças eram tratadas mais

considerado “ser má” e, portanto, merecer o mesmo final destas vilãs.

Fanny Abramovich (1997), em *Literatura Infantil – Gostosuras e bobices*, salienta que a bruxa muitas vezes é trazida como um ser misterioso e incompreensível. Em contrapartida, possui conhecimentos que as pessoas “comuns” não poderiam ter acesso³. A autora também explica que embora a bruxa geralmente possua características grotescas bem específicas, também pode ser extremamente sedutora e atraente.

Por sua vez, Maria Tatar (2003) divide os vilões dos contos de fadas em três categorias:

[o] primeiro compreende bestas e monstros; [...] que ameaçam devorar o herói enquanto ele avança pelo mundo. O segundo grupo consiste em desviantes sociais; entre eles estão os ladrões e salteadores que emboscam moças inocentes [...]. O terceiro (e esse grupo facilmente supera os membros de ambas as outras categorias) é composto de mulheres (p. 139, tradução nossa)⁴.

como “pequenos adultos”. Mais à frente abordaremos este assunto mais detidamente para melhor entendimento.

³ Isso corrobora, conforme a nota de rodapé 1, a analogia entre a “vilã” dos contos de fadas e a perseguição às bruxas na sociedade ocidental, uma vez que reforça como a bruxa desestabiliza os conhecimentos acadêmicos descritos e cerceados por homens. No século XV, as mulheres que tinham conhecimento de plantas e ervas medicinais também eram consideradas bruxas. Isso porque, em uma época em que não existia conhecimento científico e a maioria das doenças matava, curar alguém era sinônimo de bruxaria.

⁴ *[t]he first comprises beasts and monsters; these include wolves and bears, but also man-eating giants who threaten to devour the hero as he makes his way through the world. The second group consists of social deviants; among them are the robbers and highway-men who waylay innocent young women, murder them, chop up their corpses,*

Esta divisão e a afirmação de que as mulheres são consideradas as piores vilãs nos remete à perseguição das mulheres e à forma como são tratadas e diminuídas progressivamente desde momentos muito pretéritos à nossa compreensão, com destaque para a sistematização dessas práticas com mais intensidade a partir do século XV. E também nos faz compreender a forma como as vilãs e as bruxas são trazidas nas histórias infantis, mais especificamente nos contos de fadas.

No conto “Branca de Neve”, compilado pelos Irmãos Grimm pela segunda vez em 1857, nos deparamos com a figura da Rainha Má: uma mulher que se casa com o rei após a morte da mãe de Branca de Neve, tornando-se madrasta da menina. A nova Rainha é vaidosa e extremamente presa à beleza externa e acaba iniciando um embate pela beleza e pelo poder. É perceptível que o drama provocado pelo ciúme que a Rainha Má tem da protagonista se torna uma grande disputa pelo ego entre duas mulheres. Isto acontece porque são mulheres lutando pela atenção do rei (mesmo sua aparição na história sendo nula), uma como esposa e a outra como filha. A Rainha, enciumada pela beleza que Branca de Neve tem, se dispõe a fazer qualquer coisa para tomar o lugar da garota e ser a mulher mais bela. Enquanto isso, a princesa é apenas uma garota que perdeu a mãe e agora tem uma madrasta que a odeia e persegue.

A partir do enredo do conto de 1857 dos Irmãos Grimm, trazemos, como objeto de comparação e intertextualidade, o romance de fantasia *Terra de*

and cook the pieces in a stew. The third (and this group easily outnumbers the members of both other categories) is composed of women.

Histórias – O Feitiço do Desejo (livro I da série literária composta por seis livros) de Chris Colfer (2012). Nesta obra, o autor propõe uma releitura dos contos de fadas e traz para o enredo personagens como Chapeuzinho Vermelho, João e o Pé de Feijão, Branca de Neve, Rapunzel, Cinderela e Cachinhos Dourados. Assim, além de inserir novos personagens, como Alex e Conner (que são os heróis principais do enredo), também dá uma nova roupagem para os já conhecidos dos contos de fadas – ainda que alguns personagens, como Branca de Neve, Cinderela, Rapunzel e Fada Madrinha, mantenham suas principais características, de forma que somos capazes de os reconhecer e associar esta nova trama com a que conhecemos desde pequenos.

Em contrapartida, outros papéis, como o da Rainha Diabólica⁵, ganham um foco narrativo diferente do que estamos acostumados. Desta forma, o autor apresenta uma nova versão da vilã que, mesmo estando presa nas masmorras, recebe a visita de Branca de Neve e, conseqüentemente, a oportunidade de se justificar. Karin Volobuef (2013, p. 27), no texto *“Minha mãe me matou, meu pai me comeu”: a crueldade nos contos de fadas*, afirma que estas “obras contemporâneas trazem não apenas uma elaboração rica e inovadora, como também rejuvenesce contos que há muito conhecemos – ou pensamos conhecer”.

Assim, Colfer (2012) traz a Rainha Má como um ponto chave da história. Primeiramente porque, embora o livro conte as aventuras de Alex e Conner atrás dos

⁵ Na obra de Chris Colfer, a personagem que nos referimos é trazida como Rainha Diabólica e não Rainha Má, como a conhecemos na obra dos Irmãos Grimm. Todavia, usaremos ambos os termos de forma intercambiável neste artigo, uma vez que propomos dialogar a releitura de Colfer e o conto oitocentista dos Irmãos Grimm.

itens para completar o feitiço do desejo, há um enorme foco na Madrasta que consegue fugir da prisão e também decide encontrar os itens para realizar um desejo próprio. Em segundo lugar, porque, desde o prólogo, a narração nos guia para uma tensão que envolve saber qual a versão da personagem para justificar todas as atrocidades feitas contra Branca de Neve. Em terceiro lugar, porque, embora não pareça, a Rainha está presente subjetivamente em toda trama, agindo de forma silenciosa para conseguir exatamente aquilo que quer. Por fim, porque a narração nos faz questionar o tempo inteiro sobre o caráter da vilã.

Além disso, também é preciso especular o que a mudança de vertente ficcional traz nesse sentido para as possibilidades de construção de sentido. Na verdade, para Valter Henrique Fritsch (2014), tanto os contos de fadas como o romance (ou ficção) de fantasia fazem parte do mesmo subgênero literário, a Fantasia (*Fantasy*). Na concepção deste autor, a precipitação da fantasia na forma romanesca teria sido uma contribuição bastante contemporânea, principalmente das discussões do grupo conhecido por *The Inklings*, idealizado pelos então professores de Oxford C. S. Lewis e J. R. R. Tolkien. Assim, o romance de fantasia,

gerado nesse turbulento período histórico, criou uma espécie de contracultura à atitude bélica e um olhar diferenciado, se comparado à literatura vanguardista [...]. Iniciou-se, assim, uma série de discussões acerca das alegorias do mundo moderno [...] e estas estenderam uma grande influência pelo mundo ocidental, especialmente entre os leitores jovens (FRITSCH, 2014, p. 5).

Reintegrando ao romance as camadas narrativas ligadas ao mito, à magia e ao maravilhoso (termo que

será retomado um pouco mais abaixo), se o romance é a forma do mundo das relações prosaicas por excelência, logo, os elementos que estão tão fortemente arraigados à superfície dos contos de fadas se encontram, no mínimo, reconfigurados e em constante tensão com as dimensões do romance que são tão próprias à sociedade moderna e contemporânea. Ainda para Fritsch (2014, p. 11-12), esta tensão estaria sobretudo ligada ao mal-estar gerado pelo descompasso entre o homem-razão e o homem-mito, colocados em choque o tempo todo pela ficção de fantasia. Outrossim, podemos nos indagar se também seria uma característica do romance de fantasia uma complexificação também das personagens femininas: se o masculino é representado a partir do mal-estar (razão/mito), como pontua Fritsch, seria o romance de fantasia também um espaço de abertura para representar a pluralização das visões sobre o feminino?

A partir de estudos históricos-sociais sobre o feminino e como ele é representado nas obras infantis desde o século XVII até os dias atuais, é perceptível que a mulher sempre teve uma grande dificuldade para conquistar o seu espaço e a sua ascensão social, sendo silenciada e reprimida por todos esses anos, e que a literatura capta e dá forma a estes fatos, ora para reproduzi-los, ora para denunciá-los. Então, talvez possamos pensar nos contos de fadas como um dos pontos de partida, dentro do subgênero Fantasia, da disseminação de perspectivas tipificantes sobre o feminino – como já mencionado, nos dualismos implicados na construção das personagens Branca de Neve e Rainha Má. Se até o século XIX as bruxas eram representadas somente como reprodutoras de visões de mundo socialmente condenáveis, nos indagamos, para este trabalho, se, atualmente, conseguimos perceber

uma mudança no modo de abarcar a complexidade presente em personagens femininas no romance de fantasia do século XXI, em uma perspectiva comparada com os contos de fadas de XIX, ou apenas continuamos a enxergar e entender que o bem e o mal dentro dos contos de fadas são completamente estereotipados?

Partindo destas perguntas de pesquisa, este capítulo tem como principal objetivo analisar, estudar e compreender como é feita a representação do feminino em um estudo de caso, mais precisamente da personagem Rainha Má, conhecida vilã e madrasta da Branca de Neve. Para tanto, faremos uso das duas obras já descritas: o conto de fada “Branca de Neve”, na versão de 1857 dos Irmãos Grimm, e o romance de fantasia *Terra de Histórias – O Feitiço do Desejo*, de Chris Colfer (2012), no intuito de identificar e comparar a forma como os referenciais em torno da mulher (especialmente a que assume, na narrativa, aproximações com a bruxa e vilã) são representadas em obras com mais de dois séculos de diferença.

A personagem foi escolhida primeiramente por “Branca de Neve” (1857) ser um dos contos mais famosos dos Irmãos Grimm e por ofertar um enredo que nos permite pensar no feminino não somente pela protagonista, mas também pela personagem cujas características são diametralmente opostas à primeira: a Rainha Má. Em segundo lugar, por ser uma personagem que oportuniza uma gama de interpretações de acordo com a adaptação bastante contemporânea (2012) na qual está inserida.

Após levantamento bibliográfico, pudemos perceber que este recorte temático, na perspectiva comparada proposta, não foi anteriormente pesquisado ou aprofundado. Embora a série literária *Terra de Histórias* (2012) seja muito conhecida nos Estados

Unidos, esta outra versão da Rainha Má não foi estudada sob o aspecto do feminino dentro da literatura. Assim, torna-se necessário analisar as mudanças ocorridas na função da personagem desde o conto “Branca de Neve” (1857), onde os papéis femininos sociais e literários eram delimitados e subjugados, até esta releitura contemporânea, a qual convive com novos movimentos sociais e questionamentos no âmbito da crítica literária a respeito do papel feminino e uma necessidade de revisar estes papéis tanto no âmbito sociológico quanto literário.

Como hipótese, tem-se a ideia de que o feminino representado na literatura passou a se alterar com o decorrer dos anos, principalmente devido à entrada cultural que reflexões advindas da esfera social, principalmente pelo movimento feminista⁶, que lutou pela redefinição do papel feminino e pelo acesso das mulheres ao mercado de trabalho e aos direitos políticos e sociais, provocaram em teóricos, críticos e também escritores de ficção, de forma que se torna quase impossível escolher formas de narrar que não contemplem as mudanças de nosso tempo. Portanto, enquanto nos contos de fadas tradicionais as mulheres tinham um papel extremamente bondoso, frágil e obediente ao marido ou eram apresentadas como bruxas, malvadas e que perseguiam e matavam pessoas boas, nas obras atuais, existiria uma tendência cada vez maior nas narrativas de tentar reverter a forma tradicional e moralista como costumamos pensar na vilania de personagens como a Rainha Má. Se são vilãs, é como se houvesse sempre um motivo por trás de sua maldade,

⁶ Movimento que luta pela ampliação do papel e dos direitos das mulheres na sociedade e que, por ter uma ancoragem teórica e crítica, também cabe à análise de transformações literárias.

o que mostra uma personalidade mais completa e forte, ao contrário dos papéis interpretados nos séculos passados. Contudo, conforme demonstraremos, nossa hipótese foi verificável apenas até certo ponto, uma vez que, ao menos na obra de Chris Colfer, alguns limites impostos ao feminino foram apenas aparentemente absolvidos, pois acabam reaparecendo em outros momentos, transfigurados.

Os irmãos Grimm e a representação do feminino na Rainha Má

Compreendemos o termo contos de fadas, ou contos maravilhosos – *Märchen* no alemão, *fairy tale* ou *house hold tale* no inglês e *conte populaire* no francês –, como contos de raiz popular e oral e com uso de elemento mágico ou maravilhoso na narrativa. Os contos maravilhosos – assim nomeados por Vladimir Propp (2001) em *Morfologia do conto maravilhoso* – não possuem uma origem exata. Porém, sabe-se que há muitos anos estas histórias são reproduzidas oralmente e passadas de geração para geração. Estas histórias eram narradas nas rodas de conversa entre os trabalhadores, por famílias ao redor de fogueiras e compartilhadas pelos bardos⁷, e representavam acontecimentos do dia a dia dos camponeses.

A partir do século XVII os contos passaram a ser compilados e escritos pelo francês Charles Perrault e em seguida por Jacob e Wilhelm Grimm, mais conhecidos

⁷ Os bardos, conhecidos como *Filid* (plural de *Fili*) na Irlanda, possuíam habilidades poéticas, artísticas e acadêmicas. Eram encarregados de transmitir os ensinamentos druídicos, contando suas histórias e lendas na forma de poemas recitados ou músicas. Eles foram considerados guardiões da tradição oral (GREEN, 1997).

como “Os Irmãos Grimm”. As histórias escritas pelos irmãos Grimm, sendo algumas provenientes do livro de Perrault, uma vez que tinham em vista o público alemão, costumam recuperar alguns elementos tradicionais, como mitos, folclore e religiosidade, para se dirigir diretamente ao povo. Afinal, “[o]s Grimm defenderam a ideia de que o folclore deveria ser coletado para ser conservado, uma vez que se trata de precioso e antiquíssimo legado cultural, cujas raízes estão mergulhadas no longínquo passado da humanidade” (VOLOBUEF, 2011, p. 48).

Assim como toda adaptação, as histórias compiladas pelos Irmãos Grimm (1857) sofreram diversas modificações. De acordo com Tatar (2004), isto aconteceu porque, a partir do momento que se criou o conceito de criança, os críticos da época desaprovaram o tom grotesco e violento dos contos e sugeriram estratégias para torná-los mais atraentes, de forma que com o decorrer do tempo a finalidade deixou de ser o entretenimento de adultos e passou a ser também leitura para crianças. Por conseguinte, o conto “Branca de Neve” dos Irmãos Grimm possui duas versões. A primeira foi lançada em 1812 e é construída a partir de um caráter muito cruel, visto que nela é a mãe de Branca de Neve quem sente ciúmes da garota e planeja sua morte. Enquanto isto, o segundo lançamento do conto “Branca de Neve” em 1857 pelos Irmãos Grimm carrega algumas das diferenças que conhecemos ou lemos comumente: os escritores transformaram a mãe assassina em madrasta, e assim não apagaram a imagem bondosa, maternal e sagrada da mãe, atribuindo então a maldade à madrasta. É esta a sobre a qual trabalharemos nesta seção.

O enredo se inicia retratando uma rainha que, após picar o dedo enquanto costurava ao lado de uma

janela em um dia de neve, anseia: “Quem me dera ter uma filha tão branca como a neve, os lábios vermelhos como sangue e cabelos negros como o ébano” (GRIMM, 2018, p. 63). O desejo da rainha foi atendido e assim nasceu Branca de Neve, com todas as características que a rainha tanto sonhava. Porém, a mãe faleceu logo após o parto e, algum tempo depois, o pai de Branca de Neve se casou novamente. Então somos apresentados à vilã central do conto: a Rainha Má, que é descrita como uma mulher arrogante, esnobe e extremamente vaidosa.

A partir disto, podemos perceber que a Rainha Má é apresentada com todos os estereótipos que, ainda nos dias atuais, envolvem a figura do feminino na sociedade e a beleza como sendo a maior e mais importante característica de uma mulher. A personagem tinha um espelho mágico que sempre dizia a verdade. Ela questionava o espelho várias vezes, querendo saber se era a mulher mais linda do reino: “– Espelho, espelho meu, responda-me com franqueza, qual a mulher mais bela de toda redondeza? E o espelho respondia: – É vossa Realeza a mulher mais bela desta redondeza” (GRIMM, 2018, p. 65). No entanto, ao atingir sete anos, Branca de Neve se torna a mais bela de todas e isto desperta a ira da Rainha Má, que sempre foi a mais bela.

É importante salientar que os aspectos físicos de Branca de Neve são essenciais para que a Rainha tivesse tanta inveja e rancor pela garota. Isto porque Branca de Neve é a representação perfeita do bem e do belo. Ao analisarmos as características da protagonista descritas no conto, bem como o anseio da Rainha Má pela perfeição e por um padrão de beleza inalcançável, podemos refletir a respeito dos motivos pelos quais a rainha a odiava tanto. A figuração da constante presença do “bem” contra o “mal” e a imagem personificada da

pureza e bondade da “mocinha” contrastada com a figura maléfica e repleta de luxúria da bruxa são algumas conclusões cabíveis dentro do contexto.

A partir de nossos estudos acerca do papel feminino na literatura, percebemos que as vilãs femininas retratadas nas histórias e contos do século XVII e XIX estão em profunda sincronicidade com a ressonância da figura da bruxa na sociedade, isto é, a mulher com conhecimentos nem sempre socialmente reconhecidos, que é mais do que alguém submissa ao marido e à sociedade e que foi caçada e morta durante a Inquisição. Silvia Federici (2019), na obra *Mulheres e Caça às Bruxas*, explica que durante a Inquisição passou-se a ter uma redefinição de papéis e uma mudança no poder e, assim, os homens passaram a responder mais tanto pelas movimentações do mundo econômico como pela produção de formas admitidas de conhecimento, enquanto a maldade passou a ser implicada à mulher que demonstrasse formas de não-aderência às novas regras. A Bruxa, então, se tornou um modo de culpar as mulheres pela violência, elas eram acusadas de criarem poções de amor, feitiçaria, aborto e até mesmo de terem um pacto com o diabo.

Federici (2019) partiu do materialismo histórico para fazer seus estudos. A autora afirma que a partir dos cercamentos⁸, as mulheres passaram a ser afetadas diretamente, principalmente as idosas, pois, perderam suas terras e não tinham de onde tirar seu sustento (já que antes dependiam da agricultura) e se fossem viúvas e não tivessem filhos, passavam a mendigar. A autora também afirma que durante o crescimento do

⁸ Imposição econômica em que a classe proprietária de terras cercou terras comuns e desalojou a população de agricultores que dependiam dela para sobreviver.

capitalismo, a Caça às Bruxas foi um evento que auxiliou a aniquilação da participação das mulheres no novo sistema, ou seja, com a perseguição, torturas e mortes, as mulheres passaram a ser submetidas aos seus maridos, à Igreja Católica e à sociedade. A Inquisição, portanto, se tornou um meio de tirar a autonomia das mulheres. Antes, donas de terras, lavradoras, agora deveriam apenas cumprir a função de esposa e mãe. Deste modo, as mulheres que resistiam à exclusão e à perda de suas terras, que ameaçavam e faziam encrenca, que se mostravam independentes e praticavam atos sexuais, considerados inadequados, eram chamadas de Bruxas e sofriam perseguição.

Outro ponto importante para a composição deste imaginário é perceptível quando Federici (2019) explica que a mulher podia ser punida pelo marido se se mostrasse independente ou se desviasse da norma imposta pela sociedade e pela Igreja. Rocha(2018, p. 86, tradução nossa) explica que “como a magia não é inerente aos humanos, a fêmea humana é eventualmente corrompida por ela. Nesta situação, existe o princípio ideológico de subjugar o poder da mulher na sociedade, associando qualquer poder feminino não relacionado à maternidade como corruptor”⁹.

Desta forma, podemos observar o quanto a versão de 1857 da Rainha Má possui características que a ligam ao retrato de bruxa do século XVI: ela é orgulhosa, invejosa e vaidosa, não é maternal e pratica magia e canibalismo, como se verá mais abaixo. Além

⁹ *Apparently, as magic is not inherent to humans, the female human is eventually corrupted by it. In this situation there is the ideological principle of subduing women's power in society by associating any womanly power not related to maternity as corruptive.*

disso, embora seja casada com um homem e obrigatoriamente passe a exercer o papel de mãe, ela não se submete ao papel imposto pela sociedade e se recusa em não ser a mais bonita. Nos moldes do século XVI, para Federici, a vaidade, assim como a desobediência ao homem e à Igreja, era considerada uma transgressão. A “boa” mulher deveria cuidar de todos à sua volta, mas não de si mesma. A vaidade era associada ao egoísmo, o que não poderia ser uma característica de uma boa mulher. Desta maneira, como a Rainha busca a beleza eterna e superior a tudo e todos, ela vai contra a exigência de uma mulher com postura maternal e bondosa, que se doa aos seus filhos e marido.

No decorrer da história, a vilã fica absorta em sentimentos de ódio e inveja porque Branca de Neve é a menina mais bonita de todo o reino. Neste sentido, é apresentada mais uma vez a influência da moralidade e a alimentação de sentimentos ruins, que para a época eram tidos como “errados”. E (assim) como citado acima, a mulher precisava manter uma postura serena, bondosa e qualquer demonstração que potencializasse sua ira, tornava-se motivo de punição. Quando a Rainha manda matar Branca de Neve, pede ao caçador que traga seus pulmões e fígados como prova. Porém, o caçador não consegue matar a menina, a deixa fugir e leva para a Rainha os órgãos de um animal que encontrou na floresta.

Na obra dos Irmãos Grimm (1857), a Rainha Má, em um ato sádico, manda o cozinheiro do palácio salgar e assar estes órgãos e os come. Além disso, o fato de ela comer os órgãos, imaginando serem os de Branca de Neve, pode ser entendido como antropofagia – a prática de se alimentar da carne de outro ser humano –, ação que também era associada à bruxaria. Podemos

interpretar também que este ato da Rainha era uma tentativa de absorver ou incorporar a beleza da menina. Bruno Bettelheim (1980, p. 246), em *A Psicanálise dos contos de fadas*, afirma que: “[d]e acordo com costumes e pensamentos primitivos, adquirimos os poderes e características daquilo que comemos. A rainha, com ciúmes da beleza de Branca de Neve, desejava incorporar o encanto da mesma, simbolizado pelos seus órgãos internos”.

Ainda na história, algum tempo depois, a Rainha descobre que a menina está viva e parte para mais duas tentativas de eliminá-la, ambas sem sucesso, retornando uma terceira vez com a tão conhecida maçã “envenenada”. E é através dela que Branca de Neve quase tem o seu fim. Assim, a Rainha Má utiliza a maior representação do pecado, desde Adão e Eva, para tentar matar Branca de Neve. A maçã envenenada pode ser vista como um elemento que representa os desejos mundanos e tudo que é considerado “proibido”. Logo, é como se a Rainha, coberta de maldade por não representar a sociedade que pertencia, tentava matar uma garota pura e sem pecados.

Por fim, acreditando que ela tinha morrido, os anões deixam o Príncipe – que se apaixonou por ela ao vê-la deitada no caixão de vidro – levá-la para seu reino. A carroça que a carregava balança e, com o baque, Branca de Neve cospe a maçã que estava parada em sua garganta a impedindo de respirar, e volta assim à vida. O conto termina com Branca de Neve se apaixonando e se casando com o Príncipe. Ela convida a Rainha Má para sua grande festa e, como castigo, a vilã é obrigada a calçar sapatinhos de ferro quentes e dançar publicamente até a morte.

O castigo da Rainha Má também nos chama atenção. Podemos compreender que calçar sapatos de

ferro aquecidos é uma forma de usar sua vaidade como punição. Além disso, os calçados de ferro aquecidos nos lembram os castigos e instrumentos de tortura presentes na Inquisição, como a roda¹⁰. Ou seja, as mulheres consideradas bruxas foram queimadas vivas, o que também remete ao ferro aquecido da punição da Rainha. Ela, que sempre se preocupou em ser a mulher mais bonita do reino, teve um final que partiu da sua própria vaidade, ou seja, por parte de suas vestes que deveriam lhe dar exatamente tudo aquilo que sempre almejou: a maior beleza de todas.

Ademais, como mencionado anteriormente, a maldade, que antes era representada pela mãe, passou a ser atribuída à madrasta. E esta madrasta, especificamente no caso da Rainha Má do conto “Branca de Neve” (1857), é trazida com diversos arquétipos que nos fazem interpretá-la como uma bruxa medieval. Ela é representada como uma mulher independente e extremamente vaidosa e que não segue nenhuma doutrina imposta em sua época. Deste modo, os artifícios corroboram uma espécie de caricatura de mulheres que, associadas a tais características, passam a ser vistas como bruxas, más, capazes de cometer assassinatos e, no extremo, merecerem finais horríveis dançando em sapatos de ferro ou queimadas nas fogueiras.

¹⁰ Nesse método, a vítima tinha seu corpo preso à parte externa de uma roda posicionada embaixo de um braseiro. O torturado ia sofrendo com o calor e as queimaduras que se formavam na medida em que a roda era deslocada na direção do fogo (SOUZA, 2021).

Chris Colfer e a representação do feminino na Rainha Diabólica

A partir da obra dos Irmãos Grimm outras adaptações de histórias como “Branca de Neve” vão surgindo de acordo com a época vivida e sua sociedade. Linda Hutcheon (2013), na obra *Uma Teoria da Adaptação*, disserta sobre a importância da adaptação para o conhecimento, reestruturação e nova visão de uma mesma história. Desta maneira, torna-se possível criar um imaginário diferente, incluir ou retirar fatos, criar outras características para alguns personagens, adicionar novas histórias etc. De acordo com a autora:

A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o (HUTCHEON, 2013, p. 28).

Deste modo, uma adaptação é muito mais que uma reescritura de uma história já conhecida. No entanto, Denise de Souza(2019) explica que, assim como uma adaptação, a reescritura de um manuscrito vem a partir de um outro escrito que é consolidado tanto em seu enredo como nas características de seus personagens, criando a subversão de forma que quem lê estes exemplares, principalmente aqueles que já conhecem a obra de partida, se encontre imerso em uma nova história.

No caso da obra de Chris Colfer (2012), *Terra de Histórias – O feitiço do desejo*, este parâmetro se intensifica por se tratar de uma adaptação de aspectos de um conto de fada para o romance da fantasia. Por um

lado, o romance de fantasia retém algumas questões caras aos contos de fadas, sobretudo por compartilharem as composições estéticas advindas do maravilhoso, já conceituado anteriormente via Todorov. Por outro lado, o romance atualiza o conto, principalmente no que diz respeito ao embate de personagens opostos um universo ficcional que prioriza a ação mágica à “realista”. Stéfano Stainle (2021, p. 82) defende que “ao criar mundos em que imperam esses valores tradicionais, as narrativas apresentam uma contrapartida à descrença e individualismo da vida contemporânea, representada nas páginas da literatura moderna, afirmando e defendendo valores positivos e ideais”. Assim, podemos ver como certas relações já observadas nos contos de fadas se mantêm no romance de fantasia, mas atualizando o contexto diante do qual reage e os valores que busca confrontar.

Não obstante, tal atualização não se dá simplesmente por meio da repaginação de referenciais do imaginário cultural com os quais dialoga, e sim da própria forma de relacionar-se com as mudanças sociais estruturais. Esta é a defesa de Fritsch (2014, p. 13), quando este diz que “a ficção de fantasia, assim como as narrativas míticas, pode apresentar-se como uma interessante ferramenta nesse processo de individuação do homem”:

Esse tipo de narrativa, com a quebra de uma estrutura tradicional que tira o leitor de uma zona de conforto, é representativa de uma sociedade destituída de verdades absolutas. A fragilidade humana, tema recorrente nas obras citadas, parece ter conduzido a sociedade a um individualismo que deixa o homem desprotegido e sozinho quando tem de lidar com as engrenagens sociais [...] (FRITSCH, 2014, p. 13).

No caso de Chris Colfer, o tributo às origens do romance de fantasia é feito com um olhar bastante atento e inovador. Na história, dois irmãos do “mundo real” entram dentro de um livro de contos e acabam conhecendo e convivendo com os famosos personagens dos contos de fadas. Para que as crianças voltem para casa, eles precisam concluir um “Feitiço do Desejo”, fazendo com que partam em uma jornada para recolher os itens do feitiço. Da mesma forma, a Rainha Má, madrasta da Branca de Neve e chamada nesta narrativa de Rainha Diabólica, também está atrás dos itens para realizar um desejo, portanto, os personagens entram em conflito e se apressam para capturar os itens e realizarem o feitiço antes do oponente.

É perceptível, a partir do prólogo, que a Rainha de Colfer, ao contrário da vilã do conto “Branca de Neve” dos Irmãos Grimm (1857), tem uma história e desfecho diferente. O espelho mágico é tomado dela e, em vez de sapatos pegando fogo, Branca de Neve – que ainda sente compaixão pela madrasta por representar a única figura materna que ela tem – decide prender a mulher em vez de matá-la. Além disso, a princesa, que se torna rainha, precisa conviver com o fato de não conseguir compreender os motivos pelos quais a madrasta fez o que fez. E é a partir do diálogo entre as duas na prisão que conseguimos começar a enxergar as diferenças entre as personagens de Chris Colfer (2012) e a versão anterior.

No conto de 1857 é perceptível que a narração, embora seja feita na terceira pessoa, nos mostra a história sob a perspectiva da Branca de Neve, colocando a moça como pura, frágil e indefesa e a Madrasta como uma mulher desalmada, cheia de inveja da garota apenas por ela ser a mais bonita do reino. Ela é tratada como Madrasta ou Rainha Má durante todo enredo.

Enquanto isto, a Rainha Diabólica de Chris Colfer nos traz, logo no prólogo, um vislumbre de dualidade, ou seja, ela não é apenas má. Isto acontece porque, além do apelido famoso no reino, ela tem um nome: Evly. O fato de a personagem ter um nome faz com que passemos a enxergá-la de forma mais compassiva e, embora ela ainda demonstre rancor e amargura, conseguimos perceber que o diálogo com Branca de Neve a deixa mexida.

– Sabe como chamam você lá fora? [...] Do outro lado dos muros desta prisão, o mundo se refere a você como a ‘Rainha Diabólica’.

– Se foi assim que me rotularam, aprenderei a viver com esse nome – retrucou a agora Rainha Diabólica – Pouco se pode fazer para mudar a opinião das pessoas quando estão com a cabeça feita (COLFER, 2012, p. 12).

Outro fato importante de salientar é que a rainha, após ser presa e ter seu espelho (que era sua principal fonte de magia) tomado, também se transforma e começa a envelhecer, ou seja, a beleza pela qual Evly sempre lutou estava sendo perdida, o que também pode ser entendido como uma punição. A Rainha, que na história que conhecemos fez tanto mal a uma garota bela e inofensiva, não merecia menos que ser traída por sua própria vaidade, assim como acontece no conto dos Irmãos Grimm (1857), quando ela tem que dançar com os sapatos de ferro quente até a morte. Podemos notar a dor que a perda da beleza lhe causa no trecho: “A Rainha Diabólica se colocou diante do Espelho da Verdade. Sua aparência pagava um alto preço pelos seus anos de prisioneira. Era doloroso para ela enxergar a velha que se mostrava no reflexo” (COLFER, 2012, p. 106).

Desta forma, é visível na obra de Colfer (2012) que a imagem da Rainha Diabólica também é constantemente associada à da bruxa medieval. Além de ser descrita como uma das mulheres mais perigosas de todos os reinos, ela é uma figura que gera medo em todos os personagens do livro, que constantemente usam o termo “bruxa” para se referir a ela. Ademais, há passagens em que a figura da Rainha Diabólica faz poções e feitiços – algo que está muito presente nas bruxas estereotipadas das obras literárias, mas que foram trazidas e construídas a partir das bruxas medievais que entendiam de ervas, remédios e partos – ,além de também possuir para os outros personagens o caráter completamente vingativo.

Como esperado, no decorrer de toda história, Evly é tratada como a mulher mais malvada de todo reino e, enquanto os gêmeos estão à procura dos objetos para concluírem o “feitiço do desejo”, a rainha também está. Ela age de forma silenciosa e conta com outras pessoas para conseguir o que quer. Entretanto, no clímax da narrativa, quando a vilã finalmente cruza com os personagens principais, conseguimos perceber a forma como o autor trabalha a dualidade entre o bem e o mal na personagem. Isto acontece porque conseguimos perceber que o autor faz uma inversão no arquétipo do mal.

– Por que está fazendo isso conosco? – perguntou Conner. – Por que você é tão... diabólica?
– Ah – disse a rainha. – A velha pergunta: ‘o que faz de uma pessoa aquilo que ela é?’ Deixem-me perguntar uma coisa a vocês, crianças: o que faz de vocês pessoas não malvadas? (COLFER, 2012, p. 246).

Neste trecho podemos analisar a inversão dos papéis. Evly, como mencionado anteriormente, é a

bruxa, malvada, que destruiu e tentou matar Branca de Neve e nunca conseguiria se livrar do codinome Rainha Diabólica. Entretanto, naquele momento, o que a diferenciava das duas crianças que estavam ali? O que a tornava uma pessoa mais maligna, sendo que Alex e Conner, assim como ela, infringiram diversas regras, invadiram reinos, roubaram e fizeram tudo que precisavam para conseguir reunir os itens do feitiço do desejo? Este é um ponto primordial na história, porque é a primeira vez que ela é colocada de igual para igual com os outros personagens e a primeira vez que se questiona o outro e não somente ela.

Por este motivo, como mencionado, a obra de Chris Colfer aborda um lado que, em partes, pode ser visto como mais “humanizado” da Rainha Diabólica, dissertando sobre as vivências desta figura feminina. Há na história traços que aproximam esta personagem da realidade cotidiana social: lhe dão um nome, uma história e uma justificativa para seus atos, e é neste processo de distanciar a imagem da Rainha Diabólica da bruxa maligna e sem sentimentos que encontramos na obra dos Irmãos Grimm (1857), que Colfer acaba promovendo comoção nos leitores e até mesmo nos personagens dentro da própria história. Conhecer este outro lado, que não foi apresentado na obra dos Irmãos Grimm (1857), faz com que nós, leitores, passemos a enxergar não só a personagem da Rainha, mas toda a obra da Branca de Neve, de forma distinta. Hutcheon (2013) disserta sobre este fenômeno ao dizer que:

[...] a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa ‘transcodificação’ pode envolver uma mudança de mídia [...] ou gênero [...], ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto:

recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta (p. 28).

Os tempos modernos fizeram com que houvesse novas formas de recontar e reescrever os contos de fadas. Madrastas podem ser boas, mães podem ser más e alguns personagens podem existir dentro de um meio termo, onde não são completamente bons e nem completamente maus. Com a contemporaneidade percebemos que os vilões têm sido completamente ou parcialmente humanizados, passando a ter suas atitudes justificadas e, em alguns casos, obtendo redenção. Criou-se a ideia de que há sempre algo que explique a razão de alguém ser mau ou bom. Para muitos autores modernos, como Chris Colfer, as pessoas, as bruxas, não nascem malvadas, mas é o ambiente, as circunstâncias e as vivências que definem o que se tornam.

Desta maneira, em *Terra de Histórias – O feitiço do desejo*, podemos observar a figura feminina da vilã e da bruxa recebendo uma justificativa por suas atitudes que não seria possível ver nos contos de fadas dos tempos dos Irmãos Grimm. Existe aqui a necessidade de suavizar esta figura da bruxa, da mulher como vilã. A intenção não é mais educar crianças, mas entreter, impressionar, surpreender. Entretanto, o autor associa a razão de a Rainha ter se tornado ruim ao seu coração de pedra¹¹, são os meios que a levaram àquele fim que justificam as razões de ela ser como é. E estes meios também são características muito presentes nas obras ao retratar as razões que levam mulheres a se tornarem ruins: corações partidos ou a perda do amor de sua vida.

¹¹ Destrincharemos mais abaixo.

Embora estejamos há séculos de distância da sociedade medieval, a necessidade de atrelar a figura feminina, e as situações que a envolvem, a uma figura masculina ainda é atual e persiste na sociedade moderna. Isto fica claro ao realizarmos a leitura da obra de Colfer, uma obra relativamente atual, do ano de 2012. Embora o autor busque explicar as razões que levaram a Rainha a ser conhecida como Diabólica, ele justifica suas atitudes baseadas na relação dela com um homem. Colfer (2012) mostra que a Rainha, com uma vida difícil, amava muito um homem e sua inimiga – uma outra bruxa – o amaldiçoa e coloca dentro do espelho mágico. É ele o dono da voz que ressoa a frase por nós tão conhecida. É ele, um homem, o motivo do seu colapso. Ao perder o amor de sua vida, ela prefere transformar seu coração em pedra a viver com aquela dor, por isso se torna cruel e sanguinária e passa a não se importar com mais nada, deixando de ter empatia ou amor.

Ver o homem que eu amava através de uma camada de vidro, sem poder tocá-lo ou beijá-lo, era insuportável [...] encontrei uma velha bruxa chamada Hagatha e lhe implorei que me ajudasse. Como os outros, ela não pôde fazer nada quanto ao espelho. No entanto, conseguiu curar a minha desilusão amorosa. Arrancou-me do peito o coração e transformou-o em pedra (COLFER, 2012, p. 248).

Podemos compreender que este enredo enfatiza ainda a submissão da mulher ao homem. A maioria dos conhecidos enredos literários conservam esta ideia de que o amor não correspondido ou o amor sofrido destrói almas, principalmente as femininas – constantemente consideradas mais frágeis, mais suscetíveis ao coração partido. Um homem é capaz de transformar a mulher em

vilã, bruxa, e somente ele é capaz de fazer com que ela volte a ser a mocinha que fora um dia. A ideia abordada por Colfer (2012), de mostrar que a mulher precisa de um amor romântico para ser boa e feliz, caminha lado a lado com a necessidade que os escritores medievais tinham de educar as meninas para serem boas mães, filhas e esposas, para não se tornarem –ou serem consideradas – bruxas. Aqui percebemos que a imagem da mulher que carrega certa arrogância, certa consciência de poder, de espaço, de si mesma, ainda é socialmente atrelada à bruxa, ao mal, à infelicidade.

Diante disso, talvez uma das próprias limitações para o avanço da ideia de complexidade da figura feminina venha do próprio apego a convenções rígidas do romance de fantasia (mais especificamente, um de seus subgrupos, a *High Fantasy*, mas que também dialoga com a obra de Colfer). Stainle (2021), relendo e comentando teóricos ligados ao estudo desta vertente, esboça uma visão crítica do romance de fantasia e de alguns de seus traços que podem operar de forma conservadora em face de certas desestabilizações próprias ao mundo contemporâneo, uma vez que “o romance de fantasia muitas vezes foi acusado de escapismo frente à realidade” (STAINLE, 2021, p. 83):

[...] são textos que mostram um mundo com produção artesanal em vez de industrial, com a ação mágica em lugar do recurso tecnológico, e com uma ordem social aristocrática, que exclui preocupações nacionalistas e se organiza segundo **normas sociais pautadas na hierarquia** [...] (STAINLE, 2021, p. 83, grifo nosso).

E continua:

Celebrando virtudes morais e éticas como honra, coragem, lealdade [...], trata-se de uma forma narrativa que se ampara em **uma clara noção de Bem e Mal**, a qual exige dos personagens e leitores a **percepção desses opostos** e uma nítida decisão por um lado ou outro [...] um mundo marcado por beleza, ordem, senso de comunidade (STAINLE, 2021, p. 83, grifos nossos).

Diante disso, percebemos que *Terra de Histórias – Feitiço do Desejo* chega até a avançar diante de alguns elementos grifados no excerto acima, tão recorrentes no romance de fantasia. Contudo, mantendo outras – principalmente a ênfase na “percepção desses opostos”, que podem se misturar temporariamente, mas não de modo definitivo – aquilo que era esperado de se observar como uma repaginação no modo de tornar a vilã menos maniqueísta realmente só consegue ir até certo ponto.

Além disso, é válido ressaltar que, embora Colfer tenha dado a Evly a oportunidade de se redimir e contar sua história a todos, ela não foi poupada de ter um destino tão cruel quanto a Rainha Má dos Irmãos Grimm. A Rainha, após tentar roubar os itens de Alex e Conner para fazer o feitiço do desejo e trazer o seu amor de volta, se vê com o pior final que uma vilã poderia ter: sem o feitiço, sem o seu amor e condenada a viver para sempre dentro do espelho no lugar do seu amado. Desta forma, fica nítido que mesmo com séculos de diferença e sociedades completamente diferentes, ainda existem resquícios medievais que influenciam diretamente na forma como enxergamos as vilãs no século XXI.

Desta forma, concluímos que, embora Colfer

tenha nos apresentado um lampejo de humanidade dentro da personagem da Rainha Diabólica, assim como seu nome, sua história e as razões de ela ser como é, a partir de uma leitura atenta da obra, pode-se dizer/depreender que a forma com que os eventos são narrados visam, sobretudo, entreter os leitores em vez de realmente humanizar e buscar a sua redenção, mantendo, por fim, a ideia de que a bruxa em algum momento será castigada. O autor traz uma história com características contemporâneas, mas o final da vilã é o mesmo das vilãs escritas no século XIX. Assim, notamos que ainda hoje a obra tem características moralizantes, para além do entretenimento.

Entretanto, além do que pode ser historicamente resgatado para entender a dualidade da Rainha Má de Colfer, acreditamos que, de forma geral, a punição que Evly sofre ao perder o amor da sua vida e ao ficar presa dentro do espelho também esteja relacionada à persistência de uma crença de contexto histórico-social cristão que está muito presente até os dias atuais, onde tudo o que é “errado” é castigado, seguindo a ideia de “retribuição” dada pelos humanos uns aos outros, no lugar de Deus. Por fim, é possível sintetizar e compreender, por um lado, a punição da Rainha Má dos Irmãos Grimm como as punições que as mulheres sofriam principalmente desde o século XVI, pois, se tornaram um meio de educar meninas e mulheres que se desviavam da norma. Enquanto isto, a Rainha Diabólica de Chris Colfer, apesar de ter a oportunidade de contar sua versão da história e justificar suas maldades, sofreu severas consequências. Consequências que, além de estarem ligadas aos resquícios medievais dos castigos impostos às mulheres que não se portavam adequadamente perante a sociedade, também podem ser ligadas ao fato da punição do bem pelo bem e do mal

pelo mal. Assim, percebemos que a obra de Colfer carrega o contexto de que toda ação ruim, mesmo que justificada e perdoada, trará suas consequências para aquele que a praticar.

Considerações Finais

Após a análise do conto “Branca de Neve” dos Irmãos Grimm (1857) e a obra literária *Terra de Histórias* de Chris Colfer (2012), podemos concluir que houve mudanças significativas na forma como a mulher é retratada dentro das histórias infantis e a evolução social sobre como pensamos e estereotipamos a mulher, ainda que possamos claramente demarcar que há um certo limite de até onde estas mudanças conseguem tocar.

No conto do século XIX, de autoria dos Irmãos Grimm, a Rainha Má era retratada como uma bruxa, má, sem piedade, sem coração e caracterizada de forma que quem lesse ou ouvisse a história a interpretasse como uma “aberração”. Além disto, o fato de as obras do século XVIII e XIX possuírem caráter moralizante fazia com que estas histórias influenciassem diretamente na educação e padronização de uma sociedade completamente machista, na qual a mulher não possuía direitos e precisava viver à sombra do homem como esposa e mãe.

Enquanto isto, a obra de Chris Colfer (2012), por se tratar de uma adaptação feita séculos depois, nos mostra que ocorreram mudanças acerca do papel social da mulher. Estas mudanças são devedoras de diversas conquistas da luta do movimento feminista e ao fato de que, após muita luta, as mulheres passaram a conquistar o seu lugar, sua liberdade e seus direitos. Sabemos que ainda existem muitos direitos a adquirir, mas ao comparar as obras com séculos de distância,

percebemos que alguns já foram alcançados. Como a realidade muitas vezes é refletida na literatura, quando analisamos Evly (ou Rainha Diabólica) nos deparamos com uma personagem muito mais consistente, independente e real.

Com “real”, pensamos na ideia de humanidade ou dualidade – a personagem não é apenas boa ou má. Ao analisarmos as características físicas da Rainha dos Grimm (1857), percebemos que ela era uma personagem feminina que representa uma mulher fora dos padrões e além do seu tempo. Quando consideramos seu eu interior, entretanto, a personagem é trazida e conduzida de forma a julgar e condenar outras mulheres que tivessem atitudes semelhantes. Por conseguinte, podemos depreender que a Rainha de Chris Colfer (2012) parece ter sido criada no intuito de entreter, além de ser uma persona que possui um nome e uma história além da que é contada através da perspectiva da mocinha.

Entretanto, ao analisarmos o desfecho de cada personagem, percebemos que ambas foram punidas e traídas pela própria vaidade. A Rainha Má (1857) é condenada por Branca de Neve, a garotinha que a vilã sempre odiou, enquanto a Rainha Diabólica (2012) é traída pelos seus próprios sentimentos e acaba presa no espelho mágico. À luz do exposto, percebemos que, embora a contemporaneidade permita que Evly justifique seus atos e narre sua própria história, suas atitudes ainda são julgadas e suas justificativas, apesar de comoventes, não são dignas de perdão. Por isso, podemos afirmar que a obra de Colfer mantém, na narrativa literária criada, a manutenção da visão punitiva da mulher que segue em frente sem ser aquilo que a sociedade impõe e espera que ela seja. Por um lado, foi possível constatar como o romance de fantasia nos

apresenta possibilidades de abertura para encontrar, no século XXI, diferentes encontros com as mudanças contemporâneas de representação de personagens historicamente cristalizadas pelo repúdio à sua vilania, principalmente no que diz respeito ao feminino. Por outro lado, nota-se que este trânsito entre sentido e representação não se dá de maneira harmônica, e nem sempre corroborará as transformações extraliterárias que são sincrônicas à escrita das obras, como, podemos especular, romances fora da esfera do maravilhoso e que trabalhem com temas caros à busca pela identidade possam fazer com maior fôlego.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura Infantil** - Gostosas e bobices. São Paulo: Editora Scipione, 1997.

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 16a Edição: Paz e terra, 2002.

COLFER, Chris. **Terra de Histórias: o feitiço do desejo**. São José dos Campos: Benvirá, 2012.

FEDERICI, SILVIA. **Mulheres e Caça às Bruxas: da Idade Média aos Dias Atuais**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

FRITSCH, Valter Henrique. Atravessando limiares: simbologias de passagem no romance de fantasia. **Recorte - Revista eletrônica**. Vol. 11, n. 1. (jan-jun. 2014). Disponível em

<http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/798>. Acesso em 14/10/2021.

GREEN, Miranda Jane Aldhouse. **Exploring the World of the Druids**. Londres: Thames and Hudson, 1997.

GRIMM, Irmãos. **Os 77 melhores contos de Grimm**. Tradução de Ísede M. Bonini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

PROPP, Vladimir Iakovlevich. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Lúcia Pessôa da Silveira. CopyMarket.com [e-book em domínio público], 2001.

ROCHA, Taisi Viveiros da. **Retelling Fairy Tales: The Evil Witch in the series Once Upon a Time**. 2018. Dissertação (Mestrado em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

SOUZA, Rainer Gonçalves. As torturas da Inquisição. **História do mundo**, 2021. Disponível em: www.historiadomundo.com.br/idade-media/as-torturas-da-inquisicao.htm. Acesso em: 09 jul. 2021.

STAINLE, Stéfano. A construção do maravilhoso no conto de fadas, na fábula e no romance: "Chapeuzinho vermelho", "A cigarra e as formigas" e O Hobbit. In: ROSSI, Aparecido Donizete. STAINLE, Stéfano. **Folhas da Árvore: a ficção de Tolkien**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 107-125.

TATAR, Maria. **The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales**. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2003.

VOLOBUEF, Karin. Os Irmãos Grimm e as raízes míticas dos contos de fadas. In: VOLOBUEF, K.; HERRERA ALVAREZ, R. G.; WIMMER, N. **Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso**. Araraquara: FCL/UNESP, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p. 47-61.

VOLOBUEF, Karin. "Minha mãe me matou, meu pai me comeu": a crueldade nos contos de fadas. In: RAMOS, M. C. T; ALVES, M. C. R; HATTNER, A, L. (Org.). **Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso**. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto: HN, 2013. p. 215-228.

AVENTURAS NA TERRA ENCANTADA: UMA LEITURA DE *O MISTÉRIO DA ESTRELA* DE NEIL GAIMAN

Luciane Oliveira Moreira

“mitos têm sido a viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos[...]a abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas”.

Joseph Campbell – *O Herói de Mil Faces*

Quando ouvimos a expressão “Era uma vez em um reino muito distante”, automaticamente, somos levados para uma outra dimensão, na qual muitas coisas improváveis e incríveis podem acontecer. Instantaneamente, sabemos que naquele universo é possível viver muitas aventuras. Uma estória de ficção de fantasia oportuniza ao leitor experienciar a vida de uma forma intensa e plena. Muitas coisas são possíveis nos limites da Terra das Fadas. E, até mesmo, algumas situações complexas poderão ser resolvidas a contento. Um leitor, que esteja ávido por desvendar os mistérios daquele mundo fantástico e se maravilhar com as aventuras do herói, pode deixar-se ser levado pelas palavras do narrador, oferecendo pouca resistência. A curiosidade e o encantamento superam o medo do desconhecido. E, assim, a magia se realiza, nas palavras

de Tolkien, “a Fantasia, o ato de criar ou vislumbrar Outros Mundos, era o coração do desejo de Feéria” (TOLKIEN, 1988, p. 42), ou seja, “a fantasia não embaça os contornos claros do mundo real; pois depende deles” (TOLKIEN, 1988, p. 75), desta forma é possível inferir que o mundo real e o universo da fantasia apesar de oferecerem experiências distintas, compartilham dos mesmos elementos.

Mas, afinal, por que as estórias míticas e maravilhosas nos enredam em seus limites e nos encantam tanto? Por se tratar de uma pergunta complexa e de difícil resposta, vamos buscar auxílio em estudos anteriores sobre o tema. Teóricos e estudiosos, que já se debruçaram sobre este assunto, nos apresentam algumas hipóteses. A psicologia analítica junguiana, por exemplo, aponta que quando adentramos o mundo da fantasia, as dinâmicas experienciadas lá oferecem recursos psicológicos para lidarmos com questões complexas como a individuação humana.(JUNG, 2020). Ao lermos uma estória de ficção de fantasia, ou ao revisitarmos uma estória mitológica, entramos em contato com o que Joseph Campbell chama de “símbolos que levam o espírito humano a avançar” (CAMPBELL, 1949, p. 21). Ou seja, como afirma Tolkien, “A maioria das boas ‘estórias de fadas’ são sobre as aventuras de seres humanos no Reino Perigoso ou em suas fronteiras imprecisas.” (TOLKIEN, 1988, p. 18). Seguindo um posicionamento semelhante, Umberto Eco em *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção* nos diz que:

Qualquer passeio pelos mundos ficcionais tem a mesma função de um brinquedo infantil. As crianças brincam [...] a fim de se familiarizar com as leis físicas do universo e com os atos que

realizarão um dia. Ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. (ECO, 1994, p. 93).

Para a psicóloga junguiana Clarissa Pinkola Estés,

O ato de ouvir uma história nos permite vivenciá-la como se nós mesmas fossemos a heroína que cede diante das dificuldades ou que as supera no final [...] ficamos impregnadas de conhecimento só por termos dado ouvidos ao conto.” Para Jung isso se chama “mística da participação”, para os contadores de história, ela é chamada de “magia solidária”. (ESTÉS, 1999, p. 287)

Seguindo este raciocínio, podemos dizer que uma estória de ficção de fantasia se configura em uma aliada para lidarmos com as questões complexas de nossa realidade. Assim, transitar em seu mundo pode nos oferecer recursos psicológicos e imagéticos significativos para aplicarmos em nossas experiências de vida.

Tolkien nos diz que,

Estórias de fadas não são [...] sobre fadas ou elfos, mas sobre Feéria [...] Feéria contém muitas coisas além de elfos e fadas e além de anões, bruxas, trolls, gigantes ou dragões. Ela abriga os mares, o sol, a lua, o céu, a terra e todas as coisas que estão nela: árvores e pássaros, água e pedra, vinho e pão e nós mesmos, homens mortais, quando estamos encantados. (TOLKIEN, 1988, p. 17)

Quando mergulhamos no universo ficcional das estórias de fadas, como nos apresenta Joseph Campbell em *O Herói de Mil Faces*,

a primeira tarefa do herói consiste em retirar-se da cena mundana dos efeitos secundários e iniciar uma jornada pelas regiões causais da psique, onde residem efetivamente as dificuldades, para torná-las claras, erradicá-las em favor de si mesmo [...] e penetrar no domínio da experiência e da assimilação, diretas e sem distorções, [...] Jung as denominou “imagens arquetípicas”. (CAMPBELL, 1949, p. 27).

Ainda nas palavras de Campbell, “Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes”. (CAMPBELL, 1949, p. 36). A literatura de ficção de fantasia apresenta muitos exemplos dessa dinâmica, os personagens se aventuram em jornadas por mundos desconhecidos e retornam modificados. Entre eles, podemos citar: *O Mágico de Oz*, em que a personagem Dorothy inicia uma jornada até a Terra das Esmeraldas, em busca da ajuda do Mágico para retornar para sua casa; Em *O Senhor dos Anéis*, o personagem Frodo é direcionado para uma jornada cheia de desafios com a intenção de destruir o anel que estava causando tanta destruição em seu reino; Em *Harry Potter e as Relíquias da Morte*, a personagem central é forçada a sair em busca das horcruxes, que são partes da alma de Voldemort, o vilão da trama, para destruí-las e assim derrotar o senhor das trevas. Seguindo a mesma lógica, a obra de Gaiman apresenta o jovem Tristan Thorn se aventurando em uma jornada pela Terra Encantada, em busca de uma Estrela caída para conquistar a sua amada.

Considerando as questões levantadas até aqui, este capítulo tem como objetivo principal fazer um

passeio pela Terra Encantada de Neil Gaiman, acompanhando o processo evolutivo da personagem central, Tristan Thorn, com a intenção de identificar os motivos míticos e maravilhosos que compõem essa obra literária contemporânea.

Entrando na Terra Encantada

Seguindo a tradição de uma estória de ficção de fantasia, a narrativa de Gaiman inicia com a célebre frase: “Era uma vez um rapaz que queria realizar o Desejo de seu Coração” (GAIMAN, 2008, p. 15). Desta forma, somos apresentados ao vilarejo de Muralha e a seus moradores. O rapaz, descrito na frase inicial, é Dunstan Thorn, pai de Tristan e o primeiro da família a se aventurar nos limites da Terra Encantada. A jornada dele, naquele universo, é breve, mas grandiosa. Lá, o rapaz realiza o desejo de seu coração e como resultado temos o nascimento de seu primogênito, Tristan Thorn. O Jovem Dunstan recebe um presente mágico na Terra Encantada, a dádiva de poder realizar o desejo de seu coração e tal dádiva é concedida a todas as gerações futuras. Assim, passados dezesseis anos após a visita à Terra Encantada, é a vez de seu primogênito, sair em busca do desejo de seu coração. E o padrão se repete, Tristan também sai motivado pelo amor. Ele recebe o chamado para a aventura quando está implorando por um beijo de sua amada, Vitória

– Não há nada que não faria por um beijo seu, nenhuma montanha que eu não escalaria, nenhum rio que eu não atravessaria, nenhum deserto que não cruzaria[...] Na constelação de Órion, bem baixa no horizonte lá para o leste, uma estrela lampejou, cintilou e caiu. – Por um beijo e a

promessa de sua mão – disse Tristan, pomposo –, eu lhe traria aquela estrela que caiu. (GAIMAN, 2008, p. 59)

A partir deste evento, somos conduzidos a uma aventura cheia de encantos e magia por um garoto de dezessete anos que se apaixona pela menina mais bela do vilarejo da Muralha, e com o intuito de conquistá-la, sai em busca de uma estrela caída. Como nos apresenta o narrador, “[...] estava entrando na Terra Encantada, em busca de uma estrela caída, sem a menor ideia de como a encontraria, nem de como se manter salvo enquanto tentava achá-la” (GAIMAN, 2008, p. 65). Ao acompanhar as aventuras de Tristan, percebemos que muitas vezes quando acalentamos um sonho grande, um desejo profundo de realizar algo, adentramos um mundo desconhecido, sem a menor garantia de que aquilo se realizará, porém a força propulsora que conduz o sonhador reside na coragem de tentar. O herói de Gaiman, nos inspira a seguir nosso coração e confiar nos resultados. Para realizarmos nossos sonhos e alcançarmos nossos objetivos, muitas vezes temos que manter nossa alma arrojada e destemida da juventude, e mergulhar de cabeça no desconhecido, confiando nos resultados. Como aponta o narrador, “[...] inexperiente demais para sentir medo, jovem demais para se deixar assombrar, Tristan Thorn transpôs os campos que conhecemos... e entrou na Terra Encantada.” (GAIMAN, 2008, p. 66).

Desvendando os Mistérios da Terra Encantada

Conforme adentramos o universo de *O Mistério da Estrela*, vamos nos deparando com diversos tipos de criaturas e situações. Ou seja, é possível identificar muitos

traços da mitologia, especialmente a nórdica, na narrativa. Tais elementos são pertinentes para iniciarmos nossas investigações em busca de desvendarmos os mistérios da Terra Encantada. Assim, podemos destacar uma série de eventos que dão início a trama: uma estrela que cai; um herói jovem e inebriado pela energia da paixão, em busca de um presente grandioso para conquistar sua amada; três bruxas a procura do elixir da juventude; três irmãos lutando pela ascensão ao trono do poder. É interessante observar que o elo que liga tais jornadas é uma Estrela, que cai nos limites da Terra Encantada. Ela é o presente que o herói prometeu a sua amada; através do coração dela, as bruxas terão acesso à juventude; por intermédio do colar que ela carrega em sua cintura, o irmão mais corajoso e astuto conquistará o poder da Fortaleza da Tempestade. Desta forma, é possível inferir que esta estória retrata o que a maioria dos seres humanos buscam: o amor, a juventude e o poder.

Um leitor desavisado talvez não perceba a quantidade de elementos míticos espalhados ao longo da narrativa, mas um conhecedor de mitologia, com certeza, irá identificá-los e se deliciar, conforme a leitura avança. O primeiro elemento a destacar é o sobrenome da personagem central “Thorn”, que significa espinho em inglês, e também pode ser visto como uma variante do nome do Deus nórdico, Thor. (FAUR, 2007, p. 152)

No panteão nórdico, “Thor, filho de Odin, é o forjador de trovões. Ele é bem direto e franco, ao contrário do pai, que é ardiloso; é amigável e carismático, enquanto o pai é sorrateiro.” (GAIMAN, 2018, p. 21). E como esse, muitos outros elementos míticos são apresentados ao longo da narrativa. Por exemplo, o jogo das runas, associado ao deus Odin, é usado por Lorde Primus como um oráculo que orienta sua jornada: “[d]epois de comer, limpou as mãos nas

vestes e lançou as runas para encontrar o topázio que conferia o domínio sobre as cidades dos penhascos e os vastos territórios da Fortaleza da Tempestade.” (GAIMAN, 2008, p. 147); também são apresentadas as três bruxas velhas (as Lilim) – que podem ser identificadas como uma representação das divindades Nornes, as fiandeiras e senhoras do destino (Urdh, Verdhandi e Skuld) do panteão nórdico, que eram também guardiãs das runas. Além disso, é possível identificar em um trecho da estória uma alusão ao mito da criação da mitologia nórdica. Segundo a pesquisadora Mirella Faur, em sua obra *Mistérios Nórdicos*, quando retoma uma passagem do poema épico islandês “Völuspa”, ela relata sobre o mito da criação em que o reino de Midgard foi criado a partir do corpo do gigante Ymir (FAUR, 2007). No texto de Gaiman, podemos identificar uma passagem semelhante a esse mito,

Havia quem dissesse que a cordilheira negra e cinza que corria como um espinhaço de norte a sul por aquela parte da Terra Encantada tinha sido um gigante, que cresceu tanto e ficou tão pesado que, um dia, exausto do simples esforço de se movimentar e viver, tinha se esticado na planície e caído num sono tão profundo que séculos se passavam entre os batimentos de seu coração. (GAIMAN, 2008, p. 158).

Quanto mais mergulhamos no universo da Terra Encantada, mais elementos maravilhosos e míticos vamos identificando ao longo da caminhada. Durante sua jornada, Tristan vai se deparando com criaturas e seres da natureza que o vão ajudando a ultrapassar os obstáculos pelo caminho. Apesar de estar em uma terra desconhecida, ele aparenta muita familiaridade com o

local. O jovem herói age com muita naturalidade, como se fizesse parte daquele universo. Segundo Campbell, “[...] o Todo está em todos os lugares e qualquer lugar pode tornar-se a sede do poder. Qualquer folha de grama pode assumir, no mito, a figura do salvador, assim pode conduzir o caminhante que aspira ao *sanctum sanctorum* do seu próprio coração” (CAMPBELL, 1949, p. 48).

Em sua aventura pela Terra Encantada, Tristan recebe muitos auxílios dos seres da natureza, ele é ajudado por uma criatura peluda que o conduz no início da caminhada. Também destaco aqui a ajuda das árvores para reencontrar e salvar a Estrela das mãos da bruxa:

“Pã me mandou ajudar você. – Me ajudar? – O pedido me deixou com um calorzinho, toda formigando e mole por dentro, desde a ponta de minhas folhas até o início de minhas raízes[...] – Você é uma árvore – disse Tristan, pondo os pensamentos em palavras.” (GAIMAN, 2008, p. 153).

O símbolo da árvore é recorrente em diversas culturas e possui um papel relevante para cada uma delas. Podemos citar, por exemplo, a Yggdrasil, também conhecida como Árvore do Mundo pela mitologia nórdica, onde Odin ficou suspenso por 9 dias e 9 noites, em busca da sabedoria. Já na mitologia hindu, temos a árvore de Bodhi, uma espécie de figueira sagrada, sob a qual Siddhartha Gautama (Buda)¹ recebeu a iluminação espiritual. Na mitologia cristã, temos a Árvore do conhecimento do Bem e do Mal², no Jardim do Éden,

¹ Informação disponível em:

http://www.ancientindia.co.uk/buddha/story/sto_set.html. Acesso em 06/12/2021.

² Informação disponível em:

[https://www.biblegateway.com/passage/?search=G%C3%AAnesis%](https://www.biblegateway.com/passage/?search=G%C3%AAnesis%27)

cujos frutos eram proibidos ao homem por Deus. Segundo *O Livro dos Símbolos*, “[...] a árvore também é um cosmo abarcando esferas psíquicas de repouso, criatividade e iniciação que transcendem o espaço e o tempo” (MARTIN, 2012, p. 130). A partir da reflexão sobre a simbologia da árvore, passamos a compreender também a profundidade simbólica contida na imagem da floresta.

Umberto Eco emprega a metáfora do “bosque” para se referir ao mundo ficcional. A imagem simbólica do bosque/floresta, assim como as estórias de contos de fadas apresentam grande complexidade de sentidos quando buscamos por uma única definição. Para trazer luz ao tema da floresta, a seguir destaco algumas possibilidades de interpretação: para o mitólogo Juan Eduardo Cirlot (2005), por exemplo, o espaço da floresta é carregado de simbologia e significado, e está presente em muitos textos literários como mitos, lendas, contos infantis,

a floresta [...] aparecendo em mitos, lendas e contos folclóricos. Sua complexidade, [...] redonda nos diversos planos de significado, que parecem corresponder ao princípio materno e feminino. Como lugar onde floresce abundante a vida vegetal, não dominada nem cultivada, e que oculta a luz do sol [...]. Para Jung [...] os terrores da floresta [...] simbolizam o aspecto perigoso do inconsciente. (CIRLOT, 2005, p. 257).

Já os estudiosos franceses Chevalier e Gheerbrant (2009), definem a floresta por um viés de cunho sagrado,

202%3A4-3%3A24&version=ARC. Acesso em 06/12/2021.

a floresta constituía um verdadeiro **santuário** em estado natural [...]. Na Índia, os **sannyasa** fazem seus retiros nas florestas: *As florestas são tranquilas, lê-se no Dham-mapada, desde que o mundo se mantenha longe delas; nas florestas, o santo encontra seu repouso**. [...] A floresta, [...] proporciona-lhe o poder, pois permite-lhe provocar a *chuva*, ou seja, os benefícios do Céu. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 439) (grifo dos autores).

O *Livro dos Símbolos* nos apresenta a floresta como “[...] um lugar de solidão, complicação, recuperação, regressão, impotência e dissuasão, crescimento espontâneo e decadência contínua”. (MARTIN, 2012, p. 118). Considerando a complexidade contida na simbologia da árvore e da floresta, passamos a refletir sobre a representação desses elementos nas histórias de ficção de fantasia. Em muitas narrativas, os bosques são apresentados como cenários perigosos, que devem ser evitados, é o local onde o mistério reside e as aventuras acontecem. Além disso, nessas histórias há sempre um alerta para se evitar adentrar tais territórios. Na saga *Harry Potter*, por exemplo, os alunos eram aconselhados a não ultrapassar os limites da escola Hogwarts e entrar na Floresta Proibida: “os alunos do primeiro ano devem observar que é proibido andar na floresta da propriedade. E alguns dos nossos estudantes mais antigos fariam bem em se lembrar dessa proibição [...] a floresta está cheia de animais selvagens, todo mundo sabe disso” (ROWLING, 2000, p. 112); Chapeuzinho Vermelho também foi orientada por sua mãe a evitar o caminho da floresta; Tristan, por sua vez, recebeu um alerta de ser cuidadoso no interior da Floresta Murcha:

Estamos numa floresta murcha. – Floresta murcha? – A culpa foi minha. Eu devia ter prestado mais atenção à direção para onde estávamos seguindo. Agora, você nunca vai conseguir sua estrela, nem eu, minha mercadoria. Um dia, algum pobre coitado perdido na mata vai encontrar nossos esqueletos limpinhos como uma moeda, e só. (GAIMAN, 2008, p. 95).

Assim como essas histórias, há muitas outras que exploram os mistérios das florestas e dos bosques. Ao aproximarmos a simbologia da floresta e a metáfora de Eco, que compara o mundo ficcional com um bosque, é possível perceber que existem muitos níveis de complexidade dentro do universo ficcional e a ficção de fantasia é apenas um deles. Assim como os personagens acima mencionados são orientados a ter cuidado com relação às florestas, os leitores também percebem alguns universos, em que são estimulados a adentrar; e em outros, que devem evitar. Como bem nos apresenta Tolkien:

Feéria é uma terra perigosa, e nela há armadilhas para os descuidados e masmorras para os audaciosos demais. [...] O reino das histórias de fadas é amplo, profundo, alto e cheio de muitas coisas: toda maneira de feras e pássaros se encontra lá; mares sem costas e incontáveis estrelas; beleza, que é encantamento, e perigo sempre presente; alegria e tristeza tão cortantes quanto espadas. (TOLKIEN, 1988, p. 11 a 13)

Como nos alerta Tolkien, o mundo da fantasia é fascinante e ao mesmo tempo perigoso. Por isso, é importante lembrar que, para fazer o melhor uso das possibilidades deste universo, devemos divagar por ele com cautela e cuidado, além de respeitar suas leis.

Conhecendo os personagens da Terra Encantada:

Conforme mencionado anteriormente, o chamado para a aventura se inicia com o evento da Estrela que cai nos limites da Terra Encantada. Tal acontecimento é apresentado a partir de três pontos de vista diferentes: do jovem Tristan, que deseja conquistar o amor; das três irmãs Bruxas, que buscam a juventude; e dos três últimos herdeiros da Fortaleza da Tempestade: Primus, Tertius e Septimus, que ambicionam o poder. Todos estão em busca da estrela. Ela é o presente para a amada de Tristan, seu coração é a fonte da juventude, e em sua cintura ela carrega o colar de topázio, que garante o poder da Fortaleza da Tempestade a um dos três irmãos.

A estrela faz parte de nosso imaginário há milhares de anos, ela é representada de diversas formas por culturas diferentes. Na mitologia egípcia, por exemplo, as estrelas são filhas da deusa Nut, que oferecem luz em meio a escuridão; na tradição judaica, temos a estrela de Davi, um símbolo de realeza e proteção; na mitologia cristã, a estrela de Belém anuncia o nascimento de Cristo; Vincent Van Gogh nos presenteou com uma linda obra de arte chamada “Noite Estrelada”. Em *O Livro dos Símbolos*, a estrela é descrita como,

Olhamos as estrelas para fazer um desejo, oramos às estrelas e vemos nelas os fósforos do nosso firmamento psíquico. [...] as estrelas serviram de orientação ao viajante, marinheiro e peregrino, a consciência, navegando na sua desconhecida escuridão. [...] falam-nos do infinito, do visionário, de algo estelar em nós. (MARTIN, 2012, p. 18).

Ao refletirmos sobre as estrelas, nos deparamos com tantas possibilidades de interpretação. Independente da cultura em que é apresentada, podemos pensar na estrela como uma luz em meio a escuridão, um farol a nos guiar, um mistério a desvendar. Ela carrega também a simbologia da esperança, de dias melhores, uma luz no final do túnel e remete a tradição de fazer um pedido ao ver uma estrela cair.

Na obra de Gaiman, a estrela possui nome e classificação: “[m]inhas irmãs me chamam de Yvaine – disse ela. – Porque eu era uma estrela do anoitecer” (GAIMAN, 2008, p. 188). Uma curiosidade interessante é perceber que em inglês a palavra que nomeia o anoitecer é “*evening*” que apresenta uma sonoridade parecida com “Yvaine”. Com esta informação, sabemos que a queda da estrela aconteceu ao anoitecer. Podemos dizer que é durante a noite que, em geral, os mistérios acontecem. No escuro, não conseguimos enxergar as coisas com clareza, é preciso acender a luz para visualizar os eventos, é através da luz que atingimos o esclarecimento, a luz traz a solução. Em uma floresta escura, a luz pode ser representada por uma fogueira, uma tocha, uma estrela. Na narrativa de Gaiman, chegar à estrela é como chegar à Babilônia, é encontrar um oásis em meio a um deserto.

– *Quanto falta para chegar à Babilônia?* – recitou Tristan consigo mesmo, enquanto os dois seguiam pelo bosque cinzento.

“Sessenta milhas e mais dez, À luz de velas eu consigo chegar lá?”

Claro, e ainda dá para voltar. É, se forem ágeis e leves seus pés,

À luz de velas você consegue chegar lá.”
(GAIMAN, 2008, p. 93)

Tristan recebe um auxílio mágico para encontrar a estrela, uma vela da babilônia. A chama da vela permite que ele viaje no espaço com rapidez. Encontrar a estrela foi apenas o primeiro degrau na jornada de Tristan, pois ela não estava receptiva e disposta a colaborar com os desejos do garoto. Ela tinha sido atingida pelo colar de Topázio, despençou do céu e, ao cair, quebrou a perna. E todos esses eventos a deixaram com dor e muito mau humor. Quando saímos em busca de um sonho, estamos tão inebriados pela possibilidade de realizá-lo que esquecemos de pensar o que faremos a partir do momento em que alcançá-lo. Esse foi o primeiro desafio de Tristan. Quando encontrou a estrela, não sabia o que fazer para convencê-la a segui-lo. Por isso, um tempo após tê-la achado, a perdeu. A inexperiência e inocência o fez perdê-la, porém o desejo de levá-la a sua amada, ainda estava latente em seu coração, e isso o fez continuar a jornada.

A segunda ajuda recebida foi a da árvore, que o auxiliou a reencontrar a estrela. A partir deste episódio, Tristan começa a ficar mais atento às dinâmicas daquele reino: “[f]oi quando lembrou de que cada avanço que tinha conseguido em sua busca até então tinha se concretizado por meio da aceitação da ajuda que alguém lhe oferecia.” (GAIMAN, 2008, p. 154). Algo bastante pertinente a se refletir, nem sempre é possível realizar sonhos sozinho, às vezes podemos necessitar de um auxílio externo. Portanto, é importante estar aberto a aceitar a ajuda oferecida.

É possível inferir que o clímax em *O Mistério da Estrela* acontece quando Tristan aparece para salvar Yvaine, na Estalagem da Carrocinha. A rainha das bruxas, que saiu em busca da estrela, conseguiu atrair Yvaine para um local criado por ela de forma mágica, a Estalagem da Carrocinha. Conforme o desenrolar da

trama, os fenômenos meteorológicos vão dando tom a cena. Uma chuva torrencial acaba forçando a Estrela a buscar abrigo na estalagem da rainha das bruxas. “Depois de um dia inteiro de chuva implacável, as luzes da estalagem foram a imagem mais acolhedora que ela viu em sua estada na Terra. – *Cuidado onde pisa, cuidado onde pisa* – repetiam as gotas de chuva ao bater na pedra” (GAIMAN, 2008, p. 169). Em *O Livro dos Símbolos* encontramos a seguinte reflexão sobre a chuva:

A chuva precipita o crescimento, a mudança, o repouso, a purificação e ... o desastre. [...]. Como símbolo e metáfora, os pormenores das chuvas da natureza reflectem estados psíquicos internos. Quando somos inundados, somos emocionalmente arrebatados. Quando chove, retiramo-nos para dentro, movendo-nos para um lugar interior, procuramos abrigo. (MARTIN, 2012, p. 62)

Jung também nos oferece uma reflexão pertinente sobre a simbologia da chuva,

Na mitologia, a chuva era considerada, muitas vezes, uma “união amorosa” entre o céu e a terra. Nos mistérios de Elêusis, por exemplo, depois de tudo ter se purificado pela água, eleva-se a invocação ao céu: “Deixai chover!”; e à terra: “Sê fecunda!” Era o casamento sagrado dos deuses. Portanto, pode-se dizer que a chuva representa uma “solução”. (JUNG, 2020, p. 381)

Então Yvaine, se depara com a rainha das bruxas: “[o]lhe só para você. Molhada como uma ninfa das águas.” (GAIMAN, 2008, p. 171) Sem perceber a armadilha, a inexperiente estrela acaba sendo ludibriada

pelas palavras doces da bruxa: “[h]avia gente boa neste mundo cercado de trevas, concluiu a estrela, aquecida e contente. Lá fora a chuva batia e o vento zunia através do desfiladeiro, mas dentro da Estalagem da Carrocinha tudo estava quentinho e confortável.” (GAIMAN, 2008, p. 171). Essa passagem mostra como podemos ser desviados de nossas jornadas pelas armadilhas disfarçadas pelo caminho, das distrações em forma de conforto e de palavras doces.

A bruxa estava determinada a retirar o coração da estrela e a matar quem tentasse impedi-la. Assim, ela matou Lorde Primus, um dos herdeiros da Fortaleza da Tempestade, e tentou fazer o mesmo com Tristan, o enviando uma bebida envenenada. Porém, depois da primeira derrota e perda da Estrela, Tristan passou a demonstrar maturidade e não se deixar enganar com tanta facilidade, como no início da jornada. “E então ocorreu a Tristan – a informação vinda à tona de algum conto de fadas ou alguma obra de folclore infantil há muito esquecida – que o chifre de um unicórnio era à prova de... – Veneno?” (GAIMAN, 2008, p. 175)

Assim, após um confronto com a bruxa e um ato de coragem, Tristan resgata e salva Yvaine. Ele usa a própria mão como pavio para acender a vela da Babilônia e saírem da estalagem da Bruxa. E assim como na mitologia nórdica, o Deus Odin ofereceu o próprio olho em sacrifício para alcançar a sabedoria, o Jovem Tristan o fez com sua mão para salvar Yvaine. E, a partir deste ato, o rapaz ganha a confiança da estrela “– agora que você salvou minha vida, pela lei do meu povo, você se tornou responsável por mim, e eu por você. Aonde você for, eu também devo ir” (GAIMAN, 2008, p.187). É possível fazer uma aproximação dessa passagem na estória, com um trecho da obra de Antoine de Saint Exupéry, *O Pequeno Príncipe*:

Tu não és ainda para mim senão um garoto inteiramente igual a cem mil outros garotos. E eu não tenho necessidade de ti. E tu não tens também necessidade de mim. Não passo a teus olhos de uma raposa igual a cem mil outras raposas. Mas, se tu me cativas, nós teremos necessidade um do outro. Serás para mim o único no mundo. E eu serei para ti única no mundo... (EXUPÉRY, 1956, p. 53)

Enquanto Tristan estava agindo de forma egoísta, apenas tentando realizar um desejo fútil de levar a estrela à força para sua amada, ele encontrou bastante resistência e dificuldades. Porém, quando a salvou de forma nobre, conseguiu conquistar sua confiança e afeição.

Após o embate com Tristan, a bruxa é derrotada e perde, não só a estrela, como também o resto de forças vitais que tinha. Em um último encontro com Yvaine, a bruxa expõe sua decepção e deixa uma reflexão para a estrela:

– Já dei meu coração a outra pessoa. – O rapaz? [...] – Esse mesmo. – Naquela hora, você deveria ter deixado que eu o tomasse, que o levasse para minhas irmãs e para mim. Nós poderíamos ter voltado à juventude, e ele duraria até a próxima Era do Mundo. Esse rapaz vai parti-lo, desperdiçá-lo ou perdê-lo. É o que todos eles fazem. (GAIMAN, 2008, p. 256).

Assim como a rainha das bruxas, os três irmãos herdeiros do trono da Fortaleza da Tempestade fracassaram em suas jornadas. A ambição de ascender ao trono do poder os fizeram encontrar a morte pelo caminho: Lorde Tertius é envenenado por seu irmão

Septimus; Lorde Primus é morto pela rainha das bruxas e Lorde Septimus também é morto pelas mãos da bruxa, quando está tentando cumprir a lei de Talião e vingar a morte de Primus.

Interessante perceber que o número três é um elemento bastante recorrente na estória de Gaiman. A seguir, são elencados alguns exemplos: temos as três buscas pela estrela que motivaram o desenrolar da estória, ou seja, a busca por amor, por juventude e por poder. Além disso, há as três bruxas, os três irmãos e os três conselhos da árvore. Para o filósofo Pitágoras, o três é o número que representa a perfeição e é muito recorrente na mitologia também. Na egípcia, por exemplo, temos a tríade: Ísis, Osíris e Hórus que busca entender a estruturação da natureza, do homem e do universo; seguindo uma lógica semelhante, temos a Santíssima Trindade para os cristãos (pai, filho e espírito santo); e, por fim, o número três pode representar o ciclo da vida (nascimento, vida e morte).

A partir desta reflexão, podemos dizer que testemunhamos três eventos interessantes em *O Mistério da Estrela* o nascimento de um amor genuíno entre Tristan e Yvaine, a vida triste das três bruxas em busca de algo inalcançável e a morte por ganância dos herdeiros da Fortaleza da Tempestade.

Considerações finais

O início da jornada pela Terra Encantada nos apresenta a história de um rapaz que queria realizar o Desejo de seu coração. Ao longo da narrativa, foi possível perceber que o que move a estória de Gaiman é o coração, local onde reside o sentimento e o amor. É por causa do coração da estrela que a rainha das bruxas sai em uma aventura, gasta suas últimas energias em

busca da juventude. É devido a um desejo de conquistar o coração de sua amada, que Tristan sai em uma jornada à procura pela estrela em um universo desconhecido. O coração é o órgão que representa o centro de poder, da coragem e da força. Conforme a estória vai se desenrolando, percebemos que as personagens que não possuem força e coragem suficientes vão sendo derrotadas.

Além disso, a juventude é algo que não se resgata, por mais que tentemos, não tem como evitar a passagem do tempo. Já o poder, é uma força intrínseca, não se alcança poder por intermédio de um recurso externo, e sim interno. Ele reside em cada um de nós. Infelizmente, nem todos conseguem identificá-lo. E o amor, só poderá ser conquistado a partir da confiança e da demonstração de carinho e cuidado. É algo que leva tempo. Não acontece da noite para o dia e nem à força, ou na primeira tentativa. Para alcançá-lo, é necessário ter paciência.

E assim, chegamos ao final da jornada pela Terra Encantada. Ao acompanharmos as aventuras do herói e dos demais personagens, podemos concluir que a luz da sabedoria e do amor, representada pela estrela, foi o fio condutor de nossa leitura. Tristan, por ter sido originado a partir de um desejo do coração de seu pai, é a representação plena do amor. Yvaine, por sua vez, representa a luz que ilumina a escuridão. E ela oferece, de forma voluntária e incondicional, sua luz, ou seja, seu centro de poder a seu amado, Tristan. Assim, a partir desta reflexão, podemos ler *O Mistério da Estrela* como uma representação do triunfo da luz e do amor.

REFERÊNCIAS

- BAUM, L. Frank. **The Wonderful Wizard of Oz**. London: Penguin, 1995.
- CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Círculo do Livro, 1949.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva et al. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CIRLOT, Jean-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Centauro, 2005.
- ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ESTES, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os Lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- EXUPERY, Antoine de Saint. **O Pequeno Príncipe**. Editora Agir, 1956. Disponível em: https://www.sesirs.org.br/sites/default/files/paragraph--files/o_pequeno_principe_-_antoine_de_saint-exupery_0.pdf. Acesso em: 15/11/21.
- FAUR, Mirella. **Mistérios Nórdicos**. Deuses. Runas. Magias. Rituais. São Paulo: Pensamento, 2007.
- GAIMAN, Neil. **Mitologia Nórdica**. Trad. Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.
- GAIMAN, Neil. **O Mistério da Estrela – Stardust**. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2008.
- JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2020.
- MARTIN, Kethleen. **O Livro dos Símbolos**. Slovakia: Taschen, 2012.

ROWLING, J.K. **Harry Potter e a Pedra Filosofal**. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

_____. **Harry Potter e as Relíquias da Morte**. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

TOLKIEN, J. R. R. **Árvore e folha**. 1988. Disponível em: www.harpercollins.com.br Acesso em 08/10/21.

_____. **O Senhor dos Anéis**. Disponível em: http://cegosbrasil.net/sites/default/files/a_sociedade_do_anel_-_o_senhor_-_j.r.r._tolkien.pdf. Acesso em: 15/11/21.

FAERIE E O LIMIAR ENTRE FANTASIA E ROMANCE HISTÓRICO EM *JONATHAN STRANGE & MR NORRELL*, DE SUSANNA CLARKE

Rafael Silva Fouto

Jonathan Strange & Mr Norrell (2004) foi o primeiro romance publicado pela escritora britânica Susanna Clarke. A mistura entre romance histórico e ficção de fantasia, apresentada na forma de uma história alternativa da Inglaterra durante o período das Guerras Napoleônicas, na qual a magia é dada como elemento real e formativo do país, rendeu diversas críticas positivas à autora e um Hugo Award de melhor romance por sua originalidade. A narrativa, focada nos dois magos do título, apresenta o percurso da magia e do estudo desta na Inglaterra de uma maneira realista, bem como o desaparecimento de magos praticantes no então início do século XIX. A presença constante de notas de rodapé explicativas, de caráter semiacadêmico, intensifica a noção de realismo histórico ao listar publicações de estudos sobre magia, história da magia, ou simplesmente relatos a respeito de indivíduos mencionados no texto. Dessa forma, percebe-se uma hesitação classificatória do modo de escrita de Clarke, que ora beira um estilo de romance reminescente a Jane Austen em sua precisão de detalhes da vida social inglesa do período, ora um romance de alta fantasia com

os feitos maravilhosos por parte dos dois magos, particularmente Jonathan Strange.

O fio que une esses dois aspectos a princípio conflitantes na classificação da narrativa de Clarke é a presença de *Faerie*¹, a terra encantada habitada pelas fadas. Elemento histórico na medida em que existe, de fato, no folclore de língua inglesa desde pelo menos o final da Idade Média, *Faerie* é também a representante principal do maravilhoso e grotesco na obra da autora.

J. R. R. Tolkien em seu famoso ensaio “*On Fairy-stories*” (“Sobre Estórias de Fadas”, 2020), publicado originalmente em 1947, explora e aplica o próprio conceito de *Faerie*² à literatura de fantasia, sendo assim de particular relevância para a discussão a respeito da obra de Clarke:

[...] estórias de fadas não são, no uso normal em inglês, estórias sobre fadas ou elfos, mas estórias sobre Feéria, o reino ou estado no qual as fadas têm seu ser. Feéria contém [...] os mares, o sol, a lua, o céu, a terra e todas as coisas que estão nela: árvores e pássaros, água e pedra, vinho e pão e nós mesmos, homens mortais, quando estamos encantados. (TOLKIEN, 2020, p. 23)

Portanto, em um sentido culturalmente inglês – e tolkeniano –, *Jonathan Strange & Mr Norrell* pode ser compreendido como uma estória de fada, já que se “[...] uma ‘estória de fadas’ é aquela que aborda ou usa Feéria [...]” (TOLKIEN, 2020, p. 23), e certamente a

¹ “Reino Encantado”, na tradução de José Antônio Arantes (2015); doravante, todas as traduções em notas de rodapé de *Jonathan Strange&Mr.Norrell*, exceto quando informado o contrário, serão as de Arantes.

² “Feéria”, na tradução de Reinaldo José Lopes (2020).

escrita de Clarke posiciona *Faerie*, enquanto um lugar, no centro da narrativa. De fato, pela classificação de Tolkien, não havendo ilusões, sonhos ou fábulas que explicam *Faerie* nessa obra, não há obstáculos para o entendimento da narrativa como puramente maravilhosa e feérica. Entretanto, o modo como o maravilhoso penetra no desenvolvimento da história deve ser levado também em consideração, uma vez que o principal ponto sendo abordado pela autora se encontra na questão da identidade inglesa ao longo da história do país. Desse modo, a análise de Farah Mendlesohn (2008) referente aos modos que o maravilhoso pode ser introduzido em obras literárias é, também, uma das possíveis chaves de leitura da obra de Clarke.

Mendlesohn (2008) estabelece quatro modos principais em que a fantasia surge na narrativa, a dizer: fantasia de portal, imersiva, intrusiva e liminar. Na fantasia de portal, as personagens da narrativa adentram uma nova localidade fantástica, abandonando a familiaridade de seu lar; na fantasia imersiva, o próprio mundo principal é maravilhoso por si só, sendo parte do cotidiano das personagens; na fantasia intrusiva, o maravilhoso e sobrenatural adentra ou invade o mundo real das personagens. Por fim, na fantasia liminar, os elementos maravilhosos se encontram às margens da narrativa, havendo hesitação em reconhecê-los tanto pelas personagens quanto pelo leitor; é, portanto, a categoria mais complexa de ser definida.

Na análise de Mendlesohn, *Jonathan Strange & Mr Norrell* aparece como, primariamente, uma fantasia de imersão, no sentido de que Clarke constrói um mundo completo em que a magia é simplesmente dada como verdadeira (MENDLESOHN, 2008, p. 164). Entretanto, logo em seguida em sua análise da obra, Mendlesohn trabalha a questão da magia na narrativa de Clarke

como uma fantasia intrusiva, dizendo que “[a]llthemagic in *Jonathan Strange and Mr. Norrell* is intrusion/disruption. Magic is always portrayed as being brought into the controlled and mannered world of society” (2008, p. 165)³. A dificuldade de classificação clara da obra está diretamente relacionada à presença das fadas nessa realidade alternativa: ainda que a magia em si seja de conhecimento comum dentro do mundo secundário da autora, *Faerie* não o é.

O mundo de *Jonathan Strange & Mr Norrell* é uma realidade de reavivamento da magia inglesa, em que o esquecimento de todo seu potencial é de tal modo apresentado que a diferença com o mundo real é, a princípio, ínfima. A magia maravilhosa feérica aparece na narrativa de várias maneiras diferentes, gerando medo igualmente na aristocracia inglesa e na população comum, complicando assim uma classificação delineada dentro de apenas uma das categorias de Mendlesohn. Dessa forma, cabe investigar o impacto dessa *Faerie* tanto dentro da estrutura narrativa quanto no entendimento da posição da obra como romance de fantasia. Para isso, certos pontos devem ser discutidos, como a questão da origem das fadas nos países celtas e a posterior influência normanda no desenvolvimento conceitual desse mundo mágico.

A incontrollabilidade das fadas em suas origens celtas

No núcleo da obra de Clarke encontra-se o princípio de restaurar a magia inglesa de maneira

³ “toda a magia em *Jonathan Strange & Mr Norrell* é intrusão/ruptura. A magia é sempre representada como sendo trazida para o mundo controlado e educado da sociedade”. Tradução nossa.

respeitável, liderado pelo mago Gilbert Norrell. A palavra “respeitável” é essencial para a discussão aqui proposta, uma vez que não apenas a identidade inglesa na narrativa é dependente dessa respeitabilidade, como ela se torna também um comentário a respeito do próprio maravilhoso na literatura. As fadas assumem papel antagônico para o propósito de Norrell, o qual diz que “[a] more poisonous race or more inimical to England has never existed” (CLARKE, 2005, p. 72)⁴. Para entender a razão para esse desgosto por fadas, é relevante considerar dois princípios aos quais as fadas e *Faerie* estão diretamente relacionadas, isto é, à ideia de sua origem nos países de língua celta – a dizer, Irlanda, Escócia e País de Gales – e a relação destes com o fantástico e o irracional.

Na obra de Clarke, a conexão entre as fadas e os países celtas é claramente estabelecida já no princípio da narrativa, quando a autora ressalta que alguns dos grandes magos se foram para “[...] the most retired parts of England and Scotland and Ireland (where magic was strongest) [...]” (CLARKE, 2005, p. 7)⁵. Porém, as fadas habitantes desses lugares onde a magia é forte recebem apenas posteriormente um nome: “[by] these signs they recognized the *Daoine Sidhe* – the Fairy Host” (CLARKE, 2011, p. 639)⁶. O emprego do termo *Daoine Sidhe* é revelador, sendo a nomenclatura utilizada dentro do idioma irlandês (também chamado “gaélico irlandês”) para se referir a seres que são traduzidos como *fairy* ou *elfem* inglês. A tradução oferecida pela narrativa não é,

⁴ “Jamais houve espécie mais perniciosa ou mais inimiga da Inglaterra”.

⁵ “[...] às regiões mais remotas da Inglaterra, Escócia e Irlanda (onde a magia era mais forte) [...]”.

⁶ “Por esses sinais, reconheceram os *daoine sidhe* - as hostes dos seres sobrenaturais das colinas”.

entretanto, muito precisa, pois *Fairy Host* em irlandês seria *Sluagh Sidhe*; segundo John Koch (2006), *Daoine Sidhe* simplesmente se traduz para “Povo das Fadas” ou, mais especificamente, “Povo dos *Sidhe*”, em que *Sidhe* é o nome dado aos montes tumulares presentes na Irlanda. Reforçando tal relação, a autora informa, em nota de rodapé: “[no] one in England nowadays knows this language and all we have left of it is a handful of borrowed words describing various obscure magical techniques. Martin Pale wrote in *De Tractatu Magicarum Linguarum* that it was related to the ancient Celtic languages” (CLARKE, 2005, p. 640)⁷. Nesse sentido, as fadas não apenas são estrangeiras na perspectiva inglesa, como também aparentadas às populações celtas em contato milenar com a Inglaterra. Essa dicotomia entre as fadas e os ingleses, bem como entre a loucura de sua magia e a respeitabilidade da magia inglesa, espelham uma discussão que contrapõe o celta romântico ao anglo-saxão racional, estereótipos já presentes há pelo menos dois séculos nas culturas anglófonas. Tal perspectiva foi talvez consolidada por Matthew Arnold, ao afirmar, em 1867, que a sensibilidade celta

[...] gives him a peculiarly near and intimate feeling of nature and the life of nature [...] The Celt, undisciplinable, anarchical, and turbulent by nature [...] is just the opposite of the Anglo-Saxon temperament, disciplinable and steadily obedient within certain limits, but retaining an inalienable

⁷ “Ninguém hoje em dia na Inglaterra conhece esse idioma, e tudo o que temos dele é um punhado de palavras emprestadas descrevendo várias técnicas mágicas obscuras. Martin Pale escreveu em *De Tractatu Magicarum Linguarum* que o idioma é aparentado às antigas línguas celtas”. Tradução nossa.

part of freedom and self-dependence [...].
(ARNOLD, 1867, p. 108)⁸

Repleto de estereótipos generalizantes, que transformam a nomenclatura linguística de “celta” em elemento racial, a visão de Arnold teve, entretanto, tamanho impacto no imaginário popular que a figura do celta sonhador e mágico, oposto ao anglo-saxão prático, perdura atualmente até mesmo em países fora da esfera anglófona. Tolkien em particular enfrentou os efeitos dessa visão ao ter sua obra *O Silmarillion* acusada de ter “nomes celtas de embaralhar a vista”:

Desnecessário dizer que eles não são celtas! Nem o são os contos. Conheço coisas célticas (muitas delas em seus idiomas originais, irlandês e galês), e sinto por elas uma certa aversão: em grande parte por sua irracionalidade fundamental. Elas têm cores vivas, mas são como uma janela de vitrais quebrada cujos pedaços são reunidos mais uma vez sem forma. (TOLKIEN, 2010, p. 43)

O autor, desse modo, também caiu vítima do estereótipo da loucura provinda dos celtas, ainda que no caso dele fosse a loucura contida na literatura celta. Dentro dessa perspectiva, nota-se que Clarke trabalha com a romantização celta em duas esferas dentro de seu conceito de magia feérica. A primeira, como elemento histórico pela visão da sociedade inglesa do início do século XIX que, assim como Arnold, observava com

⁸ “[...] dá a ele um sentimento peculiarmente próximo e íntimo da natureza e da vida da natureza [...] O celta, indisciplinável, anárquico e turbulento por natureza [...] é justamente o oposto do temperamento anglo-saxão, disciplinável e constantemente obediente dentro de certos limites, mas retendo uma parte inalienável de liberdade e autodependência [...]”. Tradução nossa.

suspeitas seus vizinhos de língua celta e culturas diferentes na Irlanda, País de Gales e Escócia, resistentes ao controle do Império Britânico e ao processo de anglicização; e a segunda, como comentário dessa visão ainda presente na modernidade. Na primeira esfera, cabe a menção de uma peculiaridade das fadas de *Jonathan Strange & Mr Norrell*, mencionada também em nota de rodapé: “Chaston wrote that men and fairies both contain within them a faculty of reason and a faculty of magic. In men reason is strong and magic is weak. With fairies it is the other way round: magic comes very naturally to them, but by human standards they are barely sane” (p. CLARKE, 2005, p. 299)⁹. Essa descrição é surpreendentemente similar à descrição de Arnold do anglo-saxão disciplinado e racional em contraste ao celta sentimental e conectado à magia natural, e também à loucura literária mencionada por Tolkien. Assim sendo, as fadas são compreendidas na história como seres fascinantes, capazes de feitos mágicos impressionantes, mas simultaneamente miradas com suspeitas.

Dentro da segunda esfera, por sua vez, Clarke tece uma crítica a essa romantização somada à necessidade de domesticação dos países de línguas celtas por parte dos ingleses, que durante séculos, em nome de um imperialismo dito britânico, buscaram a marginalização e apagamento dessas línguas e culturas. Conforme aponta Mr Norrell, a epítome do anglo-saxão independente e disciplinado,

⁹ “Chaston escreveu que homens e seres mágicos contêm em si a faculdade da razão e a faculdade da magia. Nos homens, a razão é forte e a magia fraca. Com os seres mágicos, dá-se o oposto: a magia lhes é bastante natural, mas, de acordo com os padrões humanos, eles são mal-e-mal sensatos”.

Chaston wrote that a great many fairies harboured a vague sense of having been treated badly by the English. Though it was a mystery to Chaston – as it is to me – why they should have thought so. In the houses of the great English magicians fairies were the first among the servants and sat in the best places after the magician and his lady. (CLARKE, 2005, p. 467)¹⁰

Essa passagem, se interpretada superficialmente, exemplifica apenas o caráter insano das fadas, conforme abordado anteriormente. Entretanto, quando analisado à luz da compreensão das fadas como aparentadas aos celtas na narrativa, fica perceptível o porquê da sensação de maus-tratos que as fadas têm em relação aos ingleses: de modo similar aos próprios irlandeses que dão nome aos *Daoine Sidhe*, foram romantizadas e absorvidas pela sociedade inglesa como itens de consumo exóticos, e sentem-se injustiçadas. Nesse sentido, ainda que recebendo uma posição de privilégio dentro das casas dos magos ingleses, as fadas, assim como os galeses e irlandeses que possuíam títulos de nobreza dentro da sociedade do colonizador inglês, não são consideradas membros dessa sociedade, mas um outro que deve ser controlado. Tornam-se objetos de apelo literário dos ingleses no período em que a narrativa se encontra, curiosidades para os que se interessam pela magia inglesa; é impossível ignorar,

¹⁰ “Chaston escreveu que um grande número de seres mágicos nutria um vago sentimento de haverem sido tratados muito mal pelos ingleses, embora fosse um mistério para Chaston, assim como é para mim, por que pensavam desse modo. Na casa dos grandes magos ingleses, os seres mágicos eram os primeiros entre os criados e se sentavam nos melhores lugares, depois do mago e da esposa”.

nesse posicionamento do feérico trazido por Clarke, um eco do celta romântico como apresentado por Simon Rodway, noção cristalizada por Ernest Renan na França:

[...] the Romantic Celt [...] is an external construct, by and for non-Celts [...] he [Ernest Renan] presented his French audience with exactly the sort of Celts they wanted: sensitive, poetic, child-like, feminized, spiritual and safely marginal. This was equally attractive to disillusioned Romantics in other urbanized, industrialized societies in England, Germany and elsewhere. (RODWAY, 2018, p. 6)¹¹

Nessa perspectiva, tem-se na figura de Jonathan Strange, um desses românticos dentro da narrativa, o qual busca aprender e contatar as fadas ao longo de toda a obra, mas sempre partindo da posição do inglês urbanizado, que as entende como seguramente mágicas e espirituais. Nesse ponto, é relevante ressaltar o local de origem de Strange, Shropshire, área na fronteira com o País de Gales e muitas vezes vista, ela própria, como às margens da Inglaterra. A estranheza do personagem, sublinhada por seu nome, é reforçada também pela sua origem cultural limítrofe.

Conforme Strange entra em contato com a magia das fadas, descobre lentamente o sentimento antagônico feérico em relação aos magos ingleses, particularmente em seus encontros com o *Gentleman with the thistle-*

¹¹ “[...] o Celta Romântico [...] é um construto externo, feito por e para não celtas [...] ele [Ernest Renan] apresentou à sua audiência francesa exatamente o tipo de celtas que eles queriam: sensível, poético, infantil, afeminado, espiritual e marginal de maneira segura. Isso foi igualmente atraente para os românticos desiludidos em outras sociedades urbanizadas e industrializadas na Inglaterra, Alemanha e outros lugares”. Tradução nossa.

*downhair*¹², a principal fada presente na obra. Nunca recebendo um nome, pois Clarke informa que os nomes das fadas em sua própria língua são impronunciáveis pelos ingleses – mais um comentário sardônico da autora a respeito da relação dos ingleses com as línguas celtas – o *Gentleman* pode ser considerado uma exemplificação do princípio da incontrolabilidade das fadas em *Jonathan Strange & Mr Norrell*, bem como do celta insano.

Tendo estabelecido a conexão entre as fadas e o elemento celta na obra de Clarke, cabe agora a compreensão de outro aspecto da narrativa diretamente relacionado a esses temas, isto é, a multiculturalidade presente na história da Inglaterra, e como ela contribui não apenas para a própria criação do conceito de “*Faerie*”, mas também ao início do gênero de fantasia na literatura do país.

Anglo-dinamarqueses e os primórdios da história e literatura fantástica inglesa

O aspecto de romance histórico de *Jonathan Strange & Mr Norrell* não se limita, todavia, à visão inglesa a respeito de seus vizinhos celtas, ou mesmo ao período das Guerras Napoleônicas em que se passa. No cerne da narrativa encontra-se também a cisão histórica presente na Inglaterra entre o sul anglo-saxão e o norte anglo-dinamarquês, extrapolada para a divisão entre a magia respeitável sulista e a magia feérica nortista. Novamente, tem-se uma figura representando essa problemática dentro da obra, isto é, John Uskglass, o *Raven King*¹³. Apresentado como o filho de um nobre

¹² Cavaleiro de cabelos de algodão.

¹³ Rei Corvo.

normando que foi levado pelas fadas à *Faerie* quando abandonado em uma floresta, o *Raven King* pode ser entendido como a representação do elemento fantástico liminar na narrativa, aparecendo às margens da obra – tanto literalmente, em notas de rodapé, quanto simbolicamente, no agora perdido potencial que a magia inglesa possuía no passado. Não à toa, em outra obra da autora que explora o mesmo mundo criado em *Jonathan Strange & Mr Norrell, The Ladies of Grace Adieu: and Other Stories* (2007), é dito que John Uskglass é “[...] the dear king of all magicians, who stands between England and the Other Lands, between all wild creatures and the world of men” (CLARKE, 2009, p. 18)¹⁴. Se *Faerie* se faz tradicionalmente presente em contextos liminares, seja em momentos do ano ou condições climáticas específicas (como durante um nevoeiro), o *Raven King* é quem se encontra entre este mundo e o Outro, regulando a magia e a cultura entre cada lado.

Desde o período medieval esteve presente na sociedade inglesa uma separação interna entre o sul saxão, que nunca caiu sob a influência viking, e o norte, exposto às invasões e influências nórdicas, especialmente durante o domínio do *Danelaw*, entre os séculos IX e XI. Essa separação seria intensificada posteriormente com a invasão normanda por parte dos vikings afrancesados, vindos da atual Normandia. John Uskglass assume, nesse sentido, a postura do rei nórdico místico e selvagem, cujo símbolo do corvo reforça sua ligação com as trevas e, possivelmente, mesmo com Odin, deus nórdico associado aos corvos e rei entre os deuses.

¹⁴ “[...] o querido rei de todos os magos, que se põe entre a Inglaterra e as Outra Terras, entre todas as criaturas selvagens e o mundo dos homens”. Tradução nossa.

Por esse viés interpretativo, até mesmo a oposição na obra entre Uskglass, o rei mago do norte, e Henry I, o rei guerreiro no sul, apresenta semelhanças ao contraste entre Odin enquanto deus da magia supremo de um lado, e o Deus cristão e seus fiéis de outro, com figuras guerreiras e mártires que resistem às heresias e aos sortilégios mágicos pagãos. De certo modo, Clarke parece se utilizar dessa imagética mitológica nas descrições que circundam o *Raven King*, como quando este encontra e conversa com John Childermass, servo de Norrell, próximo ao final da narrativa:

[...] his speech sounded uncouth – even to Childermass's ears. His accent was northern – of that there was no doubt [...]. It might have been Northumbrian, but it was tinged with something else – the speech of the cold countries that lie over the North Sea and – which seemed more extraordinary still – there was more than a hint of French in his pronunciation. (CLARKE, 2005, p. 970)¹⁵

Sua posição como descendente do *Danelaw* viking e dos normandos vindos da França (eles próprios descendentes dos vikings que lá se estabeleceram) fica, assim, explicitada pela autora, bem como uma crueza e estrangeirismo, presentes no conteúdo e na forma de sua fala. Este é, afinal, um rei liminar do norte,

¹⁵ “[...] sua fala soava inculta mesmo para os ouvidos de Childermass. O sotaque era do Norte, disso não restava dúvida [...]. Poderia ser da Nortúmbria, mas com vestígios de algo mais: a fala dos países frios situados no mar do Norte, o que parecia ainda mais extraordinário, e na pronúncia havia mais do que uma sugestão de francês”.

caracterizado pela sua alteridade, potencialmente estranho mesmo aos habitantes do norte da Inglaterra, como Childermass e Norrell, vindos de Yorkshire.

Entretanto, é justamente o norte selvagem e estrangeiro que terá mais impacto tanto na narrativa de *Jonathan Strange & Mr Norrell* quanto na própria história inglesa, e até mesmo na formação da literatura fantástica. Será por meio dos normandos que a literatura arturiana adentrará na cultura popular inglesa e em diversos romances medievais produzidos no país, assim como o poderoso mago Merlin – mencionado como um dos precursores da magia inglesa por Strange e Norrell – e feiticeiras e senhoras do lago sobrenaturais. Entre as diversas palavras francesas que os normandos introduzirão à língua inglesa, *Faerie* será uma de duração longa no imaginário fantástico, e sua descendente, *fairy*, aplicar-se-á eventualmente aos habitantes desse Outro Mundo, quase substituindo a antiga palavra nativa para eles, *elf*.

Já no *lai* medieval inglês *Sir Orfeo*, do século XIV, parte de um popular gênero literário na França, menções à loucura ou *glamour* causados por *Faerie* e a alteridade de seus habitantes estabelecem as bases para o futuro entendimento desse reino mágico, que levam Tolkien a chamá-lo de Reino Perigoso (2020). Também este autor considera a “sopa” cultural de onde surge esse conceito, bem como o próprio gênero de histórias de fadas: uma vez colocadas no caldeirão, tornam-se parte integral e inseparável do todo, sendo de pouca utilidade buscar suas fontes (TOLKIEN, 2020). Talvez por essa razão Clarke ressalta a dificuldade em se definir as fadas em sua obra, bem como sua relação íntima com a natureza da Inglaterra, ainda que dentre elas haja desgosto pelos ingleses em si:

Fairies do not make a strong distinction between the animate and the inanimate. They believe that stones, doors, trees, fire, clouds and so forth all have souls and desires, and are either masculine or feminine. Perhaps this explains the extraordinary sympathy for madness which fairies exhibit. (CLARKE, 2011, p. 466)¹⁶

Em *Faerie*, o discernimento entre o que é magia e o que é natural, realidade e fantasia, simplesmente não se dá, “[p]ois é o homem que é, em contraste com as fadas, sobrenatural (e frequentemente de estatura diminuta); enquanto elas são naturais, muito mais naturais que ele” (TOLKIEN, 2020, p. 18). O *Raven King* se insere nesse mundo, comportando-se muitas vezes como uma fada, seja em sua longevidade inexplicada, ou em seus poderes impressionantes, ou em sua presença distante, sempre no horizonte. De modo similar aos vikings e normandos do passado, torna-se um assunto de lendas, figura que faz parte da “sopa” da história inglesa e da literatura de fantasia, e imagem referente à magia original inglesa na narrativa histórica tecida pela autora. Com base nesses elementos, resta, então, compreender como esse aspecto histórico real se relaciona com a fantasia, e como esta irrompe além dos limites da própria obra.

¹⁶“ Os seres mágicos não distinguem de modo claro o animado do inanimado. Acreditam que pedras, portas, árvores, fogo, nuvens, assim por diante, todos têm alma e desejos, e são masculinos ou femininos. Talvez isso explique a extraordinária compaixão pela loucura que os seres mágicos manifestam”.

Respeitabilidade do romance histórico x selvageria do romance de fantasia

A questão da magia respeitável oposta à magia feérica na obra de Clarke é sintoma de um conflito cultural interno na narrativa que se estende para fora dos limites da página. Resenhas como de Laura Miller (2004), Elaine Bander (2008) e Grady Hendrix (2004) comparam o estilo da autora com Jane Austen e Charles Dickens, ressaltando especificamente o retrato e comentário social que a autora faz da sociedade inglesa do início do século XIX. Nesse sentido, essencial para a identidade inglesa é “[...] the Augustan spirit of Jane Austen and Samuel Johnson, with its vigorous common sense, its firm ethical fiber and its serene reason and self-confidence [...]” (MILLER, 2004, n.p.)¹⁷. Do lado desse espírito tipicamente inglês de Austen encontra-se a primeira parte do livro e o próprio temperamento do mago Gilbert Norrell: a alta sociedade inglesa, fortemente estratificada entre a nobreza e a população comum, cuja respeitabilidade social deve ser emulada na respeitabilidade mágica. A maneira de escrever de Clarke busca a mesma essência do estilo de Austen na medida em que deseja expressar os mesmos limites e preconceitos de tal organização social. Por esse viés, a primeira parte da narrativa, focada principalmente em Norrell, é um romance histórico de cunho satírico, desde as reações exacerbadas do mago com qualquer forma de rompimento da estrita divisão de classes, até sua visão de uma magia inglesa extirpada de qualquer influência das fadas e, por consequência, de qualquer

¹⁷ “[...] o espírito augustano de Jane Austen e Samuel Johnson, com seu bom senso vigoroso, sua firme fibra ética e sua razão e autoconfiança serenas [...]”. Tradução nossa.

forma de magia popular das classes mais baixas.

No plano extratextual, a parte de romance histórico, beirando uma comédia de costumes, pode ser considerada como um meta-comentário em relação à própria noção da superioridade do romance moderno focado no realismo do cotidiano das personagens. Em contraposição a essa forma culta de expressão literária, tem-se a segunda parte da obra, focada na figura de Jonathan Strange e sua incessante necessidade de estudar a magia do *Raven King* e das fadas, incontrolável e pouco respeitável nos círculos de elite, tal como, muitas vezes, os próprios romances de fantasia são vistos dentro dos círculos da academia:

Consider, if you will, Mr Strange, that all the time the Raven King ruled Northern England, he also ruled a fairy kingdom. [...] Consider, if you will, that he was as great a king as he was a magician – a fact which almost all historians are prone to overlook. I think there can be little doubt that he was much preoccupied with the task of binding his two peoples together [...] (CLARKE, 2011, p. 299)¹⁸

Não se pode evitar uma aplicação dessa fala para a própria tentativa da autora em expandir os limites de seu romance. De um lado um rei poderoso, tão respeitável quanto o que os críticos entendem como um romance histórico digno de apreço, do outro as fadas,

¹⁸ “Mister Strange, considere, se assim o desejar, que o tempo todo que governou a Inglaterra do Norte o Rei Corvo governou também um reino encantado. [...] Considere, se assim desejar, que ele foi notável como rei e como mago, um fato ao qual a maioria dos historiadores tendem a fazer vista grossa. Restam poucas dúvidas de que estava bastante empenhado na tarefa de unir os dois povos [...]”.

tão populares quanto os romances de fantasia – e frequentemente tão desmerecidas quanto estes. É na união de ambos que se torna possível expandir os limites tanto da magia quanto dessas formas literárias, o que termina por turvar a diferenciação entre elas. A importante posição de *Faerie*, tanto como algo a se detestar como algo a se admirar, acha-se nesse potencial de tornar tênues todas essas linhas pré-estabelecidas, encarnação do próprio conceito de fantástico no sentido que ocupa o que Tzvetan Todorov chama de tempo da incerteza, a “[...] hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2019, p. 30). A escolha de uma resposta sobrenatural clara a essa hesitação passa a ocupar o terreno do maravilhoso e da fantasia, uma linha que, dentro do romance de Clarke, o próprio Norrell teme cruzar, e *Strange* busca sem hesitação. Expandindo essa visão encontra-se o entendimento de David Roas, que parte da perspectiva do conflito entre o impossível e o real, sendo a natureza inexplicável do fenômeno o gerador do efeito fantástico:

The fact that it is inexplicable is not exclusively determined by the intratext as it involves the very reader. Fantastic narrative [...] has maintained since its origins a constant debate with extratextual reality: its primary objective has been and continues to be to reflect on reality and its frontiers [...]. (ROAS, 2018, p. 15)¹⁹

¹⁹ “O fato que é inexplicável não é exclusivamente determinado pelo intratexto, pois envolve o próprio leitor. A narrativa fantástica [...] manteve desde suas origens um debate constante com a realidade extratextual: seu objetivo primário foi e continua sendo de refletir sobre a realidade e suas fronteiras [...]. Tradução nossa.

Faerie, considerando essas perspectivas, é liminar não apenas entre ideias pré-estabelecidas sobre romances históricos realistas (ou mesmo fantásticos) e romances de fantasia, mas também no questionamento de quais seriam os limites do que se entende por “história” e “fantástico”, visto que a hesitação e conflito entre o real e o impossível, natural e sobrenatural se encontra dentro e fora do texto. Como parte de um sistema de crenças populares que se estende, pelo menos, até o período medieval, sua inserção na narrativa intensifica o caráter histórico da obra, visto *Faerie* ser calcada no folclore inglês que ainda se encontrava muito presente na mentalidade da população comum do século XIX (e se tornaria foco de estudos e especulações durante o período vitoriano). A própria origem histórica da palavra *fairy* é referenciada organicamente na narrativa:

“Know then,” said the gentleman, putting on grave and important looks quite unlike his usual expression, “that we fairy-spirits know something of the future. Often Fate chuses us as her vessels for prophecy. In the past we have lent our aid to Christians to allow them to achieve great and noble destinies [...]” (CLARKE, 2011, p. 402)²⁰

A relação das fadas com o destino remonta, de acordo com Noel Williams (1997), à sua origem etimológica no latim vulgar *fāta*, por sua vez descendente da palavra *fātum* do latim clássico, ambas

²⁰ “- Pois saiba - disse o cavalheiro, assumindo um ar circunspecto e importante bem diferente de sua expressão habitual - que nós, espíritos mágicos, conhecemos algo do futuro. Muitas vezes o Destino nos escolhe como receptáculo de suas profecias. No passado, ajudamos cristãos a alcançar destinos notáveis e nobres [...]”.

significando “destino” ou “fado” (*fate*, em inglês); *fairyé* uma continuação dessa etimologia, levada ao inglês por meio do francês normando. Fica claro nesse discurso supracitado do *Gentleman* que as próprias fadas se reconhecem nessa etimologia, assim como a existência de caráter meta-textual trazido pela autora nessa passagem, posicionando até mesmo o fantástico dentro da realidade histórica por meio da etimologia.

A selvageria fantástica escondida por trás da história da Inglaterra é uma das críticas tecidas pela narrativa, seja na forma do folclore feérico, seja nas origens deste que remontam aos antigos habitantes falantes de línguas celtas do país e também aos invasores vikings e normandos. Conforme aponta Mendlesohn, aqui se encontra a intrusão dos *maus modos* que é tanto temida pela alta sociedade de *Jonathan Strange & Mr Norrell* (2008, p. 165): utilizar-se das fadas é lembrar a história de misturas culturais do país, bem como o saber popular ainda envolvido, até hoje, em visões preconceituosas sobre o que é “rústico” e “não refinado”. Assim, a tentativa de Norrell de auto estabelecer a respeitabilidade da magia inglesa, buscando o total controle desta, falha de modo similar às tentativas da cultura inglesa de expurgar seu passado em nome do estereótipo do saxão racional:

Now Strange had turned the Norrellite view of magic on its head. Suddenly it seemed that all that had been learnt in every English childhood of the wildness of English magic might still be true, and even now on some long-forgotten paths, behind the sky, on the other side of the rain, John Uskglass might be riding still, with his company of men and fairies. (CLARKE, 2011, p. 533)²¹

²¹ “Agora, Strange virara de ponta-cabeça a visão norrellita da

De certo modo, é como se fosse impossível controlar ou revisar a irrupção das muitas influências presentes na cultura inglesa, representadas pela magia. Purgar suas raízes celtas e vikings, suas diversas invasões e transformações culturais que deixaram variadas marcas na cultura inglesa – especialmente no folclore – empobrece tanto a magia na narrativa quanto a própria história literária do país. Não havendo necessidade de separar claramente romance histórico e romance de fantasia na obra de Clarke, o mesmo pode ser dito das próprias classificações de obras existentes dentro da academia: a literatura de língua inglesa é rica especificamente porque inclui tanto Chaucer quanto o poeta de *Pearl*, Joyce e Tolkien. Exaltar um em detrimento do outro seria como exaltar uma “inglesidade” excluindo toda a complexidade cultural (e fantástica) que a constitui, uma receita para a frustração e decepção, como Norrell bem aprende.

Considerações finais

Com base nos elementos abordados ao longo da análise, fica perceptível a grande importância da “respeitabilidade” e “inglesidade” e o que as constituem na obra *Jonathan Strange & Mr Norrell*. Como Clarke mesmo menciona em uma entrevista, seu objetivo era explorar sua ideia e ponto de vista a respeito do fantástico, mas também

[...] my ideas of England and my attachment to English landscape [...] Sometimes it feels to me as

magia. De súbito, parecia que tudo o que se aprendera na infância sobre o desvario da magia inglesa ainda era verdadeiro, e mesmo hoje, em caminhos havia muito esquecidos, atrás do céu, no outro lado da chuva, John Uskglass estaria cavalgando, em companhia de homens e seres mágicos”.

though we don't have a fable of England, of Britain, something strong and idealized and romantic [...] the sense (which is also in Jane Austen) of what it was to be an English gentleman at the time when England was a very confident place – as America is now. (CLARKE, 2005, n. p.)²²

A busca da autora, nesse viés, é muito similar às tentativas de Tolkien em criar uma mitologia que ele pudesse dedicar à Inglaterra. O olhar de Clarke em direção a esse ideal de fantástico que ressoa com uma forte e romantizada identidade inglesa leva a obra a ser um romance histórico que trata de um passado ainda anterior. Também de modo parecido a Tolkien, sua narrativa retrata uma história própria em uma versão fictícia do início do século XIX que tem, por sua vez, a atenção voltada constantemente ao período medieval e sua cultura. Não apenas isso, a autora cria um romance de fantasia cuja discussão adentra a história do fantástico na literatura inglesa, representada pela magia e sua realidade que é tão verossímil que em muitos momentos se torna uma tarefa árdua separar o que é criação de Clarke e o que existiu realmente.

Conclui-se, com base nas diversas referências às origens culturais das fadas e a inimizade delas com os ingleses, que muito do imaginário que as circunda tanto dentro quanto fora da narrativa conectam *Faerie* às culturas celtas que margeiam a Inglaterra, somada a

²² “[...] minhas ideias da Inglaterra e minha ligação com a paisagem inglesa [...] Algumas vezes me parece que é como se não tivéssemos uma fábula da Inglaterra, da Grã-Bretanha, algo forte e idealizado e romântico [...] o sentido (que também está em Jane Austen) do que poderia ser um cavalheiro inglês na época quando a Inglaterra era um lugar bem confiante – como a América é agora”. Tradução nossa.

uma certa dose de influência dano-normanda. A essa visão de *Faerie* como celta a autora adiciona as contradições entre a magia respeitável inglesa e a magia dos maus modos feérica. Implícito nessa visão é o preconceito inglês com seus vizinhos não ingleses, bem como o reforço satírico por parte da autora do estereótipo do anglo-saxão racional e prático em oposição ao celta emocional e louco. Ainda por cima, *Faerie* é perigosa porque se encontra no próprio limiar da cultura inglesa, no fascínio atraente da história de invasões do país, plasmada no período medieval. Ceder a *Faerie* é romper com a suposta racionalidade anglo-saxã de Norrell e dar espaço a *Strange* e ao celta vizinho, assim como à cultura anglo-dinamarquesa do norte da Inglaterra, com suas diversas baladas e histórias populares de fadas.

Entretanto, é justamente nesse ceder que a narrativa de *Jonathan Strange & Mr Norrell* aborda suas críticas sociais e culturais a respeito da identidade inglesa, tecendo um comentário extratextual a respeito da relação entre o real e a fantasia. A razão pela qual a classificação da obra de Clarke é complexa mesmo dentro das categorias abrangentes de Mendlesohn é porque a autora trabalha sua narrativa no limiar entre gêneros: não especificamente um romance histórico, mas não de todo um romance de fantasia no sentido mais comum. Ainda que não possa ser considerado um romance liminar no sentido estabelecido por Mendlesohn, é tão enigmático quanto essa categoria, jogando até mesmo com a nomenclatura do que é “liminaridade”. Talvez o que seja mais importante ao se analisar *Jonathan Strange & Mr Norrell* não é decifrar os elementos classificáveis que constituem a obra em detrimento daqueles que dificultam tal procedimento, mas sim aceitar que a realidade histórica também faz

parte da sopa fantástica, e que no mundo da magia prática e sensata anglo-saxônica não se pode excluir a loucura e o sentimentalismo celta.

REFERÊNCIAS

ARNOLD, Matthew. **On the study of Celtic literature**. London: Smith, Elder and Co., 1867.

BANDER, Elaine. Miss J. Austen, Jonathan Strange & Mr Norrell. **Persuasions On-Line**, Toronto, vol. 29, n. 1, 2008. Disponível em: <<https://jasna.org/persuasions/online/vol29no1/bander.html>>. Acesso em 06 nov. 2021.

CLARKE, Susanna. **Jonathan Strange & Mr Norrell**. London: Bloomsbury, 2005.

_____. **Jonathan Strange&MrNorrell**. Tradução de José Antônio Arantes. São Paulo: Editora Seguintes, 2015. Ebook.

_____. **The ladies of Grace Adieu and other stories**. London: Bloomsbury, 2009. Ebook.

_____. The three Susanna Clarkes. **Locus online**, 2005. Disponível em: <<https://www.locusmag.com/2005/Issues/04Clarke.html>>. Acesso em: 06 nov. 2021.

HENDRIX, Grady. Do you believe in magic? **The Village Voice**, 2004. Disponível em: <<https://www.villagevoice.com/2004/08/24/do-you-believe-in-magic/>>. Acesso em: 06 nov. 2021.

KOCH, John T. **Celtic culture: a historical encyclopedia**. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006.

MENDLESOHN, Farah. **Rhetorics of fantasy**. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.

MILLER, Laura. When Harry Potter met Jane Austen. **Salon**, 2004. Disponível em: <https://www.salon.com/2004/09/04/clarke_13/>. Acesso em: 06 nov. 2021.

ROAS, David. **Behind the frontiers of the real**: a definition of the fantastic. London: Palgrave Macmillan, 2018.

RODWAY, Simon. The Mabinogi and the shadow of Celtic mythology. **Studia Celtica**, Cardiff, vol. 52, n. 1, p. 1-17, 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

TOLKIEN, J. R. R. **Árvore e folha**. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.

_____. **As cartas de J. R. R. Tolkien**. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte&Letra, 2010. Ebook.

WILLIAMS, Noel. The semantics of the word *fairy*: making meaning out of thin air. In: NARVÁEZ, Peter (org.). **The good people**: new fairylore essays. Lexington: University Press of Kentucky, 1997. p. 457-478.

FICÇÃO CIENTÍFICA, FANTASIA E HUMANIZAÇÃO DO SER: A ANTROPOLOGIA TEOLÓGICA DA *TRILOGIA CÓSMICA* DE C. S. LEWIS

Marcio Simão de Vasconcellos

A teologia e a literatura possuem a vida humana como elemento em comum. Ambas falam da vida e seus dramas. À literatura, cabe falar do humano na multiplicidade de suas experiências e dimensões, personificadas pela quase infinita variedade de personagens criados em suas narrativas, em seus poemas, em seus romances e, claro, por sua fantasia. Esta, aliás, é uma atividade humana, profundamente racional, sendo capaz, como afirma J. R. R. Tolkien, de (re)criar mundos e realidades a partir de sua força inventiva. “A Fantasia”, prossegue o autor, “continua sendo um direito humano: fazemos em nossa medida e em nosso modo derivativo, porque somos feitos, e não somente feitos, mas feitos à imagem e semelhança de um Criador.” (TOLKIEN, 2006, p. 63). À teologia, por sua vez, cabe falar das experiências humanas em sua relação com o Mistério divino; cabe desenvolver uma antropologia teológica que consiga reunir, em rico e integrador diálogo, as múltiplas dimensões que formam o ser humano, auxiliando na construção de um mundo mais fraterno.

A afirmação feita no início desse texto – teologia e

literatura possuem a vida humana como elemento em comum – constitui o principal fundamento para reconhecer suas inter-relações mútuas. A partir desse fundamento, reconhecemos a literatura como *locus* teológico e antropológico, isto é, como espaço de reflexão sobre o ser humano em suas relações fundamentais com o Sagrado, com o outro, consigo mesmo e com o mundo. Dito de outra forma: a literatura revela-se como espaço de humanização, uma criação humana capaz de retroagir sobre o ser humano, revelando processos que fundamentam o ser. De fato, como afirma Silvana Gaspari, “há coisas que só a literatura pode afirmar. A literatura torna-se quase que um arquivo da natureza humana, material precioso para as reflexões de cunho teológico.” (GASPARI, 2011, p. 4-5). Obviamente, não se trata de instrumentalizar a literatura, forçando-a a dizer algo de teológico, mas sim de perceber que a literatura é uma forma não-teórica de teologia (BARCELLOS, 2000, p. 27). Por isso, a literatura – incluindo-se a de fantasia – torna-se também espaço para expressões de tudo o que pertence ao ser humano, inclusive suas experiências com o Sagrado. A respeito desse frutífero encontro entre literatura e teologia, Antonio Manzatto defende a necessidade desta em reconhecer o valor da história a fim de ser capaz de gerar diálogo com as demais ciências, inclusive a literatura. Neste encontro, deve haver respeito mútuo no que diz respeito às metodologias e especificidades de cada ciência. Assim:

Uma não poderá ser reduzida ao mesmo da outra para possibilitar o diálogo. Ou seja, a aproximação com a teologia não deve fazer com que a literatura deixe de ser literatura para se transformar em teologia, em discurso religioso ou qualquer outra

coisa que não ela. (MANZATTO in: YUNES; ROCHA; CARVALHO (orgs), 2011, p. 143).

Tendo em mente as múltiplas possibilidades que essa relação apresenta e a partir da análise de uma das obras do escritor irlandês C. S. Lewis – a *Trilogia Cósmica*, composta pelos livros *Além do Planeta Silencioso*, *Perelandra* e *Uma Força Medonha*, obra que reúne ficção científica e fantasia –, buscaremos afirmar a fantasia *lewisiana* como expressão antropológica e teológica capaz de dar sentido à existência humana e de cumprir a função da Fantasia descrita por Tolkien, de promover recuperação, escape e consolo aos que a leem (TOLKIEN, 2006, p. 63-78). Antes, contudo, é necessário refletir sobre o que nos torna seres humanos.

Antropologia teológica e a humanização do ser

O que significa ser humano? As múltiplas respostas a essa questão – que percorrem as fronteiras mais diversas, indo desde leituras filosóficas até as biológicas, psicológicas, teológicas e até mesmo literárias – revelam a complexidade do tema. A variedade de perspectivas que podem ser usadas como ponto de partida para essa reflexão revela, contudo, um elemento em comum: a percepção de que não nascemos prontos, mas nos tornamos humanos por meio de nossas experiências e dos muitos processos de alteridade que vivenciamos no mundo.

Alteridade e identidade são elementos essenciais à condição humana. Nossa formação enquanto seres humanos – isto é, o processo de humanização a que somos submetidos desde o nascimento – pressupõe o(s) encontro(s) com o(s) outros. Para existir a identidade, é necessária a alteridade, pois somos resultantes das

relações que mantemos, tanto interna como externamente a nós. As diversas faces que nos interpelam – e aquelas dimensões da nossa psiquê, quiçá ainda desconhecidas – é que tornam possível o nascimento e o desenvolvimento de quem somos. Todo sujeito, afinal, é sempre construído entre os outros. Como bem afirma Paul Ricoeur:

Uma história de vida se mistura à história de vida dos outros. [...] O embaralhamento em histórias, longe de constituir uma complicação secundária, deve ser considerada a experiência princeps no assunto: primeiramente embaralhamento nas histórias antes de qualquer questão de identidade narrativa ou outra. (RICOEUR, 2006, p. 118)

Mistura, diversidade, encontros... tudo coopera para demonstrar que a alteridade auxilia na construção da própria identidade. E nesse percurso – profundamente humano – a arte, em suas mais variadas expressões, se apresenta como lugar de sentido para a vida e para comunicação das inquietudes humanas. Nas palavras de Ferreira Gullar: “a arte existe porque a vida não basta”. (GULLAR apud TRIGO, 2010). Para nossa reflexão, importa apresentar toda a fala do escritor maranhense:

Arte é uma coisa imprevisível, é descoberta, é uma invenção da vida. E quem diz que fazer poesia é um sofrimento está mentindo: é bom, mesmo quando se escreve sobre uma coisa sofrida. A poesia transfigura as coisas, mesmo quando você está no abismo. A arte existe porque a vida não basta. (GULLAR apud TRIGO, 2010)

Essa transfiguração da qual fala o poeta constitui o cerne do que afirmamos acima: a arte, e mais especificamente a literatura (incluindo-se a de fantasia), é capaz de reconstruir mundos, tornando-os mais integrados a uma visão humanizadora do ser. Ao entrarmos em contato com os universos gerados pela Literatura, tornamo-nos mais conscientes de nossa própria identidade, inclusive sua potencialidade de transcender a própria realidade; nesse sentido, ler é sempre (re)criar e habitar outros mundos possíveis. “A leitura do texto funciona, pois, como um ensaio de ‘vidas’” (YUNES, 2003, p. 12). E ainda:

“[n]a medida em que o texto tem como figura maior a construção da metáfora, é possível ir além do escrito. A metáfora cria arestas, faces dúvidas. E esta metáfora em função da arte, da beleza, abrirá portas para muitas e infindáveis paisagens que já existiam na alma do leitor”. (QUEIRÓS In: YUNES, 2002, p. 162).

Vale ressaltar a integração que caracteriza esta experiência com a literatura. Não se trata de dualismos opostos entre fantasia ou realidade, nem a afirmação da fantasia como fuga do mundo “real”, mas antes a interconexão de ambos como parte da experiência humana. Nesse sentido, o imaginar implica na possibilidade de reconstrução e transformação do real, não como resultado de uma suposta dissociação entre o ser e a realidade, mas como inserção nela com um novo olhar, mais integrador. Como afirma Marcel Postic:

Eu não me desligo do real. Ele caminha em mim por vias secretas. Tal acontecimento, tal pessoa encontrada, suscita ressonâncias; por associação, desperta em mim imagens. O desencadeamento

da atividade imaginária é provocado por encontros emocionais entre o real e mim mesmo. (POSTIC, 1993, p. 13-14)

O que há em comum a esses autores é o reconhecimento da capacidade da arte em reconfigurar a vida, em repensar o mundo. Faz isso, não pela rejeição à realidade, mas pela sua redenção, a partir de um olhar mais integrador e, por isso mesmo, mais humano. O que se afirma para a arte em geral pode, obviamente, ser dirigido à literatura em particular em seus mais variados gêneros literários, incluindo-se a fantasia. Por ser atividade humana, ela é humanizadora, pois propõe novos e ricos enfoques sobre o que significa ser humano.

Retornamos, portanto, à questão proposta: o que é ser humano? O que marca nossa identidade humana e é critério de discernimento para julgarmos processos, valores, sociedades, enfim, o mundo ao nosso redor?

Antes de tudo, importa enfatizar a dignidade inerente ao ser humano. Nas palavras de Hannah Arendt: “[a] suposição de que a identidade de uma pessoa transcende, em grandeza e importância, tudo o que ela possa fazer ou produzir é elemento indispensável da dignidade humana.” (ARENDR, 2007, p. 223). Reduzir o ser humano à lógica mercadológica implica, necessariamente, em processos de desumanização que atingirão não apenas o indivíduo, mas também o próprio cosmos.

Do ponto de vista da teologia judaico-cristã, ser humano é ser em relações; “o ser humano é pessoa” (GARCIA RUBIO, 2006, p. 303), afirmação que traz profundas implicações para o desenvolvimento de uma antropologia teológica. Reconhecer tal perspectiva significa afirmar “os dois aspectos básicos constitutivos

do ser pessoal: a interiorização ou imanência e a abertura ou transcendência” (GARCIA RUBIO, 2006, p. 307). Assim, ao estar voltada à própria interioridade – o que pressupõe afirmar a autonomia, a liberdade e a responsabilidade humanas – e ao vivenciar a abertura ao outro e à transcendência, o ser humano desenvolve-se como verdadeiramente humano, isto é, humaniza-se em sua jornada existencial. Este processo conduz à consciência de ser, que rejeita a alienação. Ser em relações fundamentais que caracterizam o que significa o termo humano. Nas palavras do teólogo:

Decerto, cada pessoa é única, irrepetível e insubstituível, mas simultaneamente é *relacionada* com os outros seres pessoais. A relação é tão constitutiva da pessoa como a sua unidade. [...]. Relação consigo mesma, relação com o mundo material, com os outros seres humanos e, no nível mais profundo, relação com Deus. [...] Toda pessoa é *única*, mas em *relação*. (GARCIA RUBIO, 2006, p. 316. Itálico do autor).

Relação com o Transcendente, com o próximo, consigo mesmo e com o mundo: eis a fundamentação do que nos torna humanos. Somos, portanto, à medida que somos com os outros, sejam externos a nós (todas as demais pessoas com as quais convivemos), internos a nós (nossa própria consciência e identidade), e para além de nós (a percepção do Sagrado que assume leituras próprias em cada religião). Dada essa proposta de definição do que é o humano, buscaremos, a seguir, encontrar como essas relações se evidenciam numa das mais interessantes obras de ficção de C. S. Lewis: a sua *Trilogia Cósmica*.

A Trilogia Cósmica de C. S. Lewis

Composta pelos livros *Além do planeta silencioso*, *Perelandra* e *Uma força medonha*, a Trilogia Cósmica foi escrita por C. S. Lewis durante os anos de 1938 e 1945, período em que ocorreu a 2ª Guerra Mundial. Analisando a obra em conjunto, podemos compreendê-la como uma obra-prima de ficção científica. Em seu estudo *Voyages to the Moon* [Viagens à Lua], Marjorie Hope Nicolson, reconhece ser esta obra “a mais bela de todas as viagens cósmicas, e de alguns modos a mais emocionante. [...] [Lewis] criou um mito em si, um mito tecido de desejo e aspirações profundamente assentadas em pelo menos parte da raça humana”. (NICOLSON apud DURIEZ, 2006, p. 167). O amigo e escritor de fantasia J. R. R. Tolkien também enalteceu a obra. Em carta destinada ao editor Stanley Unwin, Tolkien escreve:

O Sr. C. S. Lewis conta-me que o senhor permitiu que ele lhe enviasse “Out of the Silent Planet”. Eu o li, é claro; e desde então o tenho ouvido passar por um teste bem diferente: o de ser lido em voz alta para o nosso clube local (que se dedica à leitura de coisas curtas e longas em voz alta). Mostrou-se um folhetim emocionante, e foi amplamente aprovado. (TOLKIEN, 2006, p. 34)

Tolkien havia apreciado muito a invenção de uma nova língua – o Hressa-Hlab, ou Solar Arcaico – na obra de Lewis. Na narrativa, esse idioma seria a língua original, comum a todos os mundos do Sistema Solar, mas que “perdeu-se em Thulcandra, nosso próprio mundo, quando ocorreu toda a nossa tragédia. Nenhum idioma humano hoje conhecido no mundo originou-se

dessa língua”. (LEWIS, 2011, p. 24). Tolkien destacou a qualidade da história que era “muito bem feita e extremamente interessante, muito superior àquilo que geralmente se consegue de viajantes para onde nunca se viajou antes”. (TOLKIEN, 2006, p. 37). Em outra carta, desta vez destinada a seu filho Christopher, Tolkien reconhece que o protagonista da trilogia, um professor de filologia chamado Ransom, era uma espécie de homenagem que Lewis havia feito ao amigo. “Como filólogo”, afirma Tolkien, “posso ter alguma parte nele [em Ransom], e reconheço algumas de minhas opiniões e ideias lewisificadas nele”. (TOLKIEN, 2006, p. 90). Por outro lado, Ransom também é, em certo sentido, o alter ego do próprio C. S. Lewis: um professor universitário de Cambridge, com cerca de 40 anos de idade, especialista em Literatura medieval, que aprecia caminhadas e que, como Lewis, repudiava a lógica utilitarista encontrada na modernidade e sua tendência a justificar quaisquer meios para se atingir os seus objetivos particulares.

A narrativa de *A Trilogia Cósmica* possui grande influência de outros autores de ficção científica, especialmente H. G. Wells. Mas enquanto neste autor, o terror alienígena, que combinava inteligência sobre-humana com crueldade sem limites, era quase lugar comum, na obra de Lewis esse elemento foi reinterpretado à luz de uma nova visão do Espaço como um lugar de vida e não ameaçador. Na verdade, esta mudança é um dos principais arcos experimentados pelo protagonista da Trilogia ao qual voltaremos posteriormente.

A tensão aumenta a cada livro da série, montando uma narrativa que se inicia como ficção científica, em *Além do planeta silencioso*, envolve-se em discussões filosóficas e teológicas, em *Perelandra*, alcançando seu clímax na história de horror que, aos poucos, vai

envolvendo os personagens em *Uma força medonha*. Aliás, numa carta escrita em 22 de fevereiro de 1954, Lewis explica as razões que o haviam levado a sugerir que crianças não tivessem acesso à leitura do último livro da série.

Não fiz objeção às crianças lerem a trilogia na possibilidade de a leitura ser muito difícil – isso não faria mal –, mas porque no último livro há muita maldade, numa forma que, acredito, não é adequada para a idade delas, e muitos problemas, especificamente sexuais, com os quais não lhes faria nenhum bem preocupar-se agora. (LEWIS, 2006, p. 34)

Como afirmamos, o protagonista da *Trilogia Cósmica* é Elwin Ransom, um filólogo de Cambridge. No primeiro livro da série – *Além do planeta silencioso* –, Ransom está de férias incursionando pelo interior do país quando é sequestrado por Dick Devine e pelo físico Edward Weston e levado até Malacandra (Marte, em nomenclatura terrestre) a fim de supostamente ser oferecido como sacrifício humano a um sorn, um enviado do Oyarsa. Na obra, sorns são uma das três espécies inteligentes que habita Malacandra, enquanto que o Oyarsa é um servo de Maleldil (Deus na lógica da obra). Cada planeta do Sistema Solar possui seu próprio Oyarsa que é responsável pela existência física daquele mundo e de seus habitantes, controlando a órbita, temperatura, coesão interna e atmosfera do planeta a fim de possibilitar a existência de vida.

Ao chegar em Malacandra, Ransom consegue escapar de seus sequestradores apenas para encontrar-se perdido num mundo estranho, de águas azuis e mornas, vegetação rosa e roxa e um céu pálido, quase

branco (LEWIS, 2010, p. 59-64). É nesse momento de puro terror que Ransom encontra um dos habitantes daquele mundo: uma criatura coberta por uma “pelagem densa e negra, reluzente como pele de foca” (LEWIS, 2010, p. 70), com pernas curtas, pés membranosos, rabo de peixe e garras nas mãos. Ransom imediatamente antecipa uma morte terrível nas mãos daquela criatura. Contudo, há uma mudança inesperada.

Aconteceu algo que mudou totalmente seu estado de espírito. A criatura, que ainda estava fumegando e sacudindo a água na margem e que obviamente não o tinha visto, abriu a boca e começou a fazer ruídos. [...] Mas toda uma vida dedicada a estudos linguísticos deu a Ransom uma certeza quase de imediato que aqueles sons eram articulados. A criatura estava falando. (LEWIS, 2010, p. 71)

A existência da linguagem por parte da criatura torna possível o encontro entre aqueles dois “representantes de duas espécies tão distantes” (LEWIS, 2010, p. 72), numa relação que alterou profundamente a cosmovisão de Ransom. Aqueles seres, chamados *hrossa*, convidam-no a viver entre eles e, com o tempo, Ransom passa a compreendê-los e a se compreender a partir de suas visões de mundo. “Aqueles semanas tranquilas”, diz Ransom ao narrador Lewis no pós-escrito, “o mero fato de morar entre os *hrossa*, são para mim o acontecimento mais importante. Eu os conheço, Lewis. É isso que você não tem como incluir numa simples história de ficção”. (LEWIS, 2010, p. 213).

O tempo em que Ransom conviveu com os *hrossa* foi interrompido de forma abrupta pela violência praticada por Weston que assassina Hyoi, um dos

hrossa que acompanhava Ransom num momento da narrativa. Orientado por outro hrossa, Ransom vai em busca da ilha de Meldilorn, lugar onde pode encontrar-se com o Oyarsa e receber conselhos. No caminho, Ransom tem contatos com Augray, um dos sorn, que o auxilia a chegar ao seu destino e, já na ilha, conhece uma das espécies mais interessantes de Malacandra: os pfifltriggi, seres semelhantes a insetos ou répteis que adoravam trabalhar com metais e construção de engenhocas.

O encontro com o Oyarsa de Malacandra constitui a parte final do livro. Ransom tem acesso a uma escultura do Sistema Solar na qual os Oyarsas de cada mundo estão representados por desenhos sobre cada um dos planetas. A única exceção é o planeta Terra, que tem a representação de seu Oyarsa apagada. Na conversa posterior, o Oyarsa afirma que a Terra é denominada Thulcandra, o planeta silencioso, pois “Thulcandra é o mundo que não conhecemos. Somente ela está fora dos céus, e nenhuma mensagem provém dela.” (LEWIS, 2010, p. 164). E a razão desse silêncio reside no fato de que o seu Oyarsa se tornou torto, causando mal aos mundos criados e sendo aprisionado nos céus da própria Terra.

Não o deixamos à solta por muito tempo. Houve uma guerra tremenda, e nós o expulsamos dos céus e o prendemos no ar do seu próprio mundo, como Maleldil nos ensinou. Lá ele sem dúvida permanece até agora, e nada mais nós sabemos daquele planeta: ele é silencioso. (LEWIS, 2010, p. 165)¹

¹ Lewis apresenta aqui uma possível analogia com o texto de Apocalipse 12.7-9: “Houve peleja no céu. Miguel e os seus anjos pelejaram contra o dragão. Também pelejaram o dragão e seus

Nesse momento, revelam-se os reais objetivos de Weston: levar a raça humana a conquistar outros mundos para perpetuar sua existência a qualquer custo, mesmo que seja a destruição de povos inteiros e a perda de sua própria humanidade. Na narrativa, aos olhos do Oyarsa, Weston é um hnau torto, um Não-Homem, cujas ações demonstram seu processo de crescente desumanização.

No segundo livro da série – *Perelandra* – Ransom é enviado pelo Oyarsa ao planeta Perelandra (Vênus na terminologia terrestre). Num primeiro momento, o livro é narrado em primeira pessoa, com o próprio Lewis surgindo como um personagem que vai ao encontro de Ransom, em sua casa, para tratar de assuntos relacionados aos Oyarses e às viagens interplanetárias. Quando encontra Ransom, recebe a informação que este será enviado por Maleldil para Perelandra a fim de cumprir um propósito até então desconhecido. Todo o restante do livro é construído descrevendo essa viagem e seus efeitos sobre Ransom.

O mundo de Perelandra era bem diferente do de Malacandra: em Perelandra, Ransom encontrou-se num mundo aquático, de ilhas flutuantes como colchões lançados nas águas ao sabor das marés, um mundo de cores e prazeres inimagináveis, um “prazer excessivo” (LEWIS, 2011, p. 41), para usar a expressão de Ransom. A narrativa apresenta uma verdadeira atualização do relato da criação em Gênesis; trata-se de um Éden revisitado, com personagens que remetem a Adão e à Eva bíblicos, respectivamente a Dama Verde e

anjos; todavia, não prevaleceram; nem mais se achou no céu o lugar deles. E foi expulso o grande dragão, a antiga serpente, que se chama diabo e Satanás, o sedutor de todo o mundo, sim, foi atirado para a terra, e, com ele, os seus anjos”.

o Rei que constituíam os únicos habitantes do planeta.

A maior parte do livro é composta de diálogos entre Ransom e a Dama Verde. Nestas conversas, Ransom descobriu que havia uma lei específica para a Dama e o Rei de Perelandra: poderiam visitar a Terra Fixa (o continente) mas não poderiam dormir nesta terra. Quando a Dama Verde descobre que no mundo de Ransom as pessoas moravam na terra fixa, fica espantada:

– Onde isso há de acabar? – disse a Dama, falando mais consigo mesma que com ele. – Fiquei tão mais velha nestas últimas horas que toda a minha vida antes me parece só o caule de uma árvore, e agora eu sou como os ramos que se abrem em todas as direções. Eles estão se separando tanto que mal consigo aguentar. (LEWIS, 2011, p. 93)

O espanto se faz acompanhar de uma nova percepção sobre a relação entre Maleldil e sua criação:

Primeiro aprendi que ando de um bem para o outro com meus próprios pés... esse já foi um bom avanço. Mas agora parece que o bem não é o mesmo em todos os mundos: o que Maleldil proibiu em um mundo Ele permite em outro. [...] O próprio Maleldil acaba de me dizer. [...] Mas Ele não está me dizendo por que nos impôs essa proibição. (LEWIS, 2011, p. 93)

É justamente em torno dessa proibição aparentemente sem sentido que o restante da narrativa se desenrola. Weston, o cientista do livro anterior, chega a Perelandra, onde submete sua vontade e razão ao Oyarsa torto, sendo possuído por ele, na tentativa de

fazer a Dama (que representa a Eva daquele mundo) desobedecer as ordens de Maleldil, e assim reproduzir a Queda num outro mundo. Há um interessante paralelo com o processo de tentação conforme registrado em Gênesis 3. Grande parte do livro é constituída por discussões filosóficas e teológicas entre Ransom, a Dama Verde e Weston, reconhecido agora como um Não-Homem (LEWIS, 2011, p. 160-161).

A resistência da Dama Verde às investidas do Tentador aliada à percepção de que tal situação de tentação deveria ser encerrada, leva o próprio Ransom a combater Weston. Com sua vitória, a Dama Verde e o Rei podem, enfim, chegar à Terra Fixa para receber o governo daquele mundo. O momento revela-se solene; trata-se do nascimento do mundo, o dia do amanhecer, no qual, “pela primeira vez, duas criaturas dos mundos inferiores, duas imagens de Maleldil que respiram e procriam como os animais subirão aquele degrau no qual seus ancestrais [os de Ransom] caíram e se sentarão no trono do que deveriam ser” (LEWIS, 2011, p. 266-267). À Dama e ao Rei é dado o governo do mundo, para que eles “deem nomes a todas as criaturas, conduzam todas as naturezas para a perfeição. Fortaleçam os mais fracos, iluminem os mais escuros, amem a todos” (LEWIS, 2011, p. 280). A narrativa “atinge seu clímax em uma visão da Grande Dança do universo, na qual se entrelaçam todos os padrões dos humanos e de outras vidas” (DURIEZ, 2005, p. 155) e na qual o centro de tudo é o próprio Maleldil.

No último livro da série – *Uma força medonha* – Lewis retoma temas já abordados anteriormente, mas sob o prisma de uma história de horror que, na verdade, revela-se como um conto de fadas para adultos. A narrativa é bastante complexa, possuindo o maior número de personagens. Lewis busca demonstrar a

insuficiência da visão moderna, racionalista e cientificista, como maneira de se perceber o mundo. “O que Lewis via como ameaça à sua própria sociedade era a ciência (ou o cientificismo), pois através dela havia uma ânsia pelo poder e uma convicção de que ele devia ser tomado” (SHIPPEY In: MACSWAIN; WARD, 2015, p. 307). Lewis denuncia visões cientificistas que geram a dominação/exploração da natureza por razões mercadológicas que, por fim, escravizam o ser humano. Tal postura é personificada por uma instituição científica chamada Instituto Nacional de Experiências Coordenadas², que possui como base ideológica o “espírito moderno” tão criticado por Lewis. Aliás, o centro da narrativa situa-se numa Universidade.

Além de Ransom, os protagonistas da história são Mark e Jane Studdock, um casal que experimenta sérias crises em sua relação, e Dick Devine, o mesmo que havia raptado Ransom em *Além do planeta silencioso*, agora apresentado como Lorde Feverstone. Na narrativa do livro, os personagens são divididos em dois campos diferentes e opostos. O grupo ligado a Ransom e aos demais servos de Maleldil ocupam-se em frustrar os planos dos eldila maus que habitam nosso mundo. Já os que se reúnem em torno de Devine e seus aliados têm planos de governar a Terra, os demais planetas e, por fim, todo o universo.

Para atingir esse objetivo, exterminam todos os que são considerados supérfluos, utilizando as pessoas comuns como escravos ou sujeitando-as à vivisseccção em nome da ciência. Compreendem-

² Em inglês, NICE: National Institute of Coordinated Experiments. Vale perceber o trocadilho satírico proposto por Lewis: nice, em inglês, significa bom, correto, características bem distantes das práticas adotadas pelo Instituto na narrativa

se a si próprios como deus, um deus criado pelo homem que ‘finalmente ascenderá ao trono do universo. E governará para sempre’. (VASCONCELLOS, 2017, p. 98-99)

A narrativa termina com a descida dos deuses – os Oyarsas dos planetas do Sistema Solar – à Thulcandra. Há um combate contra o Instituto e seus integrantes sofrem o juízo divino ao perderem a capacidade de se comunicarem uns com os outros, numa verdadeira reprodução do episódio bíblico da torre de Babel (cf. Gn 11.1-9).

A antropologia teológica presente na *Trilogia Cósmica* de C. S. Lewis

Afirmamos acima que, na perspectiva da teologia judaico-cristã, ser humano é ser *em relações* que fundamentam a pessoa. Assim, tornamo-nos humanos à medida em que praticamos a alteridade, isto é, o encontro com o outro fora e dentro de nós, e o “Outro Inimaginável ou Insustentável” (LEWIS, 2009, p. 17), descrição que Lewis utiliza para referir-se a Deus. O mesmo transparece nas narrativas dos livros que compõem a Trilogia Cósmica. As experiências de Ransom o colocam em contato com o universo fora de si mesmo: encontra-se com o outro, com os mundos que visita, consigo mesmo e com Maleldil (Deus) que é uma presença constante em toda a Trilogia.

Em *Além do planeta silencioso*, por exemplo, é exatamente o encontro com o outro – alienígena, estranho, diferente – que faz nascer em Ransom qualidades necessárias ao humano, tais como: coragem, fraternidade, honra, caridade e confiança. Aliás, a descrição dessa experiência serve como uma espécie de

espelho invertido no qual se retrata a atual condição humana em nosso mundo:

Por fim, começou a lhe ocorrer [a Ransom] que não eram eles, os hrossa, que eram um enigma, mas sua própria espécie. Que os hrossa tivessem esse tipo de instinto era ligeiramente surpreendente; mas como era possível que os instintos dos hrossa se assemelhassem tanto aos ideais não atingidos daquela espécie tão remota, o Homem, cujos instintos eram diferentes em termos tão deploráveis? Qual era a história do Homem? (LEWIS, 2010, p. 99-100)

O momento de identificação com o outro que gera, a um mesmo e indivisível momento, a formação da própria identidade e a afirmação da identidade alheia, alcança seu ponto máximo durante uma caçada ao hnakra, um animal aquático que representa o mal em Malacandra. Após matarem a criatura, Ransom e os dois hrossa que estão com ele se abraçam, festejando a vitória. Nesse momento de absoluto reconhecimento mútuo (cada um percebendo o outro como um ser), é o som da violência – o tiro do rifle de Weston – que traz morte àquele mundo. A descrição desse momento revela que ser humano, para a lógica de Lewis, não se relaciona necessariamente à forma do corpo, mas ao seu interior.

Quando Ransom se refez, os três já estavam na margem, molhados, fumegantes, trêmulos de exaustão e se abraçando. Agora não lhes parecia estranho estar agarrado a um tórax coberto de pelo molhado. O hálito dos hrossa, que, embora suave, não era humano, não lhe era desagradável. Estava em harmonia com eles. (LEWIS, 2010, p. 109)

Essa harmonia pressupõe a afirmação da própria identidade – humana e *hrossa* – que, embora diferentes, não são estranhas uma a outra. De fato, naquele momento, “todos eram hnau [criaturas de Maleldil].” (LEWIS, 2010, p. 109). O que despedaça esse momento é o som da violência desumana contra o outro.

Nesse instante, Ransom foi atingido por um som ensurdecedor – um som perfeitamente conhecido e que era a última coisa que queria ouvir. Era um som terrestre, humano e civilizado. Era até mesmo europeu. O estrondo de um rifle inglês. E aos seus pés Hyoi, arquejante, estava se esforçando para se levantar. Havia sangue na relva branca ali onde ele se debatia. (LEWIS, 2010, p. 109)

A morte de Hyoi, anteriormente uma criatura “estranha”, passa a ser compreendida como o assassinato de um ser que, mesmo alienígena, é humanizado. Ransom chora com a morte e o seu choro o muda. O encontro com o outro – alienígena – humaniza Ransom muito mais que o convívio com seus próprios semelhantes. Estes, aliás, são apenas meio hnau e o próprio Ransom se reconhece como integrante de uma raça pervertida que traz a morte. (LEWIS, 2010, p. 109-110).

O mesmo tema – humano como posturas de ser em relação e não como mera forma física – aparece em outros pontos da trilogia. Em Perelandra, o próprio Ransom chega à conclusão de que a semelhança com o humano poderia ser encontrada mesmo em criaturas tão distintas como os *hrossa*:

Pois agora ele percebia que a palavra “humano” se refere a algo mais que a forma do corpo, ou mesmo a mente racional. Refere-se também

àquela comunhão de sangue e experiência que une todos os homens e mulheres na Terra. (LEWIS, 2011, p. 68-69)³

Se a identidade de Ransom se forma a partir de seus encontros com os outros personagens que conhece, de igual forma, a Dama Verde de Perelandra tem sua identidade formada por meio de sua relação com Maleldil, com Ransom, até mesmo com o Não-homem Weston, agente do Mal na narrativa. Aliás, a plenitude do que significa ser humano é apresentada ao final deste livro, quando a Dama Verde e o Rei são apresentados como homem e mulher plenos, capazes de refletir a imagem de Maleldil. Ao vê-los, Ransom exclama, num misto de reverência e saudade pela condição coletiva de sua própria raça:

– Não se afastem, não me levantem do chão – disse ele. – Nunca vi homem nem mulher antes. Passei toda a vida entre sombras e imagens partidas. Ó, meu Pai e minha Mãe, meu Senhor e minha Senhora, não se mexam, não me respondam ainda. Meus próprios pai e mãe eu nunca vi. Aceitem-me como seu filho. Estivemos sós no meu mundo por muito tempo. (LEWIS, 2011, p. 278)

A dignidade humana é plenamente reconhecida. Tanto o Rei e a Dama Verde são vistos como humanos, como também o próprio Ransom é humanizado pela

³ Esta compreensão alcança outras narrativas de Lewis. Em *As crônicas de Nárnia*, uma de suas obras mais conhecidas, Lewis apresenta a Feiticeira Branca de Nárnia como alguém que, embora aparentasse ser humana, não tinha nem uma gota de sangue humano e, por isso, era “ruim até a raiz do cabelo.” (cf. LEWIS, 2009, p. 138)

resposta de amor e acolhimento que é dada pelo Rei e pela Dama a ele.

Em *Uma força medonha*, quanto mais se mostra aberta aos outros e suas histórias de vida, mais Jane compreende melhor a si mesma e ao mundo – repleto de fantasia – que habita. Mark, ao contrário, quanto mais se envolve com as práticas e valores do Instituto, mais percebe sua própria humanidade correndo o risco de perder-se definitivamente.

De igual modo, a relação de Ransom com o cosmos é ressignificada na trilogia. Se, em *Além do Planeta Silencioso*, Ransom assume a princípio a mesma ideologia de Wells – a mente de Ransom estava impregnada por um “universo habitado por horrores com os quais a mitologia antiga e a medieval dificilmente poderiam rivalizar” (LEWIS, 2010, p. 42) – neste mesmo livro, Ransom é impactado pela percepção de Vida que permeia todo o Universo. Diante de tal experiência, até mesmo o nome Espaço parecia uma “blasfêmia caluniosa, diante do oceano empíreo de radiância no qual eles nadavam.” (LEWIS, 2010, p. 38). Havia vida, não morte, ao seu redor. Vida em abundância, que pouco a pouco transformava seu interior. Ransom havia imaginado o Espaço como um lugar árido, mas “agora via que era o ventre dos mundos, cuja prole ardente e incontável todas as noites contemplava até mesmo a Terra” (LEWIS, 2010. P. 38). Extasiado, afirma: “Não! ‘Espaço’ era um nome errado. Pensadores mais antigos tinham sido mais sábios ao chamá-lo simplesmente de ‘céus’ – os céus que manifestam a glória.” (LEWIS, 2010. P. 38).

Assim, ao contrário de Wells, Lewis deseja que seus leitores percebam o Espaço como lugar onde há abundância de vida, não de morte. Há um claro elemento místico de reler a criação divina como lugar onde o Sagrado se manifesta; dito de outra maneira, Lewis

devolve à criação seu senso de encantamento que a torna mais valiosa para a vida.

Lewis reafirma aqui um elemento caro à teologia judaico-cristã: a afirmação do panenteísmo, isto é, o reconhecimento de que a criação está em Deus que a fez nascer a partir de um movimento de autocontração por meio do qual o universo inteiro pôde existir em liberdade relacional com Deus. Neste sentido, tudo é em Deus e Deus é e está em tudo, como presença que mantém todo o universo em existência constante e em permanente inter-relação. “Por causa dessa presença”, afirma Lúcia Pedrosa de Pádua, “as coisas sensíveis são mediações da alma a Deus. Deus está presente não apenas por elas como nelas.” (PÁDUA, 2015, p. 152). Essa dimensão panenteísta da vida humana possibilita os encontros e relacionamentos com o Sagrado, visto de forma afetiva e não dogmaticamente. O mundo sensível torna-se espaço teológico e místico à medida em que é interiorizado pela “apreensão das coisas pelos sentidos externos, passando aos sentidos internos, pelo deleite sensível e afetivo das coisas.” (PÁDUA, 2015, p. 153)

A criação é, assim, vista não como um depósito de matéria-prima à disposição de uma ótica utilitarista espúria e impossível de ser concretizada, mas antes como um verdadeiro templo, como a Mãe-Terra que fornece habitação e viabiliza a vida para todos e todas. Tudo é integrado numa indivisível, mas plenamente diversificada, rede de relações. Mesmo em Thulcandra, o mundo supostamente desligado do restante do universo pela ação má do Oyarsa terrestre, há memórias da imensidão dos Céus. Como afirma o Oyarsa a Ransom:

Existe um ambiente de mentes, assim como um de espaço. O universo é um: uma teia de aranha em que cada mente vive ao longo de cada fio,

uma enorme galeria sussurrante em que (salvo pela ação direta de Maleldil), embora nenhuma notícia seja transmitida sem alteração, nenhum segredo consegue ser guardado com rigor. (LEWIS, 2011, p. 273)

Na Trilogia Cósmica, isso se revela na certeza de que todo o Campo de Arbol (todo o Sistema Solar) é espaço onde se revelam o cuidado, o amor e o acolhimento de Maleldil (Deus). Thulcandra (Terra), Perelandra (Vênus), Malacandra (Marte), Glundandra (Júpiter) e todos os demais planetas do Sistema Solar são criações divinas. Como tal, não constituem o centro do universo por si só, mas somente quando inseridos em relações mútuas de encontros; quando, para usar a linguagem do livro, são convidados por Deus para compartilhar dessa centralidade na Grande Dança descrita no final do livro Perelandra (LEWIS, 2011, p. 290-298) – somente assim esses mundos geram espaços de humanização do ser.

Na trilogia cósmica, o cosmos reverbera com música e dança das quais todos os seres participam; todos em um mesmo ritmo, todos num canto entoado por todo o cosmos (CARDENAL, 1979, p. 187). Esse processo é vivenciado por Ransom, quando este presencia o Rei e a Rainha de Perelandra receberem, por graça divina, sua herança como senhor e senhora daquele mundo. Essa dança cósmica também alcança a realidade de Thulcandra (Terra), pois todos os seres humanos são convidados a participar da Grande Dança, que “já começou desde antes de sempre”, de modo que nunca “houve um tempo em que não nos regozijássemos diante de Seu rosto, como agora” (LEWIS, 2011, p. 291). Segue-se que todas as coisas no universo estão interligadas pelo amor de Deus, pois “Ele reside (todo

Ele reside) no interior da semente da menor flor e não lhe falta espaço. A Imensidão dos Céus está dentro d'Ele, que está dentro da semente, e ela não O distende. Louvado seja Ele!” (LEWIS, 2011, p. 291-292). A descrição da dança, belíssima por si só, ajuda a repensar as relações humanas com o Transcendente, mas também com o imanente do qual somos.

Tudo o que não é em si a Grande Dança foi feito para Ele poder descer e entrar. No Mundo Caído, Ele preparou para Si mesmo um corpo e se uniu ao Pó, conferindo-lhe glória para sempre. Esse é o objetivo e a causa final de tudo ser criado, e o pecado pelo qual ele ocorreu é chamado de Afortunado, e o mundo onde isso se deu é o centro dos mundos. Louvado seja Ele! (LEWIS, 2011, p. 292-293)

A presença de Maleldil torna todo lugar onde Ele está como o centro do universo. Por estar integralmente em todos os lugares, Maleldil fornece sentido a toda criatura no universo, e porque “estamos com Ele, cada um de nós está no centro.” (LEWIS, 2011, p. 293). Até mesmo a redenção – ato de amor divino – revela esta centralidade que dá sentido ao universo.

Quando Ele morreu no Mundo Ferido, Ele morreu não por mim, mas por cada homem. Se cada homem tivesse sido o único homem criado, ele não teria feito menos. Cada coisa, desde uma única partícula de Pó até o mais forte eldil, é o objetivo e causa final de toda a criação, e o espelho em que o raio de Seu brilho vem pousar e assim retorna a Ele. Louvado seja Ele! (LEWIS, 2011, p. 292-294)

Assim, no lugar de enxergar o universo com olhar hostil e ameaçador, (re)integra-se tudo e todos num mesmo encontro que, contudo, não se revela como totalitário ou unívoco. Ao contrário, a beleza da criação reside justamente em sua pluralidade de desiguais afirmados com igual dignidade. No final de Perelandra, o Oyarsa afirma:

Ele [Deus] tem uso incomensurável para cada coisa que é feita, para que Seu amor e esplendor jorrem como um rio caudaloso que tem necessidade de um grande leito e preenche do mesmo modo os poços profundos e os pequenos cantos, que ficam igualmente cheios mas que se mantém desiguais. (LEWIS, 2011, p. 295)

A relação que brota de tal perspectiva é o amor que nasce da pura gratuidade de ser em direção ao outro. Nada é necessário a Deus, mas “todos são igualmente desnecessários. E o que todos Lhe acrescentam não é nada.” (LEWIS, 2011, p. 295). É a partir desta certeza que o Oyarsa exclama:

Nós também não temos necessidade de nada que foi criado. Amem-me, meus irmãos, pois sou infinitamente supérfluo, e seu amor será como o d'Ele, nascido nem de sua necessidade nem de meu mérito, mas pura liberalidade. Louvado seja Ele! (LEWIS, 2011, p. 295)

A natureza de tais experiências mudou também o interior do próprio Ransom. Os encontros vivenciados por ele ao longo da trilogia o transformaram profundamente e, como ocorre com todas as experiências dessa natureza, revelam a dificuldade (ou mesmo impossibilidade) de serem postas em palavras.

Revela-o o diálogo entre o narrador-Lewis e Ransom, sobre as experiências passadas em Perelandra:

[Eu] tinha dito de modo imprudente: “É claro que me dou conta de que tudo isso é vago demais para você pôr em palavras”, quando ele me interrompeu com muita aspereza para alguém tão paciente, dizendo: “Pelo contrário, são as palavras que são vagas. A razão pela qual a coisa não pode ser expressa é que ela é definida demais para a linguagem.” (LEWIS, 2011, p. 35-36)

Em outra parte da narrativa, descrevendo como foi viver no Éden de Perelandra, Ransom reconhece que essas experiências com outro mundo tornavam todos os atos da vida – incluindo os mais simples como banhar-se ou alimentar-se – como atos quase litúrgicos. Havia cheiros novos, para além de sua imaginação, que geravam, por sua vez, novos tipos de fome e sede, “um anseio que parecia transbordar do corpo para a alma, e que era paradisíaco.” (LEWIS, 2011, p. 48). Neste mundo, o próprio ato de existir constituía uma liturgia, cujas experiências sensoriais integravam também a mente, o coração e a alma. Ao provar um fruto amarelo, em forma de globo, Ransom percebe o quão incapaz é de descrever a experiência de forma clara. O sabor do fruto

era tão diferente de qualquer outro sabor que parecia nada mais do que afetação chamá-lo de sabor. Era como a descoberta de um gênero totalmente novo de prazeres, algo inaudito entre os homens, fora de qualquer cogitação, para além de qualquer convenção. [...] O sabor não tinha como ser classificado. (LEWIS, 2011, p. 49)

Do encontro com o outro, do encontro com a criação e do encontro consigo mesmo, passa-se, no

processo de tornar-se humano, ao encontro com Deus. Na Trilogia Cósmica, tal encontro “revela-se como potência que dinamiza a vida inteira, como experiência que integra todos os sentidos da vida numa mesma dinâmica” (VASCONCELLOS, 2020, p. 223). O Sagrado que se manifesta em *Uma força medonha* produz as mais variadas reações de vitalidade: músicas, danças, poesias, coragem, honra, silêncio e fala; tudo manifesta essa dimensão da vida humana que, longe de afastar o ser humano de sua condição, o torna mais sensível aos clamores e anseios que o cercam. Na Trilogia, tudo isso é descrito de forma metafórica:

Era como uma longa onda ensolarada, com a crista espumosa e o arco em esmeralda, que se aproxima a quase três metros de altura, com estrondo, terror e um riso irrefreável. Era como os primeiros acordes de música nos salões de algum rei tão excelso e em alguma festividade tão solene que um tremor semelhante ao medo percorre os corações jovens ao ouvi-los. (LEWIS, 2012, p. 471)

Conclusão

A Fantasia é um dos elementos centrais à vida humana. Sem essa imaginação criadora de novos e diversos mundos, não seria possível aos seres humanos pensarem sobre as formas de se constituir enquanto sociedade. Mas é mais que isso: pela fantasia somos capazes de gerar novos significados a partir de novas maneiras de ler a realidade. Tal capacidade nos humaniza pois, como afirma Tolkien, tudo é integrado pela fantasia, inclusive nós mesmos:

O Belo Reino contém muitas coisas além de elfos, fadas, anões, bruxas, trolls, gigantes ou dragões.

Contém os oceanos, o Sol, a Lua, o firmamento e a terra, e todas as coisas que há nela: árvore e pássaro, água e pedra, vinho e pão, e nós, os homens mortais, quando estamos encantados. (TOLKIEN, 2006, p. 15)

Perder esse encantamento é render-se a uma visão apequenada da vida humana, uma leitura redutora que, cedo ou tarde, vai desgastando nossa humanidade. Somos chamados à subcriação que, como afirma Tolkien, é nosso direito (TOLKIEN, 2006, p. 62). Nesse sentido, tal tarefa constitui verdadeira subversão a propostas mecanicistas que desumanizam homens e mulheres hoje. Criamos boas histórias porque, por meio delas, criamos novo fôlego para adentrar na vida, antecipando as dores que certamente existem, mas também vislumbrando a esperança do final feliz que caracteriza essas boas narrativas. A alegria gestada pelas histórias de fantasia “não nega a existência da discatástrofe, do pesar e do fracasso” (TOLKIEN, 2006, p. 77), mas não enxerga tal possibilidade como aprisionamento desesperador. Antes, a alegria da Fantasia “nega (em face de muitas evidências, por assim dizer) a derrota final universal, e nessa medida é evangelium, dando um vislumbre fugaz da Alegria, Alegria para além das muralhas do mundo, pungente como o pesar” (TOLKIEN, 2006, p. 77). Por isso, criamos.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. 10ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e teologia: perspectivas teórico-metodológicas no pensamento católico contemporâneo**. Numem: revista de estudos e pesquisa da religião, Juiz de Fora, v. 3, n. 2. 2000.

CARDENAL, Ernesto. **Vida no amor**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

DURIEZ, Colin. **Tolkien e C. S. Lewis: o dom da amizade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

DURIEZ, Colin. **Manual prático de Nárnia**. São Paulo: Novo Século, 2005.

GARCIA RUBIO, Alfonso. **Unidade na pluralidade: o ser humano à luz da fé e da reflexão cristãs**. 4ª edição. São Paulo: Paulus, 2006.

GASPARI, Silvana, Tecendo comparações entre literatura e teologia. ANAIS DO III ENCONTRO NACIONAL DO GT HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES – ANPUH -Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. IN: **Revista Brasileira de História das Religiões**. Maringá (PR) v. III, n.9, jan/2011. ISSN 1983-2859. Disponível em <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf8/ST4/013%20-%20Silvana%20de%20Gaspari.pdf> , acessado dia 08/11/2021)

LEWIS, C. S. **Além do planeta silencioso**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

LEWIS, C. S. **Perelandra**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

LEWIS, C. S. **Uma força medonha**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LEWIS, C. S. **Cartas a uma senhora americana**. São Paulo: Vida, 2006.

LEWIS, C. S. **As crônicas de Nárnia: volume único**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LEWIS, C. S. **Oração: cartas a Malcolm**. Reflexões sobre o diálogo íntimo entre homem e Deus. São Paulo: Vida, 2009.

MACSWAIN, Robert; WARD, Michael (orgs.). **C. S. Lewis: além do universo mágico de Nárnia**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

PÁDUA, Lúcia Pedrosa de. **Santa Teresa de Jesus: mística e**

humanização. São Paulo: Paulinas, 2015.

POSTIC, Marcel. **O imaginário na relação pedagógica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

TOLKIEN, J. R. R. **Sobre história de fadas**. São Paulo: Conrad Editora, 2006.

TOLKIEN, J. R. R. **As cartas de J. R. R. Tolkien**. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006.

TRIGO, Luciano. **'A arte existe porque a vida não basta', diz Ferreira Gullar**. 2010. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>(acesso 07/12/2021)

VASCONCELLOS, Marcio Simão de. **Teologia e literatura fantástica**: a redenção na Trilogia Cósmica de C. S. Lewis. São Paulo: Reflexão, 2017.

VASCONCELLOS, Marcio Simão de. **Mística cristã e literatura fantástica em C. S. Lewis**. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2020.

YUNES, Eliana (org.). **Pensar a leitura**: complexidade. São Paulo: Loyola, 2002.

YUNES, Eliana; OSWALD, Maria Luiza (orgs.). **A experiência da leitura**. São Paulo: Loyola, 2003.

YUNES, Eliana; ROCHA, Alessandro; CARVALHO, Gilda (orgs.). **Teologias e literaturas**: considerações metodológicas. São Paulo: Fonte Editorial, 2011.

FEITICEIROS, FANTASMAS E ECOS DO PASSADO: AS MANIFESTAÇÕES DO TRAUMA EM *HARRY POTTER* E NA TRILOGIA *SIMON SNOW*

Ícaro Carvalho
Isadora Ravazolo Copetti

Neste capítulo, abordaremos a dinâmica dada entre a elocução e narração de eventos traumáticos abordados na saga *Harry Potter*, de J. K. Rowling, e na trilogia *Simon Snow*, escrita por Rainbow Rowell. Após as grandes guerras, especialmente no lado ocidental do globo, eventos bélicos deixam de ser rotineiros para realocarem-se a eventos de exceção, como vemos na teoria de Walter Benjamin, o mesmo não ocorre na literatura de fantasia. Nas duas fontes primárias deste escrito, as batalhas geram traumas que, por sua vez, geram movimento nas narrativas. Ambas as obras, mesmo que não explicitamente, giram em torno dessa elaboração de um evento paralisante na vida das principais personagens. O objetivo do presente estudo, portanto, é entender as instâncias de manifestação do trauma nas séries de livros, baseando-nos principalmente em Sigmund Freud, Cathy Caruth, Jeanne Marie Gagnebin e no já citado Walter Benjamin. As feridas abertas e a dificuldade em assimilar a posição de herói acabam por contrapor os enfrentamentos de conflitos apresentados nas obras,

assim como a forma em que o evento traumático é abordado pelas autoras ao longo das jornadas. Assim, podemos também notar semelhanças, não só por elementos mágicos, e diferenças que vêm a marcar esse trabalho de aproximação, com o intuito de contribuir para a pesquisa do inconsciente na literatura de fantasia, especialmente no que diz respeito à relação entre magia e trauma.

Contextualização

No ano de 1997, após turbulento período de tentativas malsucedidas, a britânica J.K. Rowling finalmente publica seu romance de estreia, o primeiro de uma série de livros que, muito para sua própria surpresa, viria a impactar uma geração inteira de leitores, promovendo uma transformação na maneira pela qual o público do século XXI consome literatura de fantasia infantil e juvenil. *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2017a), assim como suas sequências publicadas nos anos subsequentes, foi bem recebido pelo público e pela crítica, no entanto, foi apenas a partir do lançamento das adaptações dos livros para o cinema que a saga *Harry Potter* se tornou o fenômeno que é hoje.

No que diz respeito ao impacto de *Harry Potter* no campo da literatura de fantasia, a teórica Catherine Butler afirma que, desde a publicação do primeiro livro da série,

Rowling tem sido, de longe, a autora mais lida no ramo. O seu estilo acessível, tom humoroso, tramas complexas, mas compreensíveis e a sua habilidade de popular seu mundo com personagens nitidamente delineados foram responsáveis por dar a sua obra uma popularidade

A popularidade da série de sete livros se estende para além do público leitor, considerando que diversos autores tomaram o universo mágico criado por Rowling como inspiração para a criação de seus próprios mundos fantasiosos, muitas vezes procurando explorar outras abordagens dos temas e tropos que estão presentes em *Harry Potter*. Um desses autores é a norte-americana Rainbow Rowell, responsável pela série de livros conhecida no Brasil como trilogia *Simon Snow*. Publicado pela primeira vez em 2015, o primeiro romance da série, *Sempre em Frente: A Ascensão e a Queda de Simon Snow* (no original, *Carry On: The Rise and Fall of Simon Snow*) narra a história de um bruxo estudante de uma escola de magia, que ao nascer foi escolhido para salvar o mundo de um vilão que constantemente tenta derrotá-lo sem sucesso. Para reconhecer as semelhanças entre esse texto e a obra de J. K. Rowling basta estar minimamente familiarizado com o universo de *Harry Potter*, mas para além dessas similaridades na trama, as duas séries de livros se mostram divergentes em muitos aspectos.

A ficção de Rowling, apesar de apresentar uma evolução temática e de complexidade narrativa ao longo dos sete livros, se encaixa na categoria de literatura infantil e, mais tarde, juvenil, tendo como público-alvo crianças e adolescentes, ainda que a parcela de fãs adultos de *Harry Potter* seja representativa. Já a obra de Rowell, desde o primeiro volume, é direcionada ao

¹ No original: "Rowling has been by far the most widely read writer in the field. Her accessible style, humour, twisty but comprehensible plots and ability to people her world with vividly sketched characters have given her book unprecedented popularity."

público jovem adulto², o que faz com que as escolhas de composição e o modo pelo qual alguns aspectos são abordados no texto sejam diferentes dos escolhidos por Rowling. Além disso, é necessário considerar que quase duas décadas separam a publicação dos romances em questão, e é inegável que muitas mudanças ocorreram nesse período, seja no que diz respeito ao contexto sociopolítico em que estamos inseridos, ou mesmo na própria transformação causada pela obra de Rowling no meio literário.

A partir do entendimento desses, dentre outros, aspectos conflitantes nas obras, é possível olhar para o que as aproxima, para além das similaridades de enredo. Ambas as narrativas são centradas, em um nível primordial, em dois conflitos: o primeiro um evento passado, responsável por instaurar o estado combativo do presente narrativo, que carrega a memória e as cicatrizes dessa guerra enquanto seus agentes tentam resolver o segundo conflito, que está posto no momento. Em meio disso, surge um herói, escolhido em seu nascimento para restaurar a ordem do universo em que está inserido. Esse herói é o protagonista da trama, que, afastado do mundo ao qual pertence antes de desenvolver sua consciência, cresce isolado e ao ser colocado novamente em seu ambiente originário, inicia sua jornada de confronto e crescimento.

A trajetória desse herói, assim como a trajetória das demais personagens que participam ativamente desses conflitos, é marcada por percalços e mudanças, o que além de resultar na evolução da narrativa, acaba também atravessada por algo que parece ser inevitável em instâncias em que um grande confronto ocasiona a ruptura da normalidade: o trauma. É o objetivo deste

² Em inglês, chamada de literatura YA (Young Adult).

capítulo, portanto, investigar a representação e a elaboração do trauma nos textos selecionados, procurando compreender quais mecanismos narrativos são utilizados para abordar, ou evadir, essa manifestação do inconsciente.

No que diz respeito à divisão do texto, iremos, em um primeiro momento, lançar mão de abordagens teóricas sobre o trauma, assim como de estudos que relacionam literatura e eventos traumáticos, para explicitar o conceito que iremos empregar na análise dos textos literários. Em seguida, partiremos para a realização do estudo dos romances, estabelecendo conexões entre o conceito previamente definido e as narrativas. Por fim, as duas obras³ serão contrastadas para que possamos destacar as divergências no modo pelo qual o tópico do trauma se faz presente em cada uma delas.

Trauma e literatura: abordagens teóricas-metodológicas

Para elaborarmos melhor os próximos passos do escrito, é necessário que definamos as feridas – nem sempre físicas – que permeiam ambas as histórias. O trauma está presente não apenas nos protagonistas, no entanto, apresenta-se também naqueles que formam o segundo plano das peripécias mágicas. Harry Potter tem em sua cicatriz a manifestação do ato violento entranhado no seu corpo, mas outros, ao seu redor, apresentam choques que marcam apenas no seu interior. Desde o órfão Neville, passando pelo

³ Para fins de análise, iremos considerar cada série de livros (sete volumes no caso de *Harry Potter* e três no caso da série *Simon Snow*) como um único corpus.

conturbado Snape até chegar à fantasma Murta que Geme, muitos dos personagens que habitam o universo de J.K. Rowling possuem e lidam com traumas paralisantes.

Já na trilogia *Simon Snow*, o trauma não está inicialmente posto de maneira tão evidente, mas é desenvolvido enquanto consequência dos eventos ocorridos ao longo da narrativa. O herói da trama, ao se encontrar desprovido do que o definia enquanto O Escolhido, de repente se vê carregando fisicamente em si a marca de uma inadequação que é sentida em seu interior. De modo similar ao que ocorre na obra de Rowling, as demais personagens de Rowell também enfrentam momentos em que a paralisia parece preceder a ação quando se trata de eventos traumáticos, mas a principal diferença está no modo como esse trauma é verbalizado posteriormente.

Com o intuito de explicitar o que entendemos por trauma, apresentamos algumas concepções relacionadas ao conceito que irão fundamentar a análise dos textos literários. Para efeito de delimitação, utilizamos a definição proposta por Freud. Vemos no seguinte trecho:

Denominamos traumas aquelas impressões, cedo experimentadas e mais tarde esquecidas, a que concedemos tão grande importância na etiologia das neuroses. Podemos deixar de lado a questão de saber se a etiologia das neuroses em geral pode ser encarada como traumática. (FREUD, 1996, p. 91).

Cathy Caruth, tomando os escritos de Freud como ponto de partida em *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, texto que relaciona o trauma e a

narrativa, conceitua este de modo complementar, “Na sua definição mais geral, trauma descreve uma experiência opressiva de eventos repentinos ou catastróficos dos quais a resposta ao evento ocorre geralmente na descontrolada, tardia e repetitiva aparição de alucinações e demais fenômenos intrusivos.”⁴ (CARUTH, 1996, p. 11, tradução nossa). Também é muito útil para nossa análise o conceito de trauma enquanto ferida aberta, trazido por Caruth na introdução do texto:

Trauma parece ser muito mais do que uma patologia, ou a simples doença de uma psique ferida: é sempre a história de uma ferida que lamenta, que se dirige a nós em uma tentativa de nos informar de uma verdade ou uma realidade que não se fazem disponíveis de outro modo.⁵ (CARUTH, 1996, p. 4, tradução nossa)

Outra colocação importante é feita pelos teóricos David Colin e Hanna Merejota, que introduzem o debate a respeito de como o trauma é abordado nos dias atuais, ao explicar que

Agora há um reconhecimento universal de como um passado de violência deixa marcas em nosso presente e futuro, como o passado nos assombra

⁴ No original, “In its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena.”

⁵ No original, “Trauma seems to be much more than a pathology, or the simple illness of a wounded psyche: it is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available.”

e como injustiças do passado precisam ser lembradas e trabalhadas para que possamos evitar repeti-las.⁶ (COLIN, MEREJOTA, 2020, p. 3, tradução nossa).

Esse trecho pode ser diretamente relacionado a obra de Rowell, por exemplo, que, ancorada nessa noção de que o trauma faz parte de nosso cotidiano, traz representações desse tipo de manifestação do inconsciente de modo frequente e natural.

Retornando Sigmund Freud, há o seguinte trecho no qual podemos corroborar com a relação entre trauma e essa jornada mágica do herói proposta por Rowling. Vemos em:

O herói é alguém que teve a coragem de rebelar-se contra o pai e, ao final, sobrepujou-o vitoriosamente. Nosso mito faz essa luta remontar até a pré-história do indivíduo, já que o representa como nascendo contra a vontade do pai e salvo apesar das más intenções paternas. **O abandono num cesto é uma representação simbólica inequívoca do nascimento: cesto é o útero, e a água, o líquido amniótico.** (FREUD, 1996, p. 23, grifo nosso).

Ao referir-se a Moisés, podemos aproximar este excerto à história de Harry Potter, sem muito esforço. O pequeno bruxo não foi levado à casa dos tios em um cesto, como Moisés, mas sim em uma espécie de embrulho para ser recebido pelos novos cuidadores. No entanto, ao contrário de Moisés que rebela-se contra o

⁶ No original, “There is now a wide recognition of how past violence leaves marks on the present and future, how the past haunts us and how past injustice needs to be remembered and worked through so that we can avoid repeating it.”

pai, Harry, por outro lado, rebela-se contra o seu criador: Voldemort. É no momento em que o feitiço de Voldemort não tem o efeito esperado, que a criação do mito em torno do menino escolhido inicia. Harry, diferente de Moisés, não necessitou rebelar-se contra os progenitores, mas sim contra aquele que deu vida ao fardo que viria a ser carregado ao longo da vida de Potter. Voldemort é um trauma de difícil elaboração para sociedade ficcional constituída pelas personagens de Rowling.

O menino que sobreviveu: a ferida aberta de *Harry Potter*

Após meio bilhão de exemplares vendidos e oito prósperos filmes, a saga *Harry Potter* continua presente no mercado a partir de suas narrativas derivadas e, principalmente, pelos devotos fãs das mais diversas idades. O ponto de partida para todos esses produtos culturais se dá no vilarejo de *Godric's Hollow*, onde o bebê Potter ganha a famosa cicatriz em sua testa no formato de um raio – resultado dos feitiços do vilão Voldemort. As aventuras do pequeno bruxo seguem durante infância, adolescência e maioridade, desmembrando-se em outras linhas narrativas dentro do mesmo universo mágico criado por J. K. Rowling. Assim, da cicatriz cria-se um mundo, uma legião de fãs, produtos comerciais, parques temáticos e uma autora multimilionária. Em *Harry Potter*, do trauma cria-se tudo.

No primeiro volume da série, ao sermos apresentados ao protagonista, definido como o menino que sobreviveu, já é possível observar que existe uma indicação do evento traumático desde o princípio, afinal para sobreviver a algo, essa experiência há de ter sido no mínimo nociva. De fato, o que o jovem Harry

experienciou foi um ato de violência desmedida, responsável por determinar seu destino de modo irreversível, pois foi na noite em que seus pais foram assassinados, o colocando na condição de órfão, que ele se tornou o primeiro bruxo a sobreviver a uma maldição da morte, um feitiço proibido e fatal. Além de ser literalmente marcado por esse evento, devido a cicatriz em formato de raio que foi deixada em sua testa, Harry é incapaz de compreender por que ele, de tantos outros atacados pelo mesmo bruxo, foi o único a sobreviver. Essa incompreensão é compartilhada pelos demais personagens, como Hagrid, que conta para Harry pela primeira vez a sua história:

Você nunca se perguntou como arranjou essa marca na testa? Isso não foi um corte normal. Isso é o que se ganha quando um feitiço poderoso e maligno atinge a gente; destruiu os seus pais e até a sua casa, mas não fez efeito em você, e é por isso que você é famoso, Harry. Ninguém nunca sobrevivia depois que ele decidia matá-lo, ninguém a não ser você. (ROWLING, 2017a, p. 47)

O característico *bildungsroman*⁷ se faz presente na trajetória de Harry, sendo o trauma físico o desenlace para todos os outros acontecimentos, uma vez que, por mais que o passado influencie a narrativa, é o feitiço malsucedido de Lorde Voldemort o principal responsável pelo antagonismo dos dois personagens. E esse impacto traumático é refletido no herói e no vilão ao longo dos sete livros, porque não apenas Voldemort se sente

⁷ *Bildungsroman*, ou romance de formação, se refere ao tipo de romance que acompanha o desenvolvimento físico, moral, psicológico e social de um personagem, geralmente retratando seu crescimento desde a infância até a maturidade.

ameaçado por Harry, mas nos é revelado mais tarde que uma parte de sua alma vive no jovem bruxo, o que estabelece entre eles uma conexão que vai além do antagonismo e passa a figurar o nível do inconsciente, já que em repetidas ocasiões a narrativa descreve uma comunicação psíquica entre ambos. No entanto, como vemos em muitos teóricos pós-modernos, essa narrativa, e consequente elaboração, do trauma não é simples tampouco de fácil digestão. Para este escrito, valemos das teorias expostas por Aleida Assmann, pesquisadora e professora alemã, e dos comentários Jeanne Marie Gagnebin, pesquisadora suíça radicada no Brasil. Vemos:

O trauma é ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito. [...] as feridas dos sobreviventes continuam abertas, não podem ser curadas nem por encantações nem por narrativas. (GAGNEBIN, 2009, p. 110)

As memórias compartilhadas e experienciadas pelos personagens de J.K. Rowling não podem ser expressas em palavras rotineiras, a escolha de referir-se a Voldemort como "Você-Sabe-Quem" representa esse conceito de forma relevante. Desde os princípios da narrativa, podemos notar como, além desta incapacidade de nomear o medo personificado, também há o silêncio que envolve estes acontecimentos prévios à cicatriz de Potter. Além disso, é negada ao jovem Harry a verdade a respeito de sua história, o que o impede de processar os eventos traumáticos de seu passado, como fica explícito neste diálogo do bruxo com o seu mentor Alvo

Dumbledore:

A verdade – suspirou Dumbledore – é uma coisa bela e terrível, e, portanto, deve ser tratada com grande cautela [...] – Bom... Voldemort disse que só matou minha mãe porque ela tentou impedi-lo de me matar. Mas por quê, afinal, ele iria querer me matar? [...] – Que pena, a primeira coisa que você me pergunta, eu não vou poder responder. Não hoje. Não agora. (ROWLING, 2017a, pp. 229-230)

Ao longo dos sete romances, é latente a busca de Potter por conhecimento, sempre destacada em suas tentativas de realizar o resgate do seu passado, procurando entender como este foi responsável por constituí-lo enquanto sujeito no presente. O que é evadido, porém, é um movimento em direção a abordagem dos traumas que se instauram em meio a sua jornada. Durante os anos em que o narrador acompanha a vida do jovem bruxo, ele sofre diversas perdas – de colegas, amigos, familiares, mentores – mas não há espaço para uma verdadeira exploração do luto na narrativa, já que existem muitos aspectos do enredo que ainda precisam ser resolvidos, o que acaba excluindo a possibilidade de um debate mais aprofundado a respeito das cicatrizes psicológicas deixadas por esses eventos.

Walter Benjamin já atentava para essa espécie de mudez nos combatentes que retornavam à casa no período pós-guerras. Torna-se impossível descrever o choque, ou, aqui para este escrito, a cicatriz física que desencadeia o corte nos sujeitos do universo de Rowling, como vemos em:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. [...] nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a [...].(BENJAMIN, 1994, p. 197).

As personagens de Rowling que sobreviveram à primeira guerra do mundo bruxo, apresentam relutância em narrar os eventos, ainda vivendo à sombra do medo do possível retorno de Lorde Voldemort. Para elas, o silêncio, ou a negação, parece ser o melhor caminho em direção à superação do evento traumático. A segunda geração, composta por Harry e seus colegas, assim como os demais aliados que lutaram contra Voldemort no primeiro evento conflituoso, apesar de terminar a narrativa vitoriosa após a derrota do vilão, certamente ainda carrega em si as marcas de uma guerra que parece por fim ter sido vencida, mesmo que a ferida tenha sido fechada.

O escolhido: a figuração do trauma na trilogia *Simon Snow*

Em 2013, a autora norte-americana Rainbow Rowell publicou seu segundo romance, *Fangirl*. Na história, a protagonista Cath Avery é uma leitora ávida da série ficcional de livros de fantasia *Simon Snow*, que narra a jornada de um bruxo órfão aluno de uma escola de magia na Inglaterra. Considerando a já estabelecida condição de *Harry Potter* enquanto fenômeno cultural nesse momento, a série de livros parece ser uma clara referência ao mundo mágico criado por J.K. Rowling, e de fato poderia ser considerada assim se Rowell não

tivesse decidido apropriar-se de Simon Snow enquanto personagem e escrever ela mesma a sua versão da narrativa do escolhido.

Inicialmente pensada apenas em um volume, a trilogia *Simon Snow* foi publicada entre os anos de 2015 e 2021, sendo considerada um sucesso de vendas e recebendo críticas majoritariamente positivas. Para além das semelhanças de enredo com a obra de Rowling, a série de livros é caracterizada por uma estrutura narrativa que se destaca pelos seus alternados narradores intradiegticos, assim como pela sua abordagem de temas como magia, tensão de classe, especismo e homossexualidade. Em vez de ater-se a tropos clássicos do romance de fantasia, Rowell os subverte para criar textos que dificilmente se encaixam em categorias pré-estabelecidas do gênero.

Por não se tratar de literatura infantil ou juvenil, mas sim de ficção para jovens adultos, a trilogia *Simon Snow* é figurada por personagens mais velhos e problemas de uma ordem diferente dos presentes na obra de Rowling. O herói da série, o adolescente Simon Snow, inicia sua narrativa contando que está caminhando até a estação de ônibus mais próxima, enquanto lembra que aos 11 anos teve de matar um dragão, portanto foi informado pelo seu mentor que já estava pronto para realizar um trivial percurso sozinho. Essa passagem tão simples, entreposta com uma memória igualmente dolorosa e devastadora, é uma ilustração do tom adotado pela autora durante todo o romance, que constantemente traz à superfície os sentimentos mais ocultos de seus personagens.

A estrutura narrativa dos romances, aliada com esse tom casual pelo qual os acontecimentos são descritos, é o que permite a elaboração do trauma de modo distinto ao longo dos três volumes da série. Muitos

dos eventos originários do trauma não ocorrem no presente narrativo, já que o primeiro livro inicia já no último ano de Simon Snow na escola de magia Watford, mas ao passo que as personagens navegam pelos desafios impostos a elas no presente, o passado se manifesta através de lembranças que deixaram marcas em seus âmagos. Penelope, amiga de Simon, ao narrar o episódio em que ambos foram atacados pelo vilão da trama, o Oco, deixa claro a ocorrência de eventos traumáticos que, muitas vezes por conta do estado de suspensão, só são processados em ocasiões posteriores: “Nenhum de nós, nem eu nem Simon, choramos ou tentamos fugir, porque estávamos simplesmente em choque.” (ROWELL, 2020a, p. 153).

Essa passagem, que ilustra a incapacidade de reagir em um momento de violência até então inédito para a personagem, está em consonância com a ideia de Cathy Caruth referente a acidentes traumáticos, pois “O que retorna para assombrar a vítima, segundo essas histórias, não é somente a realidade do evento violento, mas também a realidade do modo pelo qual essa violência ainda não é completamente conhecida⁸” (CARUTH, 1996, p. 6, tradução nossa). Essa noção trazida por Caruth também se mostra útil no momento em que olhamos para os dois últimos volumes da série, que tratam mais de uma jornada de conhecimento, uma exploração do eu interior de cada personagem, do que de fato uma história de combate a um vilão.

O principal vilão da série, o Oco, ao final do primeiro livro revela ser apenas uma manifestação da magia de Simon, e para derrotá-lo este tem de renunciar

⁸ No original: “What returns to haunt the victim, these stories tell us, is not only the reality of the violent event but also the reality of the way that its violence has not yet been fully known.”

aos seus poderes para poder impedir que o Oco continue causando destruição no mundo mágico. Antes de perder seus poderes, entretanto, Simon materializa, através de uma explosão de magia, um par de asas e uma cauda, que após a traumática perda de suas habilidades mágicas, continuam a existir e não desaparecem nem quando seus amigos tentam retirá-las magicamente. A partir desse momento, o jovem Simon tem de lidar com as reverberações dessa perda, que não apenas o coloca em oposição aos seus amigos, que ainda possuem magia, mas também afeta sua identidade, primordialmente amparada na ideia de que ele era o escolhido, o feiticeiro mais poderoso daquele universo, alguém com poder mágico ilimitado e com a capacidade de proteger a todos.

Nas primeiras páginas do segundo volume da série, é possível observar o resultado dessas instâncias traumáticas em Simon, quando ele afirma que “Simon Snow fez o que devia fazer. O que todos disseram que um dia ele faria. Encontrou o grande vilão — encontrou dois grandes vilões, aliás, e acabou com eles. Não esperava sobreviver a isso. E não sobreviveu.” (ROWELL, 2020b, p. 7). Ao enfatizar que não sobreviveu aos eventos do passado, Simon demonstra que a ferida infligida nele continua aberta, ceifando o que ele entende por vida. Aqui, diferentemente do que acontece na narrativa de Rowling, o trauma é encarado como uma consequência natural de existências marcadas por conflitos turbulentos, e é abordado de forma responsável e orgânica.

Ao lembrar de sua infância, por exemplo, Simon destaca que suas memórias são nebulosas e narra um diálogo entre ele e sua terapeuta:

É tudo meio nebuloso. Recordo vagamente onde eu morava antes que a magia chegasse, em que

escola estudava [...] Lembro que as coisas eram ruins, mas não sei exatamente por quê. O trauma afeta a memória, a terapeuta disse. O cérebro isola corredores dolorosos. [...] [Ela] disse que eu precisava superar o passado para impedir que minasse o presente. (ROWELL, 2020b, p. 29)

É notável, a partir desse trecho, que há uma dificuldade em enfrentar o trauma causado não só pelos eventos recentes na vida de Simon, mas também dos anos de sua formação enquanto indivíduo. Retornar ao trauma é custoso e, em grande parte dos casos, humilhante à vítima, opondo-lhe a dor do retorno àquilo que machuca. Muito por conta disto, Maren e Marcelo Viñar confessam que o trabalho de analista acaba por parecer-se como o de um voyeur ou o de um carrasco (Viñar&Viñar, 1992, p. 84), cujo trabalho é fazer com que o paciente se lembre dos momentos incapazes de serem postos em palavras tranquilas ou maleáveis.

Apesar disso, a abordagem do trauma na narrativa de Rowell é feita de modo natural, trazendo reflexões que partem das próprias personagens, que procuram olhar para dentro de si e entender como esses eventos traumáticos as afetaram e de que modo eles podem ser trabalhados no caminho para, se não superação, convivência com essas manifestações do inconsciente. É desse modo que Simon encara o seu percurso porvindouro no último livro da série, declarando, ainda que com certa dose de ironia, que o movimento a ser feito agora é de olhar para o futuro, não mais para o passado:

Eu era isso tudo. Não sou mais. É como viver num museu. “Aqui temos Simon Snow. Por alguns anos, achamos que era o Escolhido. Ele acabou com um rabo. Olha só o estado em que se

encontra.” Tenho que deixar tudo isso pra trás, tenho que descobrir o que vem a seguir!” (ROWELL, 2021, p. 81)

Considerações finais

Após a análise de ambas as obras, podemos entender que ainda que a manifestação do trauma esteja presente nos textos literários, ela ocorre de forma distinta em cada um dos casos. Em *Harry Potter*, devido a estrutura de texto adotada por J.K. Rowling, assim como pelo contexto histórico-cultural no qual a autora estava inserida no momento da composição dos romances, o trauma é apresentado de maneira metafórica, constituindo-se enquanto elemento narrativo que funciona como um amálgama entre as duas forças opostas dentro da história, o herói e o vilão. O trauma também figura o texto quando se trata do silêncio, do apagamento da memória e das marcas carregadas por aqueles que sobreviveram a acontecimentos traumáticos.

Já na obra de Rainbow Rowell, devido a fatores similares aos explicitados acima, considerando as mudanças ocorridas no contexto social e no público leitor de romances de fantasia nos últimos anos, mas também a distinção da estrutura narrativa em questão, o trauma é abordado sem censura e dando vazão aos sentimentos resultantes da ruptura da normalidade causada pelos conflitos na história. Ao criar personagens que expressam seus anseios, seus arrependimentos, suas angústias e suas memórias de forma tão natural, Rowell elabora o trauma de forma a dialogar com a representação deste no nosso presente.

Assim, contrastando as narrativas, é possível estabelecer como essas trajetórias mágicas percorridas

pelos personagens se constituem a partir dos eventos traumáticos e continuam para além deles. Independente do modo pelo qual o trauma é representado nos textos, o seu papel enquanto agente catalisador do movimento narrativo ainda é essencial para o funcionamento da história de cada um desses heróis. Afinal, a jornada dá-se inteiramente para elucidação do trauma e nele se constitui.

REFERÊNCIAS

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**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BUTLER, Catherine. Modern Children's Fantasy. In: JAMES, Edward.; MENDLESOHN, Farah. (Ed.). **The Cambridge Companion to Fantasy Literature**. New York: Cambridge University Press, 2012

CARUTH, Cathy. **Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.

DAVIS, Colin.; MERETOJA, Hanna. (Ed). *The Routledge Companion to Literature and Trauma*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2020.

FREUD, Sigmund. **Moisés e o monoteísmo, Esboço de psicanálise e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar esquecer escrever**. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROWELL, Rainbow. **Sempre em Frente: A Ascensão e a Queda de Simon Snow**. Trad. Lígia Azevedo. São Paulo: Sequinte, 2020a.

_____. **O Filho Rebelde**. Trad. Lígia Azevedo. São Paulo: Seguinte, 2020b.

_____. **Venha o Que Vier**. Trad. Lígia Azevedo. São Paulo: Seguinte, 2021.

ROWLING, J. K. **Harry Potter e a Pedra Filosofal**. Trad. Lia Weyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2017a.

_____. **Harry Potter e a Câmara Secreta**. Trad. Lia Weyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2017b.

_____. **Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban**. Trad. Lia Weyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2017c.

_____. **Harry Potter e o Cálice de Fogo**. Trad. Lia Weyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2017d.

_____. **Harry Potter e a Ordem da Fênix**. Trad. Lia Weyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2017e.

_____. **Harry Potter e o Enigma do Príncipe**. Trad. Lia Weyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2017f.

_____. **Harry Potter e as Relíquias da Morte**. Trad. Lia Weyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2017g.

VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. **Exílio e tortura**. Trad: Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo : Escuta, 1992

A TOCA PARA UM HOBBIT E OS ESPAÇOS/TEMPOS ALÉM DELA: DISCUSSÕES SOBRE A FANTASIA

Francisco de Assis Ferreira Melo
Marisa Martins Gama-Khalil

Quando pensamos em trabalhar com uma das obras de J. R. R. Tolkien, uma preocupação se apresenta: como e sobre qual viés abordar a narrativa de *O hobbit*? Muitas possibilidades sempre se anunciam, uma vez que o universo da Terra-Média é amplo, no sentido de espaço, da mesma forma que consegue nos apresentar uma cronologia temporal muito extensa. É justamente nessa junção de espaço/tempo e personagem que situamos o personagem Bilbo Bolseiro, para que, por meio dos espaços que atravessa, possamos pensar a própria configuração do romance de fantasia.

Tendo colocado à guisa de análise o tempo e o espaço, a fim de verificar como acontece a construção da fantasia, nada mais pertinente que buscarmos fundamentação teórica em Mikhail Bakhtin (2010). A perspectiva adotada por esse autor é a de espaços construídos no texto literário a partir de uma visão percebida do tempo, definida por ele de cronotopo, temática trabalhada e aprofundada, por exemplo, nas pesquisas de Nele Bemog e Pieter Borghart (2015, p. 19): “tanto no mundo físico quanto no ficcional, pode-se observar uma conexão intrínseca entre tempo e espaço,

porque, em ambos os domínios, a cronologia não pode ser separada dos acontecimentos e vice-versa”. E não devemos esquecer que tanto o tempo quanto o espaço permitem ser observados em uma variedade de sentidos; e, ainda que ambos se formem a partir de uma conjunção que lhes é constitutiva, “Mikhail Bakhtin parte do princípio que não se separa tempo de espaço e que existe uma profunda relação entre ambos na representação do texto literário” (MELO, 2018, p. 151).

Bemog e Borghart (2015, p. 61), em ensaio sobre o cronotopo, explicam que

são elementos espaciais (os personagens e seus atributos, o cenário), e os elementos temporais (o comportamento dos personagens, os atos heroicos que expressam certo valor abstrato) são reconstruídos numa experiência real, numa duração, numa imagem na qual o tempo vivido se torna palpável.

O tempo se torna palpável, em *O hobbit*, por meio de espaços decisivos para Bilbo, como as cavernas. Elas enfeixam temporalidades diversas, as quais se tornam cruciais para a reelaboração de si operada por Bilbo. Atravessados pelo tempo os espaços são diversificados, arquetetam o mundo e as existências. Os espaços dos territórios, os espaços dos objetos e os espaços dos corpos na Terra-Média se apresentam como condições de conflito, na medida em que os corpos realizam contendas no objetivo de conquistar objetos – como a pedra Arken – ou espaços – como a Montanha Solitária. Os corpos são espaços conflituosos, uma vez que o ser (criatura) existe como sujeito para uns e apenas como objeto para outros; e, ainda, esses corpos têm a característica de serem espaços em repleta

transformação: ora meramente tópicos, ora utópicos, ora heterotópicos, com o esclarece Michel Foucault (2013). No início da narrativa de *O hobbit*, por exemplo, percebemos sob que condições o personagem central é colocado dentro de seu mundo, o Bolsão, sendo reconhecido e respeitado. Mas, em seguida, no contato com os anões, essa concepção é alterada, bem próximo da posição que nos traz Bakhtin a respeito do cronotopo em uma história hipotética:

Esse grande homem sofria uma metamorfose, pela qual se tornava pequeno e impedido de realizar sua importância no espaço e no tempo (ele desaparecia como o Sol, descia ao inferno, embaixo da Terra), mas no final das contas ele sempre realiza por completo sua importância no espaço e no tempo, torna-se grande e vive por muito tempo. (BAKHTIN, 2010, p. 266)

Nesse viés, a fim de exemplificar melhor a proposta inicial deste artigo, trazemos Bilbo Bolseiro para pensarmos como sua vida pode ser alterada a partir de uma única decisão. Acompanhamos, como nos ajuda a refletir Bakhtin (2010) no trecho acima, o processo reducionista que parece causar o apagamento das pessoas diante de situações e eventos que exigirão delas grandes decisões. Esse processo de diminuição do indivíduo é visto na fala de um dos anões, em um momento de crise: “Até agora ele mais atrapalhou do que ajudou – disse um deles. – Se tivermos de voltar agora, entrar naqueles túneis abomináveis para procurá-lo, então que ele se dane, é o que eu digo.” (TOLKIEN, 1998, p. 92).

Ao trazermos essa citação, também apontamos para os lugares e espaços que nos interessam, as

cavernas, tanto é que as discriminaremos no tópico seguinte. Percebemos uma separação entre superfície e subterrâneo, interior e exterior, e a colocação do indivíduo circulando nesses espaços interferindo e sofrendo interferências dos mesmos.

A maneira como a Terra-Média se configura na representação do romance enfatiza a certeza de um mundo onde nada é estranho e que todos os lugares a serem percorridos por Bilbo fazem parte de um mundo conhecido, com suas próprias verdades e jogos. Orcs, dragões, troca-peles, magos e elfos integram sua realidade, portanto, uma história de alta fantasia.

Diante da possibilidade de deixar a sua toca no Bolsão, Bilbo levanta os vários riscos que ele pode correr, bem como a quebra do ponto mais importante para si, a continuidade de sua rotina. Como veremos, o pequeno hobbit vive uma sequência de micro eventos que o levam a uma série de lugares e espaços representativos para a mudança de sua maneira de olhar na direção de um mundo além do Bolsão, nada tranquilo e repleto de aventuras. É esse mundo, reescrito depois pelo próprio Bilbo em um livro de memórias, que amalgama e condensa o sentido de uma narrativa de fantasia. Suas aventuras, especialmente pelas cavernas, buracos e outras frestas, enlaçam constitutivamente o significado máximo da fantasia, como veremos no decorrer deste estudo.

A ideia de tomar como eixo do trabalho as cavernas parte do livro de Farah Mendlesohn (2008) acerca das retóricas da fantasia, no qual a autora explica que o hobbit se desloca de um lugar seguro, o seu condado, para outros locais que apresentam perigo na Terra-Média. Os espaços que demarcam esse deslocamento, em *O hobbit*, são quatro cavernas (a toca de Bilbo, a caverna do Gollum, os calabouços dos elfos e

os túneis e cavernas da montanha Erebor), as quais funcionam como portais. Um portal de fantasia consiste em um espaço em que sobrevém a abertura para a fantasia. Os portais separam dois mundos, porém não na forma de um limite demarcado, entretanto de uma fronteira. Cássio Hissa (2006) explica que as fronteiras e os limites estabelecem, à primeira vista, imagens conceituais similares, no entanto enquanto o limite, concebido como território, está voltado para dentro, a fronteira volta-se para fora, como se buscasse uma expansão; então, nesse sentido, o limite alia-se à noção de separação e distância, e a fronteira instiga e movimentada o contato e a integração.

As cavernas, enquanto portais e fronteiras, assemelham-se muito à ideia de devir (DELEUZE, 1997), por localizarem-se sempre no entre, no meio de algum espaço, de um território caracterizado pela indiscernibilidade. Elas funcionam como portais em função de serem planteadas como esse espaço de um entrelugar, entre o real e o irreal, entre o conforto e o desconforto, entre a segurança e o perigo, entre o medo e a coragem, entre a realidade prosaica e a fantasia. Defendemos, no estudo aqui exposto, que a projeção de Bilbo pelas quatro cavernas constrói a ideia de fantasia no interior do enredo de um romance de fantasia, desencadeando um trabalho constante, de forma sempre sugerida, com a narrativa autorreflexiva, metaficcional.

Aventuras são perigosas e (des)necessárias

O romance que constitui o nosso objeto de estudo encerra-se com uma cena na qual Bilbo é figurativizado como escritor. Aliás, esse momento final da história dá-nos indícios de o quanto a trama de *O hobbit* enreda um gesto autorreflexivo, metaliterário. A história é contada

por um narrador que, na tipologia forjada por Norman Friedman, pode ser caracterizado como onisciente intruso (LEITE, 1994), porque detém uma visão privilegiada dos fatos da fábula narrada, deslocando-se para o centro dos acontecimentos relatados ou para a periferia deles, assumindo variadas posições, inclusive tendo o conhecimento de fatos desconhecidos por Bilbo, protagonista, como na passagem: “Tudo o que Bilbo, sem suspeitar de nada, viu naquela manhã foi um velho com um cajado” (TOLKIEN, 1998, p. 4). Toda a aventura repleta de fantasia que será vivida por Bilbo – e ignorada até então por ele – já é de conhecimento do narrador, que incita no leitor possivelmente a curiosidade sobre o que seria aquilo que o protagonista iria viver, mas ainda nem suspeitava. Pela sua onisciência, esse narrador constantemente emite opiniões acerca do narrado, dialogando com o leitor, figurativizado como narratário (PRINCE, 1994), descrevendo minuciosamente os espaços da Terra-Média e instigando-o a fazer projeções sobre as surpresas que podem irromper a qualquer instante dos recantos, paisagens e buracos por onde se embrenha a fantasia.

Esse narrador onisciente e intruso também tem a qualidade de, em alguns percursos espaciais e temporais pelos quais se aventura, aderir à ótica de Bilbo Bolseiro e assim assumir a função de narrador refletor. Essa técnica, criada por Henry James, ocorre quando o narrador faz uso da visão dos personagens para focalizar os acontecimentos que conta. James explica esse procedimento por meio dos recursos que usa em *Os embaixadores*:

a percepção de Strether sobre essas coisas, e apenas a dele, serviria para mostrá-las; eu deveria conhecê-las apenas através do conhecimento

mais ou menos tateante que Strether tinha delas, já que esses mesmos tateares figurariam entre seus movimentos mais interessantes. (JAMES, 2003, p. 209)

É através de Strether que o narrador de *Os embaixadores* concede ao leitor as visões do mundo ficcionalizado. No caso de *O hobbit*, o narrador, em algumas passagens, abre mão de sua visão divina para colar-se às visões e aventuras de Bilbo, e, nesse sentido, acaba nos relatando de modo mais vivo e convincente as experiências desse hobbit. Sua relação com o pequeno hobbit ultrapassa a condição de “filtro” delegada a um narrador refletor, porque, ao final, esse narrador com visão divina parece delegar a Bilbo, nos entremeios da ficção, a tarefa de ser ele o escritor de suas histórias: “Numa manhã de outono, alguns anos depois, Bilbo estava sentado no estúdio, escrevendo suas memórias – pensava em dar-lhes o título de ‘Lá e de Volta Outra Vez, as Férias de um Hobbit’ – quando ouviu a campainha soar” (TOLKIEN, 1998, p. 295). O recurso de autorreflexividade, evidenciado no trecho transcrito, confere ao romance um efeito metaficcional e labiríntico, na medida em que a narrativa reflete em sua tessitura ficcional um gesto de (re)escrita. As mesmas aventuras contadas por um narrador onisciente intruso, e por vezes refletor, agora serão contadas por outra voz, a voz daquele que as viveu. A narrativa se dobra e redobra sobre si mesma. Podemos por isso entender que, através desse gesto, temos um romance de fantasia que, ao mesmo tempo em que alinhava em seus fios as aventuras de um hobbit, é uma reflexão dessas aventuras, uma reflexão acerca do que é um romance de fantasia.

O livro escrito por Bilbo encena o livro dentro do livro, constituindo-se como um caso de *mise en abyme*.

Tadeus Kowzan (1976) esclarece que essa técnica é elaborada a partir de quatro procedimentos principais: a citação, o encaixe, o autotematismo e o jogo de espelhos. Esses procedimentos não são incompatíveis uns com os outros, mas se complementam, eles podem coexistir no espaço textual e se interpenetrarem com frequência, tal como acontece no romance de Tolkien. O livro de Bilbo (1) dentro do livro que conta a história de Bilbo (2) é uma citação, porque o primeiro (re)citará o segundo. Ao mesmo tempo em que o livro (1) é encaixado pelo (2), o livro (1), em seu procedimento escritural, abarcará e encaixará o (2), desencadeando um efeito total de abismo. O (1) autotematiza o (2), e ambos se inserem em um vertiginoso jogo de espelhos.

De tal modo, o que temos em *O hobbit* são aventuras várias, desde aquelas experimentadas pelo pequeno hobbit, que sai da segurança de seu lar e embrenha-se por espaços sombrios, tortuosos, cavernais e perigosos, até a aventura escritural desse personagem, que passa a colocar em ficção suas experiências, as quais fizeram dele um outro hobbit, um outro sujeito. São, enfim, aventuras que nos desvelam visões acerca das fantasias vividas e escritas por um hobbit.

Para demonstrar essas visões sobre o romance de fantasia em *O hobbit*, temos de seguir de perto Bilbo, assim como faz o narrador ao longo de toda a trama. Por onde esse hobbit anda? Nossa atenção, assim, se volta para a análise de quatro momentos relevantes em que tratamos de cavernas para a construção dessa narrativa. Para um melhor entendimento de quem é o personagem Bilbo, Corey Olsen (2012, p. 13) explica que

[h]á diversos momentos na trajetória de Bilbo em que ele chega a um momento de decisão muito importante [...]. Acordando sozinho nos túneis dos

goblins, começando a sentir uma aranha gigante em suas pernas, entrando numa toca escura para encarar um dragão em seu refúgio.

Temos, então, indicações sobre o quanto é difícil, para Bilbo, simplesmente existir, viver e conhecer a Terra-Média, e por isso o narrador enfatiza essas passagens. Em um contexto de uma narrativa na qual o medo se faça presente, percebemos histórias sombrias, aterradoras. Este, porém, não é o caso para o pequeno hobbit, ainda que em determinados momentos consigamos notar elementos da estética gótica, como o *locus horribilis* (FRANÇA, 2018), por exemplo. No caso de Bilbo, o aterrador irá se transformar na proporção em que se desloca entre tocas, buracos, cavernas.

A fim de nos preparar para o longo percurso a ser seguido pelo senhor Bolseiro, o narrador traz um dado de suma importância, logo na introdução: “Esta é uma história de muito tempo atrás. Naquela época, as línguas e as letras eram muito diferentes das que empregamos hoje” (TOLKIEN, 1998, p. XIII). Somos transferidos para um tempo diferente e passamos a conhecer um espaço bastante distinto de nosso mundo. Essa informação figura como um enunciado iniciático dessa narrativa, uma vez que serve de base para toda a ficção que será desencadeada a partir dali; ele a inicia e ao mesmo tempo funciona como uma espécie de iniciação do leitor ao espaço de *mirabilia* que ali se instaura. A ficcionalização constituída pelo procedimento de *mirabilia* encontra-se no fundamento da narrativa do maravilhoso e constrói igualmente o baseamento do romance de fantasia. O termo, que advém da “raiz *mir* (*miroir, mirari*) [...] comporta algo de visivo” (LE GOFF, 2010, p. 16). Entretanto, essa visibilidade não se relaciona a uma simples visão, percebido tão somente

com os olhos, pois a apreensão desse visivo acontece especialmente com os olhos da alma, por intermédio da imaginação como seu meio de captação e de experimentação. E ainda: “*Miroir*, em latim, relaciona-se à admiração, ao gesto de surpreender-se. Mirar, olhar e surpreender-se são atos que estão na base dos *mirabilia* e da constituição da literatura a eles ligada” (GAMA-KHALIL, 2018, p. 18).

O autor de *As crônicas de Nárnia*, C. S. Lewis, em seu livro *Um experimento na crítica literária*, esclarece-nos o que é fantasia: “Você precisa me aceitar como tal – deve fruir-me por minhas sugestões, minha beleza, minha ironia, minha construção e assim por diante. Não há a menor chance de isso lhe acontecer no mundo real” (LEWIS, 2009, p. 52). Todavia, esse mundo, distante do nosso real, um mundo em *mirabilia*, pode ser capaz de sugerir ressonâncias com o nosso mundo, mas isso dependerá do leitor.

O enunciado iniciático anteriormente transcrito desencadeia na produção e na recepção da narrativa a atmosfera de *mirabilia*; ele é proferido pelo narrador e certamente será (re)citado no livro de Bilbo, indicando ao leitor um aspecto caracterizador dos romances de fantasia: uma ficção sugestivamente mítica ambientada em um tempo e um espaço indefinidos, distantes do nosso. Como esclarece o pesquisador português Filipe Furtado (2020, s.p.), a fantasia “implica um pacto de leitura idêntico ao requerido pelo gênero maravilhoso, com plena aceitação por parte do receptor de todos os elementos insólitos surgidos no decurso da acção”. Ao oferecer ao leitor, logo no início da narrativa, a informação anteriormente referida, o narrador possivelmente espera que seja efetivada uma espécie de pacto, o qual pode ser cotejado ao efeito de “suspensão de descrença”, nomeado por Coleridge e posteriormente

estudado e explicitado por Umberto Eco em “Bosques possíveis”. A suspensão de descrença configura-se como um pacto que leva o leitor a aceitar o acordo ficcional e fingir “que o que é narrado de fato aconteceu” (ECO, 1994, p. 81). Com o referido enunciado iniciático, o leitor de *O hobbit* adentra o mundo de fantasia (sendo alertado sobre isso), conhecendo de antemão o solo em que pisará, mas não distinguindo ainda as aventuras que percorrerá juntamente com Bilbo em zonas insondáveis, fronteiriças, entre as claridades e as escuridões, entre as visibilidades e as invisibilidades, em um mundo repleto de buracos e cavernas. Lembremo-nos também de que as cavernas são consideradas pela simbologia como espaço de iniciações em diversas culturas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990); por isso é perfeitamente possível associar os deslocamentos de Bilbo pelas cavernas como um rito de iniciação do pequeno hobbit pelos territórios da fantasia.

Primeira caverna: a toca de um hobbit

Uma vez que já sabemos que o tempo não é o nosso e o espaço de ocorrência da narrativa também não, falta-nos operacionalizar os movimentos do personagem Bilbo, caminhar e dialogar com ele dentro do seu mundo, aceitando aquele compromisso que referenda Eco (1994) de pactuar com o texto. Exatamente como o título do primeiro capítulo do romance de Tolkien nos faz pensar, “Uma festa inesperada”, o narrador nos mostra que hobbits gostam de festas e consomem muito de seu tempo para prepará-las, mas não conseguem se sair muito bem quando estas acontecem inesperadamente.

Na preparação para uma festa, a primeira questão levantada diz respeito ao espaço, pois é costume

convidar toda a vila/vizinhança e por essa razão não pode ser um lugar apertado. Assim, precisamos observar onde Bilbo mora. Trazemos, então, um fragmento que corresponde ao primeiro parágrafo citando o local em que esse hobbit reside:

Numa toca no chão vivia um hobbit. Não uma toca desagradável, suja e úmida, cheia de restos de minhocas e com cheiro de lodo; tampouco uma toca seca, vazia e arenosa, sem nada em que sentar ou o que comer: era a toca de um hobbit, e isso quer dizer conforto. (TOLKIEN, 1998, p. 1)

Ao lermos esse parágrafo inicial de *O hobbit*, imediatamente somos situados em um contexto no qual as hipóteses podem determinar uma sequência de variáveis para a história que se inicia de forma simples e direta. A maneira como o narrador detalha o espaço apresenta duas condições de vida possíveis para a referida toca: a primeira descrição a associa com um espaço decrépito e inabitável, não nos permitindo logo de início enxergar a segunda, que é idílica e se mostra com grandes toques de civilidade.

Talvez essa simplicidade justifique o amplo reconhecimento da primeira frase, como explicado por Douglas Anderson (2021, p. 45): “O parágrafo de abertura tornou-se tão amplamente conhecido que, em 1980, ele foi incluído na décima quinta edição do *Bartlett’s Familiar Quotations*. A primeira frase é reconhecida em muitas línguas”. Ao mesmo tempo em que nos revela a singularidade da moradia do hobbit, também nos posiciona diante de diversas dúvidas que vão sendo dirimidas no curso da narrativa.

Como já havíamos anunciado, esta não é uma história que se passará integralmente nessa toca e

tampouco dela será possível sequer imaginar um coelho saindo. Ainda assim, na descrição desse espaço inicialmente fechado em si mesmo, quando nos atentamos para o último período logo após os dois pontos, toda aquela atmosfera aparentemente pesada é substituída por uma única frase: “era a toca de um hobbit, e isso quer dizer conforto”(TOLKIEN, 1998, p. 1). Nesse momento, tomamos ciência de que não se trata de uma história sinistra, porém de uma narrativa construída por sopros de ventos de além mar. Agora sabemos que as minhocas, as aranhas e outros seres pequenos não demonstram interesse em habitar a toca, pois sua representação é de lugar civilizado. Portanto, a primeira descrição, disfórica, é negada, ela funciona, no trecho, para imprimir destaque à descrição eufórica, na qual a representação é a de um espaço agradável, simples.

Embora achemos impossível a realização de uma festa nessa toca, a chegada dos visitantes prova o contrário. Ocorre a reunião de quatorze anões, do mago Gandalf e do dono da toca, Bilbo. Canções são entoadas e histórias antigas dos anões lembradas. E, ao alvorecer, ele hesita em sair de sua toca para viver uma aventura. Em conversa com Gandalf, havia dito que aventuras são perigosas e desnecessárias, e nos atrasam para os compromissos. Entretanto, Bilbo decide deixar sua toca, seus chás e as tardes tranquilas no banco à sua porta. Ele verá que a aventura pode não ser desnecessidade e surpreender em função de trazer ao sujeito que a realiza novas possibilidades de enfrentamento do real. Nessa saída, em sua aventura inusitada, Bilbo se defrontará com novas/os cavernas/buracos assemelhadas/os a portais. Entendemos que esses portais encerram o desvelar de novas aventuras e se constituem como espaços caracterizadores da fantasia.

Os portais podem ser associados ao espaço da zona de fronteira, descrito por Remo Ceserani (2006) quando analisa os procedimentos narrativos e retóricos utilizados pelo modo fantástico.¹ Nesses espaços de fronteira, que são característicos em narrativas de aventuras, os personagens sentem-se como se estivessem vivenciando duas dimensões diferentes, experimentando a “passagem do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador” (CESERANI, 2006, p. 73). No estudo intitulado *Fantasy: literatura y subversión* (1981), Rosemary Jackson, para caracterizar a subversão ocorrida no espaço em que se plantea a fantasia, vale-se de um conceito da ótica, a zona paraxial, um espaço no qual os feixes de luz dão a impressão de unirem-se em uma região localizada por trás da refração, região onde o objeto e a imagem dele resultante parecem chocar-se, entretanto nem o objeto nem a imagem localizam-se naquele lugar, porque nele nada habita. É esse espaço espectral, nem real, nem irreal, que caracteriza a fantasia e todas as modalidades do modo fantástico, espaço esse que se assemelha com as cavernas de *O hobbit*.

Segunda caverna: o esconderijo de Gollum e seu precioso

Ao abrirmos o livro, logo no primeiro parágrafo, encontramos uma descrição sobre o que seria uma caverna supostamente comum e ideal para morar. Deixando alguns capítulos para trás e passando à leitura

¹ O modo fantástico, diferentemente do gênero, agrega diferentes modalidades que têm o metaempírico em sua base de construção, como a fantasia, o fantástico puro, o maravilhoso, o estranho, a ficção científica, o realismo mágico, dentre outras.

de outro, “Adivinhas no escuro”, deparamos com Bilbo jogado à própria sorte, depois que a comitiva formada por ele e os anões remanescentes de Erebor são atacados por Orcs. Tanto o hobbit quanto os anões são feitos prisioneiros e levados para as profundezas das cavernas sob as Montanhas Sombrias onde essas criaturas se escondem do sol.

Nesse momento, outro raciocínio ocupa os pensamentos de Bilbo diante de uma situação tão inesperada: “Imaginou-se fritando ovos com toucinho na cozinha de sua casa – pois sentia por dentro que já estava mais que na hora de fazer alguma refeição –, mas isso só fez com que ficasse ainda mais arrasado”(TOLKIEN, 1998, p. 69). Fato confirmado pelo próprio Bilbo quanto às condições vistas da caverna é que este lugar evoca um pensamento comum e saudoso.

Essa caverna tem seus próprios caminhos e um morador peculiar que causaria algum medo. O *habitat* em questão é a moradia de Gollum e um estranho objeto para estar em um local tão ermo. Tal objeto acaba chegando às mãos de Bilbo enquanto passa os dedos no chão e nas paredes de pedra:

até que de repente sua mão tocou o que parecia ser um minúsculo anel de metal frio no chão do túnel. Era um ponto decisivo em sua carreira, mas ele não sabia. Colocou o anel no bolso quase sem pensar; com certeza não parecia ter nenhuma utilidade especial naquele momento (TOLKIEN, 1998, p. 69).

Esse encontro no contexto da narrativa e para dias futuros da Terra-Média é extremamente relevante, porque trata da certeza de algo que estava perdido e agora deixa a escuridão de seu longo exílio com Gollum.

Sem dúvida, a descoberta do anel é um momento importante, e, se formos ler *O senhor dos anéis*, nós o recordaremos como o momento decisivo de toda a história da Terra-Média. No entanto, esse instante em que Bilbo descobre que está sozinho, no escuro, nos túneis dos goblins, também é decisivo num sentido muito mais pessoal. (OLSEN, 2012, p. 13-14)

Bilbo coloca a si mesmo frente a uma situação que nunca imaginara passar. Não se trata dos jogos de adivinha feitos com Gollum e que jogara muito bem deixando a criatura desconcertada. Aquela descoberta casual o conduz para uma situação extremamente difícil. Invisível aos olhos de Gollum, Bilbo tem em suas mãos a complicada tarefa dada aos juízes, a possibilidade de determinar o fim da vida da vil criatura. Vemos um lado diferente de Bilbo, ser misericordioso com alguém que, se tivesse uma oportunidade, certamente o mataria. O salto que ele tem que fazer dentro da caverna, passando sobre a criatura Gollum, não diz respeito apenas ao aspecto físico, o espaço da caverna, mas ainda ao salto interior no âmago de si mesmo, ainda que estivesse de posse do anel. Decide apenas voltar para a luz, ser misericordioso, ao contrário de delegar para si o peso da mão da justiça.

Resgatemos, aqui, alguns aspectos cruciais: é em uma caverna que toda a jornada de Bilbo começa e é em outra caverna que ele acha o anel, objeto precioso não só para o Gollum, mas para toda a Terra-Média. Duas cavernas reveladoras de aventuras, cavernas de fantasia. A trajetória aventureira de Bilbo pelas cavernas não se configura como os castelos egoístas de areia, mas como os castelos normais (LEWIS, 2009), uma vez que é a aventura de Bilbo, porém não só de Bilbo, e sim

de todo hobbit ou de todo sujeito que se vê compelido a aventurar-se mesmo sem querer. Abandona sua caverna segura e vai ao encontro de outras cavernas que lhe mostrarão novas facetas de si. Nessa segunda caverna, ele revê seu senso de justiça e de bondade.

Nela, como já afirmamos, Bilbo encontra o precioso anel e toma posse dele. O anel confere a quem o detém o poder da invisibilidade. Muito recorrentes nas narrativas tecidas pelos fios de *mirabilia* – no maravilhoso e na fantasia, por exemplo, – são os objetos mágicos. Ao contrário de muitas outras narrativas em que os objetos mágicos comparecem, em *O hobbit* a força mágica do anel não é o fator mais relevante, mas sim a própria transformação de Bilbo, a qual ocorre não em virtude de uma força apenas externa; ela irrompe por meio da fricção entre esse poder mágico externo e a força de dobra do sujeito Bilbo, que se reavalia, dobrando-se sobre si, e, enxergando-se além, apodera-se de sua vida, de seu destino. Gilles Deleuze, no estudo em que elucida o conceito de sujeito para Michel Foucault, explana que no processo de subjetividade há a subjetivação que ocorre de fora para dentro e há aquela que acontece relacionada a um processo de “si”: “Trata-se da relação da força consigo (ao passo que o poder era a relação da força com outras forças), trata-se de uma ‘dobra’ da força” (DELEUZE, 1992, p. 116). Ao concretizar a dobra, o sujeito reelabora as condições e possibilidades de vida, reinventando-se, como ocorre na trajetória de Bilbo Bolseiro.

Terceira caverna: calabouços dos elfos da floresta

Depois de deixarmos a caverna de Gollum, vamos para o capítulo “Barris soltos”. Após enfrentarem várias dificuldades enquanto passavam pela floresta negra, em

função de serem surpreendidos por aranhas gigantes, os anões são capturados pelos elfos, cujo rei, “Thranduil, estabeleceu seu domínio no Reino da Floresta norte das Trevas” (STANTON, 2002, p. 115). Os anões são desarmados e conduzidos ao palácio sem que os elfos se deem conta da presença de Bilbo.

Durante todo o percurso até os portões da cidade élfica, Bilbo havia seguido o grupo de captores e capturados, e usou o anel mágico mantendo-se invisível. Mais uma vez, o pequeno hobbit demonstra seu descontentamento com aventuras: “Gostaria de estar em minha toca hobbit, ao pé do fogo acolhedor de minha própria lareira, com a lamparina brilhando!” (TOLKIEN, 1998, p. 169). Mesmo que se tratassem dos calabouços sob o castelo élfico, ainda assim eram cavernas e lembravam Bilbo da saudade sentida por sua toca.

Ressaltamos que a maneira como os espaços são concebidos pelos elfos diferem e muito das estruturas da vila dos hobbits, mais parecida com alojamentos, comunidades familiares. Diferente também da caverna na qual conhecera a criatura Gollum, onde demonstrara possuir um grande coração e valor por qualquer vida, para depois descobrir o caminho para a superfície e sair por sua vontade. Fazendo uso do anel, Bilbo caminha pelos calabouços dos elfos observando os anões encarcerados. Neste momento, a caverna era a prisão deles, aparentemente fechada por todos os lados, lugar que desafia o pequeno hobbit a encontrar uma saída para libertar os anões.

Há uma ligação entre a cidade élfica e a floresta. As edificações são robustas e próprias para o enfrentamento de inimigos, que por ventura pensem adentrar à floresta até os portões. Por baixo da cidade corre um rio e, entre ambos, ficam cavernas elaboradas para serem depósitos, bem como prisões cuja saída

principal se liga diretamente aos grandes salões élficos. Já, no subterrâneo, uma passagem secreta abre caminho para o rio, descendo em direção ao grande lago próximo à grande Montanha Solitária dos anões, pois os grandes portões não eram a passagem exclusiva para as cavernas:

Um rio passava embaixo de algumas das regiões mais baixas do palácio, juntando-se ao Rio da Floresta num ponto um pouco mais a leste, além da encosta íngreme onde ficava a abertura principal. No local onde esse curso de água subterrâneo saía da encosta da montanha havia uma comporta. (TOLKIEN, 1998, p. 171)

Após descobrir o acesso para esta passagem, Bilbo estuda o melhor momento para tentar o resgate e libertar os anões a fim de seguirem viagem. Barris vazios acabam servindo de apoio para a fuga dos anões, que caem no rio. E, uma vez que ele e os anões deixam para trás as cavernas sob a cidade dos elfos, outro grande espaço será descoberto pelo pequeno hobbit.

Nessa caverna, a reviravolta maior começa, na medida em que é Bilbo, um ser antes pacato e medroso, quem vai ajudar os corajosos anões a desvencilharem-se da prisão e continuarem sua aventura. Ele se acha, a partir dessa caverna, no centro da aventura e, conseqüentemente, da fantasia. Antes se mantinha na periferia dos acontecimentos, procurando um papel secundário, subalterno e ficava sempre na defensiva; agora incita a revolução, o ataque. A aventura já começara desde a saída da primeira caverna, entretanto nessa caverna da prisão élfica Bilbo reconhece-se como aventureiro.

Vemos a possibilidade de aliarmos, em alguns

aspectos, a fantasia do cronotopo da estrada estudado por Bakhtin, uma vez que esse tipo de cronotopo associa-se muito frequentemente ao romance de aventuras: “rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho” (BAKHTIN, 2010, p. 223). Aventuras, estrada, encontro. Tais ideias se aliam para dar sentido também a muitos enredos dos romances de fantasia, já que nestes, em geral, o herói, como ocorre com Bilbo, numa trajetória de aventuras, desencontros e encontros, acaba por redescobrir-se um novo sujeito. Esse herói percorre distâncias espaciais não só físicas e geográficas, mas antes de tudo humanas e humanizadoras.

Quarta caverna: nos túneis da Montanha Solitária

O último e derradeiro espaço de cavernas está na montanha dos anões, Erebor, que pode ser vista a quilômetros de distância, por se encontrar em uma grande área plana. Em seu interior há um conglomerado de túneis, cavernas, salões, todos construídos e ligados por pontes suspensas. Elas permitem andar através de todos os compartimentos e conduzem a dois pontos importantes para os anões: os salões de ouro e as grandes forjas, onde o ouro extraído das profundezas da terra é derretido. Ainda existem as áreas de residências para as famílias.

Entrar na montanha, por fim, era o motivo da aventura, pois os anões pretendiam recuperar seu reino sob ela. Para realizar esse feito, haviam se juntado a Gandalf e Bilbo; precisavam de um suposto ladrão, deveriam estar na montanha “e o sol poente com a última luz do dia de Durin brilhará sobre a

fechadura”(TOLKIEN, 1998, p. 53).Então, Elrond, o rei dos Elfos da montanha, que traduziu o pergaminho dos anões, quer saber o significado deste dia.

– O primeiro dia do Ano Novo dos Anões – disse Thorin – é, como todos devem saber, o primeiro dia da última lua do outono, no limiar do inverno. Ainda o chamamos Dia de Durin, quando a última lua do outono e o sol aparecem juntos no céu.. (TOLKIEN, 1998, p. 53)

Vemos o quanto a questão do tempo para que a comitiva alcance seu objetivo é importante, mais especificamente: a conjunção entre tempo e espaço. A marcação espacial dada pela presença de um mapa solidifica ainda mais essa ligação, devendo-se juntar o fato de existir um dragão habitando o interior da montanha. Diante das informações obtidas com os elfos, os anões e Bilbo chegam ao portão secreto de Erebor, e novamente cabe a Bilbo entrar na caverna e descobrir os caminhos transitáveis no interior da montanha. Procurando não fazer ruídos, consegue chegar até o grande salão de tesouros da cidade dos anões, onde descansa o dragão Smaug.

A grandiosidade do lugar o deixa paralisado por instantes até visualizar a fera. A partir daí precisará de toda a astúcia para sobreviver à criatura. Ao coletar provas para levar e mostrar aos anões, acaba por acordar o dragão. Na medida em que ocorre o diálogo entre Bilbo e Smaug, torna-se visível a exteriorização do caráter dos anões, e compreendemos a relação e o significado de toda a construção física e psicológica deles. Para Bilbo, há uma correspondência entre os anões e aquele lugar, bem como o que consegue observar na presença do dragão quando este lhe fala:

“Minha armadura é como dez camadas de escudos, meus dentes são espadas, minhas garras, lanças, o choque de minha cauda é como um raio, minhas asas, como um furacão, e minha respiração é a morte!” (TOLKIEN, 1998, p. 220). Mistura-se a necessidade de proteção em lugar inexpugnável, de preservação do sentimento de avareza e desconfiança, além de toda uma ausência de empatia para com o próximo, todos sentimentos percebidos no caráter dos anões e que se avolumam quando são incorporados por Smaug.

Bilbo compreende esse mundo de cavernas por meio daquela visão que tem das tocas no Condado a partir dos opostos, onde todos se conhecem, são amigos e cada moradia é repleta de luz e conforto. Todos os ambientes no interior da Montanha Solitária estão repletos de mortos, sejam corredores, pontes ou salões, desde o momento em que o dragão entrou nas cavernas. A vida conhecida pelos anões havia terminado ali, e desterrados/descavernados nada puderam fazer para deter a ameaça. Erebor se tornou o império subterrâneo de Smaug e tudo que estava em seu entorno sucumbe de maneira desastrosa. No momento em que Bilbo e os anões chegam à Montanha Solitária, percebem o cenário de desolação radical provocada pela presença sombria do dragão, dotando de infertilidade o que outrora fora fértil. Contudo, na segunda metade do livro, o leitor começa a compreender que

a desolação física criada pelo dragão também serve como imagem da destrutividade dos desejos do animal fabuloso: a ‘doença do dragão’, como o narrador denomina. Cada personagem confronta esses desejos e, de certa maneira, os perigos que enfrentam só crescem após a morte do dragão. (OLSEN, 2012, p. 13-14)

O desejo de Thorin Escudo de Carvalho, o anão rei de Erebor, era encontrar a Pedra Arken, que traduz a presença da febre do dragão. A ambição do dragão por riquezas em outro tempo havia provocado a perda de todas as referências de um lar, tidas pelos anões nas imensas cavernas sob a montanha.

Apesar da avareza própria dos anões, a cidade flutuante sobre o lago e da outra construída bem próxima da montanha refletiam os tempos físicos e psicológicos de progresso, graças ao que se passava no interior de Erebor antes da chegada de Smaug. Agora, em cada túnel, salas, salões e no grande cofre de ouro, imperava o silêncio imposto pela criatura.

A trajetória de Bilbo pelos labirintos cavernosos de Erebor permitem a ele a sua consolidação como herói de uma grande aventura. Bilbo torna-se peça decisiva para a reconquista de Erebor pelos anões, e essa conquista física, monumental, fantasiosa e maravilhosa, encontra-se aliada a uma conquista mais significativa: a de uma nova subjetividade. De acordo com Brian Stableford (1990), a noção de fantasia contempla histórias em que os heróis se deslocam, indo e voltando, entre os limites de dois mundos, deslocamento esse plenamente realizado na narrativa em foco neste estudo, em função de Bilbo deslocar-se não só entre dois mundos externos contrários (o da sua segurança e o da aventura, tumultuado e sempre perigoso), porém pelo deslocamento operado em sua subjetividade: deslocamento e dobra.

Possível alinhavo depois das cavernas

De todos os espaços possíveis de serem enumerados em *O hobbit*, o mundo das cavernas, em sua maioria, tem uma associação com a criatura Gollum,

mas como verificamos essa discussão vai muito além de uma única caverna e de um único ser. Elas não são somente de ordem física e operam em todo jogo narrativo, sendo necessário apontar a presença e a ausência de luz para cada um dos instantes citados por nós. Observamos que o contraste de luz e escuridão recorrente na narrativa é a presentificação de vida. Estar na caverna, sair dela e a ela retornar, como pontuamos ao longo deste estudo, não se configura tão somente como mero deslocamento físico, aponta sobretudo para um procedimento de dobra de um sujeito que se reinventa através de suas aventuras. O perambular pelos espaços claros e escuros recita Platão (1999) e o mito da caverna, porquanto Bilbo, nessa entrada e saída das cavernas, permite-se a questionar as imagens e aparências que vê. Quais são aquelas que desvelam a ele os conhecimentos? Foi preciso sair da caverna inicial, bem como entrar e sair de outras, para vislumbrar novos saberes sobre si e sobre o mundo.

Ao final do romance, a cena oferecida ao leitor é idílica: “[e]stava muito satisfeito, e o som da chaleira no fogo tornou-se, desde então, ainda mais musical do que fora nos dias pacatos antes da Festa Inesperada” (TOLKIEN, 1998, p. 295). Parece ser Bilbo na mesma toca relatada no início do romance, entretanto aqui já não se trata do medroso Bilbo, porque as suas aventuras pelas cavernas, que lhe descortinaram novas realidades e fantasias, o transformaram tanto a ponto de ele resolver escrever um livro no qual poderia relatar suas memórias. Nelas Bilbo certamente irá recitar seu ir e vir pelas cavernas, pois através delas aconteceu a irrupção da fantasia.

Sua passagem pelas cavernas confirma as três funções elencadas por Tolkien (2006) como definidoras da fantasia: a recuperação, o escape e o consolo. Todas

essas funções se encontram na trajetória aventureira de Bilbo e podem ser flagradas em especial após a saída de Bilbo da quarta caverna e o retorno para a primeira. A recuperação, na ótica de Tolkien, é um resgate de uma visão clara. Ironicamente no livro essa retomada advém dos espaços escuros das cavernas. No cotidiano, nossa visão acaba ficando automatizada: “precisamos limpar nossas janelas, para que as coisas vistas com clareza possam ficar livres do insípido borrão da trivialidade ou familiaridade” (TOLKIEN, 2006, p. 65), assim como o pequeno Bilbo necessitava. O escape no Belo Reino não se desenha como um mero território de fuga, de escapismo; ele permite que escapemos não da vida em si, porém “de um tempo presente e da miséria que nós mesmos fizemos” (TOLKIEN, 2006, p. 73). Deslocar-se por fora, pelos espaços externos, de fantasias aventureiras, para deslocar-se por dentro, nos espaços insondáveis de nossas imaginárias fantasias. No imbricar dessas fantasias, Bilbo refaz-se, revê-se. Finalmente, o consolo vem com um epílogo que enlaça um final feliz, no qual o hobbit outrora medroso agora torna-se escritor e, em seu livro, ensinará ao seu leitor como se ficcionaliza a fantasia.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Douglas; TOLKIEN, J. R. R. **O Hobbit anotado**. Tradução de Reinaldo José Lopes e Guilherme Mazzafera. Rio de Janeiro: Tomas Nelson Brasil, 2021.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética (A Teoria do Romance)**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: HUCITEC EDITORA, 2010.

BEMONG, Nele; BORGHART, Pieter. A teoria bakhtiniana do cronotopo literário: reflexões, aplicações, perspectivas. In:

BEMONG, Neleet *al* (Orgs.). **Bakhtin e o Cronotopo**: reflexões, aplicações, perspectivas. Tradução de Ozíris Borges Filho. São Paulo: Parábola Editorial, 2015, p. 16-33.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ECO, Umberto. Bosques Possíveis. In: _____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 81-102.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; As heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FRANÇA, Julio. Das formas de narrar o medo ao gótico: como o horror na arte tornou-se a arte do horror. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SANTOS, Jamille da Silva (Orgs.). **Nos labirintos do medo**: estudos sobre o medo na ficção. Rio de Janeiro: Bonecker; Dialogarts, 2018, p. 72-89.

FURTADO, Filipe. Fantasia. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Editores). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional** (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. <<http://www.insolitoficcional.uerj.br/m/medo/>>, acesso em 27 maio 2020.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Real maravilhoso e realismo mágico: discussões conceituais. In: _____.; BORGES, Lilliân Alves (Orgs.). **No território de mirabilia**: estudos sobre o maravilhoso na ficção. Rio de Janeiro: Bonecker; Dialogarts, 2018, p. 19-29.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras**:

inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: the Literature of Subversion**. London, New York: Methuen, 1981.

JAMES, Henry. **A arte do romance**: antologia de prefácios. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

KOWZAN, Tadeusz. L'art en abyme. **Diogène**. v. 96, p.74-100, 1976.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente Medieval**. Tradução de António Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2010.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1999.

LEWIS, C. S. Os sentidos de “fantasia”. In: _____. **Um experimento na crítica literária**. Tradução de João Luís Ceccantini. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 47-52.

MELO, Francisco de Assis Ferreira. **Paisagens do medo em O Senhor dos Anéis**: Reminiscências do Gótico. 2018. 241 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, 2018.

MENDLESOHN, Farah. **Rhetorics of fantasy**. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.

OLSEN, Corey. **Explorando o universo do Hobbit**: todos os significados da história de Bilbo, Elfos e a terra-média. Tradução de Carlos Szalak. São Paulo: Lafonte, 2012.

PLATÃO. **Diálogos III**: A República. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

PRINCE, Gerald. Introdução ao estudo do narratário (1). Tradução de Cláudia Maria Xatara e Wanda A.L. de Oliveira. **Glotta**. v. 16, p. 1-45, 1994.

STABLEFORD, Brian. The nineteenth century, 1812-99. In: BARRON, N. **Fantasy Literature a reader's Guide**. New

York, London: Garland Publishing, Inc., 1990, p. 62-77.

STANTON, Michael N. **Hobbits, Elfos e Magos**. Tradução de Fernanda Sampaio. Rio de Janeiro: Frente Editora, 2002.

TOLKIEN, J. R. R. **O hobbit**. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TOLKIEN, J. R. R. **Sobre histórias de fadas**. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

O LAPIDAR DO MITO PELA FANTASIA: A JORNADA DE PENÉLOPE

Liane Schneider
Maria do Rosário Silva Leite

*When we women offer our
experience as our truth, as human
truth, all the maps change. There are
new mountains.*

Ursula Le Guin

A escrita desenvolvida por mulheres ao longo dos tempos tem frequentemente se destacado como reveladora de perspectivas inovadoras no que se refere a antigos relatos, formulações e pontos de vista alternativos sobre episódios reais ou ficcionais emergindo, desta forma, nas mais variadas sociedades. São esses os espaços contemporâneos ocupados pelas malhas narrativas de mulheres no processo do recontar suas histórias e é através da fantasia que observamos o desvelar do gênero como quase que intrinsecamente vinculado à história e às ideias sobre a história, já que, conforme James e Mendlesohn (2012, p. 127, tradução nossa), temos a “fantasia como uma conversa na qual as ideias são experimentadas, testadas e modificadas”¹. A mudança no contorno dos mapas presencia a relação entre a voz narrativa e suas representatividades. Assim,

¹ “fantasy as a conversation in which ideas are tried, tested and modified”.

em nosso percurso pela releitura do mito de Odisseu pela pena de Margaret Atwood, verificamos o desenrolar da narrativa mítica pela fantasia e, de acordo com Attebery (2014, p. 25, tradução nossa), “a fantasia como forma literária é uma forma de nos reconectarmos aos mitos tradicionais e aos mundos por eles gerados”.² O mito anteriormente tido como intocável, dada a sua, até recentemente, sacralidade atemporal, é retomado pelo viés da fantasia como fonte investigativa enlaçada pela arguta construção narrativa nos moldes atwoodianos.

Desta maneira, como ideal de resgatar a fala feminina antes silenciada, acreditamos que a autora resgata, através desta personagem, símbolo cristalizado pela conduta patriarcal no texto homérico, uma outra mulher – crítica, astuciosa – e que tece sua trama apesar da conduta potencialmente imposta pelo poder masculino. Nosso estudo propõe, portanto, demonstrar as mudanças no que concerne à representação de Penélope e os acontecimentos narrados no mito de Odisseu a seu respeito pelo viés da fantasia, tendo por base principal a teoria apresentada por Farah Mendlesohn (2008).

Identificando os estereótipos de outrora, muitos deles ainda em vigência, conforme o senso comum das sociedades contemporâneas indica, a autora se apropria do texto clássico para transformar os conceitos canônicos do discurso masculino, no intuito de reafirmar o valor e a destreza do feminino que por séculos fora eclipsado. A protagonista-narradora após tuma, nos encaminha para o passado da antiguidade grega e, ao mesmo tempo, informa quanto às mudanças no mundo, revelando as táticas e as experiências femininas que a

² “fantasy, as a literary form, is a way of reconnecting to traditional myths and the worlds they generate”.

libertaram das amarras do passado. Assim, somos conduzidas/os pelo tear narrativo de Atwood sob olhar de sua protagonista, que nos encaminha ao mundo ficcional, no qual a fantasia é recombinaada com o mundo (ficcional) considerado primário, intercalando presente e passado.

Entrelaçando fantasias: o tear de Penélope

No romance *The Penelopiad: the myth of Penelope and Odysseus* (2005), a voz narrativa relata os acontecimentos a partir do Hades, terra dos mortos. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (2007, p. 505), o Hades era “entre os gregos (...) o invisível”, tornando-se, portanto, o local ideal para fazer ressoar a voz de Penélope – de lá, para o mundo dos vivos. Devemos convir que estar no Hades é, de certa forma, uma condição libertadora, pois não há aí imposição social ou de gênero que impeça Penélope de se pronunciar, ao mesmo tempo lhe permitindo fazer uso do elemento da intrusão que, de acordo com Mendlesohn, se mostra da seguinte forma: “a trajetória da fantasia intrusiva é direta - o mundo é rompido pela intrusão, que perturba a normalidade e deve ser negociada ou rejeitada, enviada de volta para seu lugar ou controlada” (MENDLESOHN, 2008, p. 149, tradução nossa)³. Eis, portanto, o momento da negociação exercida pela protagonista - ela rompe com as convenções do mundo “natural” estabelecido e consagrado, transportando-nos para um novo mundo ficcional, ali negociando seu lugar de fala. Assim, a

³ The trajectory of the intrusion fantasy is straightforward: the world is ruptured by the intrusion, which disrupts normality and has to be negotiated with or defeated, sent back to whence it came, or controlled.

condição imposta pela fantasia estimula, na malha narrativa, o elemento de intrusão, o que, em nosso caso, se dá inicialmente pela ruptura com a narrativa épica. Penélope é intrusiva em sua fala, ao construir seu relato por sua perspectiva, apresentando sua versão sobre os acontecimentos passados.

A protagonista, conforme mencionamos acima, apresenta sua versão diretamente do Hades, terra dos mortos, considerado território neutro. Nesse contexto, tem-se o elemento da negociação, pois Penélope irrompe esses elementos que serão aceitos ou rejeitados, conduzindo pela trajetória narrativa da negação para a aceitação da fantasia. Cria, assim, espaços de reinterpretação e releituras muito potentes para o mundo que pretende representar. Conforme destaca Mendlesohn (2008, p. 220), uma das características da fantasia liminal é o de criar novas possibilidades de leitura. É o que ocorre no enredo criado por Atwood. Temos a possibilidade de releitura do mito pelo olhar de Penélope, anteriormente considerada à margem da narrativa épica, já que o foco estava no herói, seu esposo, Odisseu.

Em conformidade com as teorias desenvolvidas em *Retóricas da fantasia* (MENDLESOHN, 2008), destacamos a tipologia apresentada pela autora em quatro categorias. Como argumenta em sua introdução, “existem essencialmente quatro categorias dentro do fantástico: a busca do portal, a imersiva, a intrusiva e a liminal. Essas categorias são determinadas pelos meios nos quais o fantástico entra no mundo narrado” (MENDLESOHN, 2008, p. xiv, tradução nossa).⁴

⁴ “there are essentially four categories within the fantastic: the portal-quest, the immersive, the intrusive, and the liminal. These categories are determined by the means by which the fantastic enters the

Verificamos em nosso estudo que duas dessas categorias se sobressaem na releitura proposta por Atwood, sendo essas as a da fantasia intrusiva e liminal. Temos em Atwood, um misto destas duas fantasias. Conforme apresenta Mendlesohn (2008), a fantasia considerada liminal se atém a duvidar, questionar, que é apresentado pela protagonista atwoodiana, ao mesmo tempo em que gradativamente essa constrói (ou desconstrói) o que é apresentado pelo mito em relação ao ditoso Odisseu e aos acontecimentos por ela vivenciados no que diz respeito a ele. Ficamos, ao longo da narrativa, em suspenso, enquanto a narradora leva à dinâmica polarizada e alternada que faz desconfiar deste simulacro e/ou o aceitar. Em vários momentos, somos lembradas/os de sua atual condição (no Hades) e do nosso transporte para outro espaço (corte temporal para o momento contemporâneo), com a presença de seres fantásticos durante o julgamento de Odisseu.

Outra estudiosa das teorias da fantasia e do fantástico, Patrícia García (2019, p.1, tradução nossa), aponta que a própria etimologia do termo é reveladora:

O adjetivo *phantastikos* está relacionado ao grego *phanthos* e *phainen*, significando 'visível' e 'mostrar, respectivamente. O verbo *phantazein* significa 'tornar visível'. Essas raízes etimológicas sugerem que o fantástico esta relacionado à ação de articular e expressar (dando visibilidade) a algo que se vincula a nossa imaginação⁵.

narrated world”.

⁵ The adjective *phantastik* is related to the Greek *phantos* and *phainein*, 'visible' and 'to show', respectively. The verb *phantazein* means 'to make visible'. These etymological roots suggest that the fantastic relates to the action of articulating and expressing (by rendering visible) something concerning our imagination.

Portanto, já aí percebemos que há um caráter de trazer à luz algo que estava escondido, camuflado, o que podemos perceber no texto que Atwood cria em sua narrativa a partir do olhar de Penélope, inspirada em Homero. Assim, podemos nos aproximar desta releitura e recriação do mito a partir de novos paradigmas que interferem na estória original.

Neste sentido, observamos que a voz narrativa, no capítulo XXVI de Atwood, intitulado *The trial of Odysseus, as videotaped by the maids*⁶, nos insere em uma corte composta por figuras míticas, aproximando Antiguidade e contemporaneidade de forma irônica, com o herói mítico Odisseu no banco dos réus. Designado um advogado de defesa, este faz menção a boa reputação do legendário herói, justificando seus atos como sendo em legítima defesa. Às portas da absolvição do réu em questão, surgem as servas reivindicando justiça. A voz narrativa conduz o julgamento, convocando Penélope como testemunha, mas esta se esquivava aos questionamentos fazendo uso de uma tática também apresentada na *Odisséia* homérica – o sono insuflado estrategicamente pela deusa Palas Atena. Penélope afirma o que segue: “I was asleep, Your Honour. I was often asleep. I can only tell you what they said afterwards”⁷ (ATWOOD, 2005, p. 180).

As Fúrias ou Eríneas são invocadas, segundo a tradição grega, seres que eram instrumento de vingança para castigar os homens, aplacadas pela apreciação dos feitos humanos intermediados pela deusa Palas Atena, esta última invocada em prol do judicioso Odisseu,

⁶ *O julgamento de Odisseu, gravado pelas escravas.* (ATWOOD, 2005, p. 139).

⁷ *Eu estava dormindo, meritíssimo. Durmo muito. Só posso contar o que me disseram depois.* (ATWOOD, 2005, p. 143).

sendo sua protetora e a única capaz de amortecer o iminente castigo.

[...] Judge: [...] What's the commotion in the back?
[...] Ladies, stop making a spectacle of yourselves!
Adjust your clothing! [...]
The Maids: You've forgotten about us! [...] You can't let him off!
Attorney for the Defence: He was acting within his rights, Your Honour. These were his slaves.
(ATWOOD, 2005, p. 177)

[...]

The Maids: We demand justice! We demand retribution! We invoke the Law of blood guilt! We call upon the Angry Ones!
A troop of twelve Erinyes appear.? (ATWOOD, 2005, p. 179)

[...]

Attorney for the defence: I call on grey-eyed Pallas Athene. (ATWOOD, 2005, p. 182)
[...]

Judge: What's going on? Order! Order! [...]What's this cloud doing in here? Where are the police? Where are the defendant? Where has everyone gone? (ATWOOD, 2005, p. 184)⁸

⁸ Juiz: [...] O que é essa confusão no fundo? Senhoras, não façam escândalo! Ajeitem as roupas!

Escravas: Vocês se esqueceram de nós! E o nosso caso? Não podem soltá-lo [...] (ATWOOD, 2005, p. 139)

[...]

Escravas: Exigimos justiça! Queremos vingança! Invocamos a lei do sangue derramado! Invocamos a presença das fúrias!

Nos fragmentos mencionados, vale salientar a presença da ironia no constructo da fantasia apresentada por Atwood. Observemos que, na fantasia liminal, tem-se a presença do fantástico que se molda aos próprios eventos sem parecer perturbar a suposta ordem natural, desencadeando o que poderíamos afirmar de estranhamento casual; ou seja, tem-se o fantástico, no entanto esse está tão integrado à ação que acaba por não gerar o estranhamento esperado.

De acordo com Mendlesohn (2008), a fantasia liminal é construída sob o uso da ironia, de uma justaposição, que intercala num jogo dinâmico a relação entre leitores, texto e a protagonista da história. Como leitores podemos detectar que há algo de fantástico ocorrendo, no entanto, o texto em si cria, nas entrelinhas, algumas fronteiras, mantendo nossa percepção do real em suspensão. Mesclada à fantasia intrusiva, há uma indicação que ali se tem um simulacro do mundo real. De fato, a fantasia liminal gera leituras por meio da ironia e do equilíbrio de forças entre o que se pode acreditar como “real” e o que é regido pelo ficcional, não possuindo limites nesta via de mão dupla.

Deste modo, fazendo uso da ironia, Atwood configura o mundo grego de acordo com as necessidades da protagonista e suas intenções de desopressão, desconstruindo o sujeito mítico/heróico, criticando as imposições sociais e a submissão do feminino, frequentemente através do humor. Sobre o uso da ironia, tão frequente na escrita atwoodiana, via

Um grupo de doze Eríneas surge. [...] (ATWOOD, 2005, p. 144)

Advogado de defesa: Convoco a grande Palas Atena de olhos cinzentos. [...] ATWOOD, 2005, p. 145)

Juiz: Mas o que está acontecendo? Ordem! Ordem! [...] O que é essa nuvem? Chamem a polícia! Onde está o acusado? Pra onde foi todo mundo? (ATWOOD, 2005, p. 146)

Penélope, este artifício cria uma perspectiva de mundo alheio, que permite tomar posse do espaço exterior sem torná-lo uma paródia, recheando-o com o tempero irônico, provocando

[...] [uma cisão interna do sujeito normativamente criador em uma subjetividade como interioridade, que faz frente a complexos de poder alheios e empenha-se por impregnar o mundo alheio com os conteúdos de sua aspiração, e uma subjetividade que desvela a abstração. (LUKÁCS, 2000, p. 75)

Portanto, recriando um texto épico no formato de um romance moderno, obviamente a subjetividade de uma narradora/protagonista seria mais destacada em Atwood do que em Homero, ou pelo menos as formas de apresentar tais personagens sofrem enormes variações de um para outro, até mesmo por razões histórico-político-temporais.

Há, de fato, aqui uma situação bastante diferente de toda invisibilidade sócio-política imposta às mulheres ao longo de séculos no espaço público de diversas culturas, inclusive no que se refere às espartanas casadas. O simulacro criado por Atwood é efetivado em seu romance, e estamos nós, leitoras/es, na fronteira porosa entre o crível ou não, pois “este é o coração da fantasia liminal, aquele momento em que a metáfora e a magia se tornam indistinguíveis, onde se espera que o leitor suspenda a fé, não em realidade, mas em metáfora, para permitir que a metáfora se torne concreta” (MENDLESOHN, 2008, p. 233, tradução nossa)⁹.

⁹ “this is the heart of the liminal fantasy, that moment where metaphor and magic become indistinguishable, where the reader is expected to suspend faith, not in reality, but in metaphor, to allow

Apenas neste reduto de ecos e sombras pós-morte Penélope traz seu relato; porém, mesmo aí, enfrenta novas dificuldades para expressar-se: “the difficulty is that I have no mouth through which I can speak. I can’t make myself understood, not in your world, the world of bodies, of tongues and fingers” (ATWOOD, 2005, p. 4)¹⁰. Somente neste novo momento, a partir de sua morte, é que Penélope pode tecer a sua narrativa.

What can a woman do when scandalous gossip travels the world? If she defends herself she sounds guilty. (...) Now that all the others have run out of air, it’s my turn to do a little story-making. I’ve had to work myself up to it (...) but who cares about public opinion now? The opinion of the people down here. (ATWOOD, 2005, p. 3-4)¹¹

No caso da protagonista de Atwood, o Hades lhe dá uma invisibilidade ou silêncio eterno, acompanhado de uma possibilidade de efetivar seu relato, que, mesmo após uma vida à sombra do dileto esposo, permite que agora consiga formular sua versão dos fatos, por ótica própria, mostrando-se a senhora de mil ardis, que toma posse do indizível e do invisível no mundo mortal para pronunciar sua fala “real” a partir de um mundo fantástico, de onde os mortos conseguem expressar-se

metaphor to become concrete”.

¹⁰ “A dificuldade é não ter boca pela qual falar. Não consigo que me compreendam, não as pessoas do mundo de vocês, do mundo dos corpos, das línguas e dos dedos”. (ATWOOD, 2005, p. 17)

¹¹ “O que uma mulher pode fazer quando mexericos escandalosos percorrem o mundo? Se ela se defende, soa culpada. Agora que todos os outros perderam o fôlego, é a minha vez de fazer o relato. Devo isso a mim mesma. Tive de me esforçar para contar o caso (...), mas a esta altura não me importo mais com a opinião pública. A opinião de que mes tá aqui embaixo”. (ATWOOD, 2005, p. 17)

melhor do que nunca. Como aponta ATTEBERRY (2014, p. 14, tradução nossa)¹², “a fantasia fornece novos contextos e, portanto, inevitavelmente novos significados para o mito. A fantasia gira em torno de histórias sobre as histórias. Esse é o trabalho cultural que executa”. Dessa forma, Penélope expõe a condição feminina de séculos de repressão e imposição de silêncio conquistando, portanto, o direito de contar sua versão dos fatos. Contudo, deixa claro que o faz por estar morta, estado que, segundo a narrativa, não é afetado pela opinião pública. Segundo ainda destaca ATTEBERRY (2014, p. 14, tradução nossa), na relação entre justiça, gênero, raça e identidade, percebe-se que:

[...] A fantasia pode lidar com qualquer uma dessas coisas, mas toda fantasia também propõe uma maneira diferente de trazer o estranho, o mágico, o numinoso para a vida moderna. [...] as fantasias mais poderosas e provocativas recontextualizam os mitos, recolocando-os na história e nos lembrando de seu poder social e político.¹³

De seu posto como narradora-protagonista póstuma, Penélope rememora os acontecimentos de sua vida através de um relato de memória, de tom quase confessional, de modo que narra os fatos progressos como uma testemunha de seu tempo no intuito de esclarecer e até mesmo sanar os impasses que ficaram

¹² “Fantasy provides new contexts, and thus inevitably new meanings, for myth. Fantasy spins stories about the stories. That is the cultural work it performs”.

¹³ [...] Fantasy can deal with any of these, but every fantasy also proposes a different way of bringing the strange, the magical, the numinous into modern life. Furthermore, the most powerful and provocative fantasies recontextualize myths, placing them back into history and reminding us of their social and political power.

obscurecidos durante sua existência mortal. Ao mesmo tempo em que remonta ao passado, direcionando suas ações, a voz narrativa de Atwood está ciente do tempo presente, de novos acontecimentos e decorrentes mudanças, tais como o advento dos museus, invenções; até mesmo tem ciência daquelas inovações do campo tecnológico, que revolucionaram a sociedade e que criaram novos “deuses”.

I was very interested in the invention of the light bulb, for instance, and in the matter-into-energy theories of the twentieth century. More recently, some of us have been able to infiltrate the new ethereal-wave system that now encircles the globe, and to travel around that way (...). (ATWOOD, 2005, p. 19)¹⁴

[...]

Endless processions of people in graceless clothing file through these palaces, staring at the gold cups and the silver bowls, which are not even used any more. Then they go to a sort of market inside the palace and buy pictures of these things, or miniature versions of them that are not real silver and gold. (ATWOOD, 2005, p. 26)¹⁵

Em suas lembranças, rompendo com o recalque

¹⁴ “Eu me interessei muito pela invenção da lâmpada elétrica, por exemplo, e pelas teorias sobre a energia e a matéria do século XX. Mais recentemente, alguns de nós conseguiram se infiltrar no novo sistema de comunicações que envolve o planeta inteiro, e viajar por ele (...)”. (ATWOOD, 2005, p. 29)

¹⁵ “Cortejos intermináveis de pessoas malvestidas se enfileiravam nesses palácios para ver taças de ouro e tigelas de prata que nem sequer eram usadas. Depois iam a uma espécie de mercado, dentro do palácio, para comprar imagens dessas coisas, ou versões em miniatura que não eram de ouro e prata”. (ATWOOD, 2005, p. 34-35)

do silêncio imposto, Penélope é testemunha e protagonista de sua história num desdobramento entre a condição de narrador e personagem, conforme é apontado por Oscar Tacca (1983, p.127), que se inspirou em Jean Rousset e a noção de *duplo registro*, perceptível quando “o personagem se converte num observador da sua sorte [...] conta fatos do seu passado, mas contemplados com o relativo alheamento que o tempo impõe. Mantém-se, naturalmente, o apego da própria identidade, mas há o desapego da distância temporal” (TACCA, 1983, p. 127).

Sendo assim, já no primeiro capítulo do romance de Atwood, Penélope resume a situação do feminino e de seu lugar na Grécia Antiga, dando inclusive preciosos conselhos: “Don’t follow my example”. (ATWOOD, 2005, p. 2)¹⁶. Como protagonista, a esposa de Odisseu desconstrói os padrões estabelecidos na Antiguidade, seguidos por séculos, para, reformando-os, contar a sua história; assim, abrindo literalmente “o saco” que continha tudo que foi dito ao longo de sua vida, ou seja, recompondo o retrato de uma história contada e composta por diversos discursos. Os fragmentos destes vários discursos, liberados do receptáculo (“saco”), são o suporte da narrativa, utilizados na recomposição da história de Penélope. Nesta versão, direcionada pelo seu foco narrativo e desvelada segundo seu ponto de vista, o feminino representado por Penélope passa de eu-narrado para um eu-narrador.

(...) Everyone arrives with a sack, (...) but each of these sacks is full of words – words you’ve spoken, words you’ve heard, words that have been said about you. Some sacks are very small (...); my

¹⁶ “Não sigam o meu exemplo”. (ATWOOD, 2005, p. 16)

own is of a reasonable size, though a lot of the words in it concern my eminent husband. (ATWOOD, 2005, p. 1-2)¹⁷

A protagonista, em Atwood, se torna sujeito-narrador, distanciando-se do perfil feminino tradicionalmente construído na escrita masculina, que representava as mulheres segundo uma imagem de fragilidade e recato. Penélope é enfática em seu discurso, revelando-nos outra história. Ao nos relatar sobre seu nascimento e infância, a narradora desconstrói o discurso de seu “amoroso” pai, que, prezando seus próprios interesses, por meio de uma má interpretação de um oráculo, lança a filha ao mar, temendo que esta fosse tecer sua mortalha:

When I was quite Young my father ordered me to be thrown into the sea. I never knew exactly why, during my lifetime, but now I suspect he'd been told by an oracle that I would weave his shroud. Possibly he thought that if he killed me first, his shroud would never be woven and he would live forever. (ATWOOD, 2005, p. 7)¹⁸

¹⁷ Aqui todos chegam com um saco igual aos usados para guardar os ventos, mas todos os sacos estão cheios de palavras – palavras que a pessoa disse, palavras que ouviu, palavras que foram ditas a seu respeito. Alguns sacos são muito pequenos; o meu tem tamanho razoável, mas boa parte das palavras se refere a meu distinto marido. (ATWOOD, 2005, p. 15-16)

¹⁸ Quando eu ainda era muito pequena meu pai ordenou que me atirassem ao mar. Eu nunca soube o motivo exato, enquanto vivi, mas hoje suspeito que um oráculo o avisou que eu teceria sua mortalha. Ele provavelmente pensou que, se me matasse primeiro, sua mortalha jamais seria feita e ele viveria para sempre. (ATWOOD, 2005, p. 20)

Num segundo momento, já adulta, Penélope esclarece a conduta de seu pai, que, na verdade, a queria próxima de si apenas para manter suas riquezas. No entanto, a protagonista, quando perguntada parte com o esposo para a ilha de Ítaca.

You've probably heard that my father ran after our departing chariot, begging me to stay with him [...]. It's said that in answer I pulled down my veil, being too modest to proclaim in words my desire for my husband [...]. There's some truth to this story. But I pulled down my veil to hide the fact that I was laughing. (ATWOOD, 2005, p. 49)¹⁹

Percebe-se aqui uma Penélope muito mais irônica, satírica até. Na sequência, em seu novo lar, a acolhida não seria das melhores. A sogra de Penélope, Anticléia, a repele, ignorando-a por completo, enquanto que a criada Euricléia a supervisiona incessantemente; Penélope revela em sua fala pós-morte o que pensava sobre a sogra, algo que não poderia ter feito em vida, pois, mesmo casada, nenhuma mulher poderia sentir-se segura, já que qualquer deslize familiar ou social acabaria em punição, deixando-a sem aliados.

My mother-in-law was circumspect. She was a prune-mouthed woman, and though she gave me a formal welcome I could tell she didn't approve of me. She kept saying that I was certainly very

¹⁹ Todos provavelmente já ouviram falar que meu pai correu atrás de nossa carroça, após a partida, implorando para que eu permanecesse com ele (...). Consta que ergui o véu em sinal de resposta, sendo modesta demais para proclamar em palavras o desejo pelo meu marido. [...] Há alguma verdade no relato. Mas oculteí o rosto com o véu para disfarçar, pois estava rindo. (ATWOOD, 2005, p. 51)

young. (ATWOOD, 2005, p. 60)²⁰

Da eternidade do Hades, deste lugar/não-lugar, Penélope se constrói, na narrativa, como uma narradora autodiegética que, em seu discurso de memória, expõe suas impressões e seu desabafo, depondo, assim, a fala do outro – o simulacro produzido apenas pelo registro masculino, como Lúcia Castello Branco (1989, p. 17) indica, ao analisar o texto homérico. Penélope busca agora constituir e reconstruir sua “verdade”. Poderíamos aqui considerar que esta voz narrativa, munida das ferramentas de seu tempo, faz exercícios revolucionários a partir das possibilidades que a criação literária lhe oferece. Entre o século XX e XXI,

Um dos principais efeitos da crítica desconstrutiva tem sido romper o esquema histórico que contrasta a literatura romântica com a pós-romântica e vê a última como uma sofisticada ou irônica desmistificação dos excessos e enganos da primeira. (CULLER, 1997, p. 284)

Dada a dinâmica textual adotada por Atwood, voltada a traços narrativos moderno-contemporâneos, vale observar, por sua riqueza de significados, as interpelações do coro que compõem a narrativa, atuando como uma força transformadora, tradutora, criadora, onde o original, já reduzido a apenas um traço no momento de sua inscrição, será reinventado. Sendo assim, é pelo preenchimento das lacunas da memória e a revelação do que fora obliterado, reunindo elementos

²⁰ Minha sogra era circunspecta, uma velha de boca enrugada como ameixa seca, e embora me houvesse recebido com uma saudação formal, não aprovava a minha presença. Não parava de dizer que eu era realmente muito jovem. (ATWOOD, 2005, p. 58)

das diversas falas liberadas por Penélope, que é tecida uma “nova” narrativa no liame estabelecido entre sua história passada e o seu presente no Hades, que assume uma característica atemporal, já que estará ali para sempre. Deste modo, de acordo com o vocábulo desenvolvido por Jung (1954), a narrativa atwoodiana pode ser considerada arquetípica, já que se processa conforme os “resíduos psíquicos” acumulados no inconsciente da protagonista e que vão de encontro à dinâmica textual da epopeia, desconstruindo os valores heroicos e contínuos na obra.

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se a prova, para encontrar a sua própria essência. (LUKÁCS, 2000, p. 91)

Ao longo de seu relato de memória, as incisões relativas ao tempo, oscilando entre presente e passado, e o mundo dos vivos e dos mortos, auxiliam na interpretação, crítica ou mesmo na aferição do comportamento e formação do sujeito feminino, a exemplo de alguns artifícios esquecidos ou menosprezados pela contemporaneidade, valiosos aliados na jornada da mulher na antiguidade; ou seja, vemos como isto é retratado na epopeia clássica de Homero e como Atwood recria tais elementos.

Assim, podemos inclusive imaginar que o conselho dado por Penélope, ao declarar que não devemos seguir seu exemplo, convida a pensar o ícone grego de forma outra – levando-nos a segui-la, sim, em seus (des)caminhos, estabelecendo uma outra perspectiva desta história monoliticamente construída

pelo viés masculino, que tentou subtrair da mulher seus discursos. Na releitura do eu, no caso de Penélope, a figura feminina redefine, por meio de sua fala, sua história, dentre tantas histórias redescobertas e que fazem parte de uma das tendências de leitura propostas pela crítica feminista, fazendo-nos tomar posse de um passado silenciado, quando as mulheres estiveram via de regra presas ao privado, apenas tornando o espaço do feminino mais e mais público com o passar do tempo. Como discute Coral Ann Howells (2003, p. 25), vivemos em um período no qual as memórias de todos os tipos, inclusive aquele tipo de memória ampla chamada história, está sendo questionada de várias formas. A nosso ver, a escrita de Atwood aqui enfocada atrela-se a esse impulso, questionando o que se conta e se relembra.

A Penélope de Atwood passa a nos apresentar os acontecimentos que não consegue esquecer, como afirma: “I’ll never drink the Waters of Forgetfulness”²¹ (ATWOOD, 2005, p. 188). É dela que ouvimos a história reconstruída, sendo importante reconhecer seu papel fundamental na apresentação da narrativa viva, que não permite esquecimentos e nem apagamentos. Conforme aponta Leite (2002, p. 54) em suas discussões sobre personagem, aqui ocorre o caso do narrador-protagonista: a limitação a um centro fixo. O ângulo é central, os canais sendo limitados pelos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, mostrados diretamente.

Portanto, com o marido ausente, cabe à rainha de Ítaca a administração do que lhe fora legado. Da mesma forma que as espartanas cuidavam da manutenção do

²¹ Eu jamais beberia da fonte do esquecimento. (ATWOOD, 2005, p. 149)

estado em épocas de guerra, Penélope, mesmo em outro território, estava por travar a sua própria batalha, pois, caso cedesse e se casasse novamente, perderia sua posição e sua liberdade, marcada pela pseudo-viuvez. Segundo a *Odisséia*, Penélope nem repelia, nem mesmo confirmava qualquer aproximação de possíveis pretendentes, apenas postergava e tornava estagnada a ação destes, comandando com sua batuta precisa todos os ritmos das relações.

Da maneira pela qual representa a condição feminina na sociedade grega, Atwood sinaliza a estrutura patriarcal, que perduraria pelos séculos posteriores (em certo sentido, até o presente momento), aqui problematizada por sua protagonista. A exemplo de sua opinião e suas críticas acerca dos deuses, percebidos pela nova Penélope como ingênuos:

The gods wanted meat as much as we did, but all they ever got from us was bones and fat [...] only an idiot would have been deceived by bad cow parts (...), and Zeus was deceived; which goes to show that gods were not always as intelligent as they wanted us to believe. I can say now because I'm dead. [...] (ATWOOD, 2005, p. 39-40)²²

Questionar a inteligência dos deuses e até mesmo a existência desses seria assumir um lugar de fala extremamente revolucionário, que só poderia, dentro daquele contexto narrativo, ser apresentado em um mundo do além; a Penélope de Atwood critica, em um

²² Os deuses queriam carne tanto quanto nós, mas só lhes dávamos os ossos e a banha. [...] só um idiota seria logrado com um saco de partes ruins (...), e Zeus foi enganado; isso mostra que os deuses nem sempre possuíam a inteligência que alardeavam para nós. Posso dizer isso agora porque estou morta. ATWOOD, 2005, p. 44-45)

desdobramento fantástico e pós-morte, a ficção do primeiro autor (Homero) e de seu texto, bem como os valores que organizaram o mundo ocidental por séculos e séculos.

Eis os qualitativos repassados por gerações, que obviamente chegam até Penélope, e dos quais ela sabe livrar-se (ATWOOD, 2005, p. 21): (...) that seems to be what I was known for: beings mart. That, and my weaving, and my devotion to my husband, and my discretion²³. Era o protótipo do futuro estereótipo que havia de cristalizar o ideal feminino da “boa mulher”. Contudo, de uma imagem aparentemente estática e subserviente, emerge a solerte rainha de Ítaca, que nos relata, sem os excessos prodigiosos da épica, a sua odisseia, desconstruindo a imagem do herói e seus apanágios, reconfigurando o texto homérico para, assim, expor aspectos não revelados, o que, pelo palimpsesto feminino de outrora, ressurgiu pela interpretação dos espaços intersticiais gerados pelo silêncio e aparente conformismo. Nessa reconfiguração do discurso mítico, ensinamento histórico de determinações sociais fundamentais para pôr sob controle o feminino, na atualização de Atwood é outorgado um retorno a sua significância temática, agora com o feminino como foco, e atuando de forma inteligente, como é apontado.

Se pensarmos na *Odisséia* homérica, teremos a figura do solerte Odisseu como um semideus envolto na proteção da deusa Palas Atena, que entorna graças sobre o protegido.

Depois que se lavou todo, se untou de óleo e vestiu as roupas que lhe dera a jovem donzela, Atena, nascida de Zeus, fê-lo parecer mais alto e

²³ Inteligente, porém; considerando a época, muito inteligente. Parece que me tornei conhecida pela inteligência. E por mortalhas, devoção ao marido e discrição. (ATWOOD, 2005, p. 30)

entroncado e que os cabelos tombassem de sua cabeça em anéis, como a flor do jacinto. Como um hábil artífice, [...] ela verteu graça na cabeça e ombros de Odisseu. (HOMERO, 2006, p. 76)

Em contrapartida, na narrativa de Atwood o divino Odisseu se destaca por predicados bem menos épicos, como aponta Souza sobre a visão de Penélope de Atwood (2001, p. 229): “Ulisses (Odisseu) nasceu de Laertes e de Anticléia, filha de Autólico. Por artimanhas do pai, que era mestre em ladroeiros, ela já havia sido engravidada por Sísifo, outro mestre em ladroeiros” de modo que se tornou o herdeiro de um forte pendor para o logro. Além da habilidade para os enganos, o seu porte, como descreve Penélope, não tinha nada de divino.

“Not very fast, on those short legs of his”, said one maid unkindly. And indeed the legs of Odysseus were quite short in relation to his body. It was all right when he was sitting down, you didn’t notice, but standing up he looked top-heavy. (ATWOOD, 2005, p. 31-32)²⁴

I kept my eyes downcast, so all I could see of Odysseus was the lower part of his body. Short legs, I kept thinking, even at the most solemn moments. (ATWOOD, 2005, p. 38)²⁵

²⁴ “Não deve ser muito rápido, com aquelas pernas curtas”, uma das escravas comentou, maldosa. Realmente, as pernas de Odisseu eram curtas em relação ao corpo. Não fazia diferença quando ele estava sentado, a gente nem notava, mas de pé ele parecia troncado. (ATWOOD, 2005, p. 38)

²⁵ “Mantive os olhos baixos, só consegui ver de Odisseu a parte inferior do corpo. *Pernas curtas*, eu pensava, mesmo nos momentos mais solenes”. (ATWOOD, 2005, p. 43)

Ressaltar as pernas curtas do marido nos remete a uma diminuição em seu tamanho – ele não só era baixo, como portador de pernas curtas, o que implicaria uma crítica ao porte e estética do herói grego, diminuindo sua condição de semideus proposta por Homero. Deste modo, o Ulisses de Atwood tenderia a movimentar-se de forma mais lenta, devendo utilizar de artifícios para se sobrepor aos outros e se destacar, pelo que se tornou conhecido. Portanto, apontar uma diminuição de Ulisses, um olhar consciente de sua pequenez ou até deformidade por parte da esposa, são construções revolucionárias e bem-humoradas trazidas por Atwood para a narrativa do mito.

De acordo com a *Odisseia* de Homero, Penélope estava sob a influência constante da deusa Palas Atena, recebendo inspiração e um oportuno sono insuflado em momentos providenciais. No entanto, Atwood, por meio de sua protagonista, desvanece esta concepção homérica, ao revelar que a própria Penélope arquitetou o ardil: “I kept trying to think of a way to postpone the Day of decision, without reproach to myself. Finally a scheme occurred to me”²⁶ (ATWOOD, 2005, p. 112), expondo o seu estratagema de continuar fiando e desfiando a mortalha para Laertes, seu sogro, ganhando precioso tempo, no qual o fio narrativo “é o tempo contado, que termina inexoravelmente” (CHEVALIER, 2007, p. 782). Com o retorno de seu filho, Telêmaco, após a empreitada para descobrir o paradeiro de seu pai, este traz um mensageiro à sua mãe com notícias sobre Odisseu. O homem maltrapilho era Odisseu disfarçado, que, ardiloso, avaliava a situação, algo que a nova Penélope logo percebeu e, detectando a oportunidade

²⁶ “Eu pensava num meio de adiar o dia da decisão, sem me comprometer. Finalmente pensei num ardil”. (ATWOOD, 2005, p. 96)

de tornar seus argumentos ainda mais verossímeis aos olhos do marido (disfarçado), habilmente pôs-se a descrever o seu sofrimento e lamúrias pela ausência do esposo e conclui sabiamente, sugerindo uma prova aos pretendentes, prevendo a vitória do dileto Odisseu que retornara secretamente.

I didn't let on I knew (...). Also, if a man takes pride in his disguising skills, it would be a foolish wife who would claim to recognize him: it's always an imprudence to step between a man and the reflection of his own cleverness. (ATWOOD, 2005, p. 137)²⁷

[...]

I describe my sufferings at length, and my longing for my husband – better he should hear all this while in the guise of a vagabond, as he would be more inclined to believe it. (ATWOOD, 2005, p. 138)²⁸

[...]

Now you've heard the plain truth. I knew that only Odysseus would be able to perform this archery trick. I knew that the beggar was Odysseus. There was no coincidence. I set the whole thing up on purpose. (ATWOOD, 2005, p. 139)²⁹

²⁷ “Não mostrei que sabia (...). Além disso, se um sujeito se orgulha de sua capacidade de disfarce, seria tolice da esposa alegar que o reconhecia: é sempre uma temeridade colocar-se entre um homem e o reflexo de sua esperteza. (ATWOOD, 2005, p. 113)

²⁸ “Descrevi detalhadamente meus penares e a saudade que sentia de meu marido – melhor que ele escutasse tudo fantasiado de vagabundo, pois estaria mais inclinado a acreditar”. (ATWOOD, 2005, p. 114)

²⁹ Agora proclamo a verdade. Eu sabia que só Odisseu seria capaz

É violando a estrutura do cânone épico que a autora rompe com a relação hierárquica. Em relação à *Odisseia*, de Homero, Atwood reproduz do enredo original a ida e retorno de Odisseu da guerra de Troia devido à fuga/rapto de Helena com/por Páris e ao acordo realizado pelo próprio Odisseu como favor ao rei Tíndaro, de Esparta, pai de Helena, através do qual recebera Penélope. A longa espera pelo retorno e a chegada dos pretendentes que se acumulavam dentro do palácio, a mortalha para Laertes e por fim, o arco de Odisseu como prova final, ambos os planos arquitetados por Penélope também são reconstruídos por Atwood.

Considerações finais

Com a finalidade de construir nossa análise comparativa ao longo deste capítulo, justapomos trechos da *Odisseia* homérica à escrita atwoodiana. Como primeiro ponto, a voz narrativa contemporânea revela a habilidade cuidadosa da protagonista, desconstruindo a imagem do favorecimento contínuo da deusa Palas Atena, que retira de Penélope o mérito de sua própria engenhosidade; como nos é narrado pela *Odisseia* homérica, um deus inspirou Penélope na concepção do artilheira que lhe concederia tempo; na verdade, a deusa Palas Atena, matrona das tecelãs e protetora de Odisseu, suscitou em seu íntimo a feitura da mortalha:

Eles me pressionaram para que me case e eu venho tecendo enganos; para começar, um deus suscitou-me a ideia de instalar em meus

de tal façanha com o arco. Sabia que o mendigo era Odisseu. Não houve coincidência. Preparei tudo de propósito. (ATWOOD, 2005, p. 115)

aposentos um grande tear e pôr-me a tecer um pano delicado e demasiado longo. (HOMERO, 2006, p. 225)

Contudo, a própria narradora moderna justifica esta atribuição ao plano divino, como forma de desviar qualquer culpa ou prepotência de sua parte.

When telling the story later I used to say that it was Pallas Athene, goddess of weaving, who'd given me this idea; and perhaps this was true (...); crediting some god for one's inspirations was always a good way to avoid accusations of pride should the scheme succeed, as well as the blame if it did not. (ATWOOD, 2005, p. 112)³⁰

Portanto, a nova Penélope é muito mais esperta – cogita todas possibilidades antemão: o sucesso ou fracasso de seu tecer podendo recair sobre a deusa reconhecida, Palas Atena. Obviamente as inquietações que sentimos como leitoras/es da reconstrução do clássico homérico estão vinculadas, quando possível (caso conheçamos os dois textos), de um diálogo entre eles e da retórica elaborada a fim de colocar as narrativas sob suspeita. Mendlesohn (2008, p.152, tradução nossa) expõe suas ideias sobre este caráter da fantasia: “essa insistência no que se pode ver e observar, ao invés do que realmente se conhece do mundo, parece-me fundamental para a construção de fé no fantástico da fantasia de intrusão”³¹.

³⁰ “Quando contava a história, depois, eu costumava dizer que Palas Atena, deusa dos tecidos, dera a idéia, e talvez fosse verdade (...); creditar aos deuses uma inspiração era sempre um bom modo de evitar acusações de orgulho indevido, se o esquema desse certo, bem como de culpa, caso fracassasse”. (ATWOOD, 2005, p. 96)

³¹ This insistence on what one can see and observe, rather than

Enfim, infiltrados/as, como leitoras/es destes tempos contemporâneos, mergulhamos no mundo que se recriou diante de nós, uma fantasia de outra ficção anterior – um desdobramento de mundos reelaborados com espelhamentos (e refrações) de toda a sorte, que dão amplitude ainda maior aos enredos consagrados, destacando opções de se reler tais narrativas com os olhos e os pés bem postados no presente. Se, como defende Patrícia Garcia (2019, p.2, tradução nossa), o texto fantástico/fantasiado é por vezes utilizado “para que se investigue o legado dos mitos e folclore em construções estéticas da outridade e da subversão”, de fato, a *Penélope* de Atwood nos faz ir além – do contexto conhecido, de textos e figuras consagradas, cruzando fronteiras por entre tempos, representações e possibilidades diversas, em um promissor diálogo que prevê novas tessituras de narrativas há muito canonizadas.

REFERÊNCIAS

ATTEBERY, Brian. **Stories about Stories: Fantasy and the remaking of Myth.** Oxford, UK: Oxford University Press, 2014.

ATWOOD, Margaret. **The Penelopiad: *The Myth of Penelope and Odysseus.***Toronto: Vintage Canada, 2006.

_____. **A Odisséia de Penélope: o mito de Penélope e Odisseu.** Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é escrita feminina.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

what one actually knows of the world, seems to me to be fundamental to the construction of faith in the fantastic of the intrusion fantasy. Mendlesohn (2008, p.152, tradução nossa).

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

GARCIA, Patricia. The fantastic towards a feminist perspective. In: GARCIA, Patrícia; LOPES-PELLISA, Teresa. **Fantastic short stories by women authors from Spain and Latin America**. Cardiff: University of Wales Press, 2019, p.1-24.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução, introdução e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2006.

HOWELLS, Coral Ann. **Contemporary Canadian Women's Fiction**: Refiguring Identities. NY: Palgrave Macmillan, 2003.

JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah. **The Cambridge Companion to Fantasy Literature**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2012.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MENDLESOHN, Farah. **Rhetorics of fantasy**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2008.

PALMER-PATEL, C. **The Shape of Fantasy**: Investigating the Structure of American Heroic Epic Fantasy. New York, NY: Routledge. 2020.

SOUZA, Claudio Mello e. **Helena de Troia**: o papel da mulher na Grécia de Homero. Rio de Janeiro: Lacerda, 2001.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

O PAPEL DO GUIA EM QUEST FANTASIES: DISCUTINDO HAGRID, TIO ANDREWS, ASLAN E DUMBLEDORE

Alisson Preto Souza
Caroline Navarrina De Moura

À guisa de uma retórica da fantasia

Ao escrever *Rethorics of Fantasy* (2008), Farah Mendlesohn esclarece a distinção de seu estudo em relação a outros teóricos como Tzvedan Todorov, Katheryn Hume ou Rosemary Jackson. Ao contrário de explorar uma definição, a autora busca “[...] uma compreensão da construção do gênero; considerar sua linguagem e retórica para oferecer ferramentas críticas de análise” (MENDELSON, 2008, p. 12 – tradução nossa)¹. Por esse motivo, ela acaba criando uma espécie de taxonomia da fantasia que se baseia em “[...] comparatismo crítico através do estudo de metáforas e elementos temáticos” nas literaturas de fantasia (MENDELSON, 2008, p. 12 – tradução nossa)².

A performance da leitura – ou qualquer coisa que lembre a contação de uma outra história – é um símbolo

¹ [...]an understanding of the construction of the genre; I wish to consider its language and rhetoric, in order to provide critical tools for further analysis.

² [...] comparative criticism beyond the study of metaphorical and thematic elements.

recorrente nas literaturas de fantasia, gênero ou subgênero cuja definição vem se solidificando sem, contudo, haver uma homogeneidade teórica a seu respeito. (MENDELSON, 2008). A existência da fantasia como uma *metaleitura* de outras histórias acontece, pois, conforme mostra Brian Attebery (2014, p. 14 – tradução nossa)³ “As vozes, gestos, rituais e interações sociais caem. [...] Então, a fantasia gira a história dentro da história. É esse o trabalho cultural que ela performa”. O movimento dessas leituras e camadas passa não somente a complementar o conhecimento do herói, mas também o do leitor. A leitura da fantasia, nesse sentido, permite o leitor acessar, de um modo intrigante e divertido, “[...] um veículo genioso para refletir sobre a ironia da moral e das instituições contemporâneas” (ATTEBERY, 2014, p. 14 – tradução nossa)⁴ além de ser “[...] um caminho de meditar na História” (ATTEBERY, 2014, p. 14 – tradução nossa)⁵, recontextualizando gestos, hábitos e mitos.

Para pensar o papel do *guia*, aspecto presente em literaturas de fantasia descrita por Mendelsohn, tomou-se como base duas aventuras. Anterior às análises sobre os guias, interessa ressaltar três pontos importantes. Primeiramente, já que passamos por uma revolução midiática frequente que vem assimilando intermidiaticamente objetos narrativos para uma reimaginação de experiências de fantasias, quanto à questão da fantasia de literatura, nesse texto,

³ The voices, gestures, rituals and social interactions that once guided interpretation are gone. [...] Fantasy spins stories about the stories. That is the cultural work it performs.

⁴ [...]is a glorious vehicle for satire on contemporary mores and institutions.

⁵ [...] a way of meditating on History.

entendemos que as literaturas não se limitam aos livros, estando disseminadas numa tradição de metamorfoses, adaptações e projetos transmidiáticos motivados pela arte, pela economia de mercado e pela *plataformização* no avanço tecnológico (MARTINEZ;PRETO-SOUZA, 2021).

Em segundo lugar, pensa-se aqui que a noção de fantástico e de absurdo, de Tzvedan Todorov, não complementam análises focadas na identificação de um tipo de retórica ou linguagem própria da Literatura de Fantasia. Ainda que se concorde com ele sobre a existência do aspecto fantástico e da condição de verossimilhança nas literaturas de fantasia, enfatiza-se que o estudo do guia está ligado à visão de Mendelsohn (2008) cujo foco está na metodologia de comparação tipológica a partir da dialética autor-leitor para construção narrativa de fantasia.

Em terceiro lugar, há um esforço na fantasia, com o qual Brian Attebery (2014) também concorda, em promover uma história confiável de impossibilidades que, além de interferir nas regras e nos aparelhos cognitivos e sociais já conhecidos, produza um incentivo em assimilar novas experiências e maneiras de abordar problemas emocionais e experiências intensas nos leitores. É por isso que Harry Potter, da saga homônima, é inicialmente um menino vulnerável; ou que Digory, de *O sobrinho do mago* (2008), é, no princípio, um garoto revoltado.

Nessas obras, esses personagens atravessam um amadurecimento que reconfigura suas identidades a cada aventura. Além disso, eles possuem uma característica em comum: são adolescentes, crianças abandonadas ou órfãs, vagando em um mundo dividido entre o real e o novo-real. Em relação aos tipos de mundo, de acordo com Farah Mendlesohn (2008),

existem quatro subcategorias que dividem a aventura de Fantasia: de portal, de imersão, de intrusão e a liminar. Essa divisão evidencia a delimitação que pode ocorrer entre o mundo real e mundo mágico e como o mundo de fantasia pode possivelmente afetar a interioridade do mundo real (MENDLESOHN, 2008).

Acontece que os guias que descreveremos podem ter existências em um subtipo de fantasia e não em outros, uma vez que a principal característica que os distingue parece estar ligada diretamente aos aparelhos retóricos do *world building* e das necessidades emocionais dos personagens, isto é, o motivo que direciona a jornada do herói. Essa leitura do guia sobre o que sabe o herói, por vezes, delinea-se, quase que por um viés psicanalítico, na observação de personagens focadas no aumento de autoconhecimento e avaliação das ameaças que estão associados.

Assim como o leitor procura a fantasia para ler algo que vai além da experiência do mundo vivido, o herói procura o guia para estabelecer a leitura integral do mundo que se esconde por trás dos portais. Os estudos desenvolvidos exploram a construção dessas “segundas leituras” na fantasia, cujo foco não serão os heróis. Na literatura de fantasia, para todo herói que necessite orientações sobre os pilares do destino, portais de acesso do mundo mágico ou sobre meios para enfrentar os perigos desconhecidos, existe um *guia de portal* ou um *velho sábio* à espera; são esses capazes de redirecionar a fantasia para imbricar nas “esferas de significância” (ATTEBERY, 2014 – tradução nossa)⁶ ligadas à leitura.

Desse modo, parece-nos palpável que o guia se utilize de uma reprodução ritualizada da passagem do

⁶ Spheres of significance.

conhecimento, caracterizada por uma relação de interação interpessoal diádica geralmente entre dois personagens: o guia e o herói – que reciclam a relação texto e leitor (ISER, 1996). Haja vista as inúmeras literaturas de fantasia já existentes, este trabalho busca definir variações do arquétipo do guia. Por esse motivo, alguns personagens específicos foram escolhidos para trabalhar essas características arquetípicas: Rubeos Hagrid e Albus Dumbledore, de *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997), Tio Andrews e Aslan, de *O sobrinho do mago* (2002).

O guia básico para um guia: Hagrid, Tio Andrews, Aslan e Dumbledore

Vinculado a um processo intelectual, o ato de ensinar ocupado pelo guia não é tão diferente da contação de histórias que, apesar de não ter um marco inicial, remonta as origens das literaturas de fantasia. Datado desde a ancestralidade, o saber-contar principia talvez na volta à fogueira como é “[...] retratada pela civilização suméria e egípcia” (FERNANDES, 2014, p. 16), passando pelos diálogos filosóficos gregos, investigando “[...] a história da religião e do pensamento” (FERNANDES, 2014, p. 16).

Por meio da imaginação, essas histórias orais possuíam algumas funções de ordem prática e mentais. Por um lado, elas revigoraram uma aproximação simbólica da passagem através de estruturas míticas (FRITSCH, 2014). Por outro, a contação de história e a leitura de imagens em cavernas, por exemplo, funcionavam a fim de refletir o convívio e hábitos tribais e comunitários (YUNES, 2003).

A questão da passagem é ressaltada por Fritsch,

que, ao resgatar o pensamento de Joseph Campbell sobre a função da mitologia, afirma “[...] os símbolos auxiliam o indivíduo humano a compreender o mundo que o cerca e de levá-lo a uma jornada de evolução” (FRITSCH, 2014, p. 2). Conforme ensina Yunes (2003) em *Experiência da leitura*, a ordem prática, no entanto, se enquadrava em termos de sabedorias geográficas, hábitos de caça, pesca e outros aspectos culturais.

A retórica da fantasia implica em responsabilizar o *guia* à representação do próprio intelectual, uma espécie de contador que produz leituras significativas sobre o mundo imaginado e sobre o próprio herói. Em resumo, seu objetivo é tornar a viagem do herói – e, conseqüentemente do leitor – navegável e mais cheia de sentido, compartilhando informações menos óbvias e perspectivas mais integradas de ver a magia articulada ao mundo real. Sem a ajuda do guia, o herói não só é incapaz de ver o ecossistema fantástico em sua visão ampla, como também carece de autoconhecimento para os momentos sombrios.

Nesse sentido, o guia pode ser entendido como um sujeito fantástico ou excêntrico, podendo ser humano ou não humano, capaz de informar e fazer do seu mundo um lugar que faz sentido para o protagonista – personagem cuja perspectiva estimula o progresso da aventura e que, até o cumprimento de seu destino, é acompanhado pelo leitor. Os guias, nesse sentido, podem operar interseccionalmente para deformar e/ ou reformular o conhecimento do real, seja em nível linguístico, social ou subjetivo. A transição e a dobra para uma nova perspectiva e forma de vida, portanto, é o movimento “animístico” dado ao guia da fantasia. Segundo William Indick em *Ancient Symbology in Fantasy Literature: a psychological study*

Animais, plantas, e até objetos inanimados tem um senso de consciência. Por isso, não é surpreendente quando aprendemos que um urso, um pássaro ou até mesmo uma árvore ou um chapéu fale. Esse é o modo de percepção do contador desde os povos e culturas primitivas (INDICK, 2012, p. 11 – tradução nossa).⁷

Em relação à “aventura de fantasia”, Mendlesohn (2008, p. 34 – tradução nossa)⁸ aponta que ela “[...] funciona por um processo de familiarização (SCHOLE, 84), criando um mundo através de detalhes e camadas, e fazendo o detalhe compreensível”. A inteligibilidade das camadas e dos detalhes mágicos estruturados pela autora é transmitida pelo guia. Também quando a autora diz que “[...] o desvelamento do mundo ocorre quando o protagonista medita sobre seu próprio caráter para alcançar [...] autoconhecimento e autoafirmação.” (MENDLESOHN, 2008, p. 35 – tradução nossa), ela está inferindo um encontro com o mecanismo do guia.

O guia, no entanto, nem sempre é um homem velho com barba, como descreve o arquétipo do “sage” ou “sábio”. O guia pode estar na forma de uma menina de onze anos, como na obra *O oceano no fim do caminho* (2013), de Neil Gaiman. Além de ser a mentora do protagonista, Lettie é a única personagem capaz de compreender e solucionar os conflitos mágicos do herói sem nome. Segundo Erick de Santana (2018, p. 21)

⁷ Animals, plants and even inanimate objects all have a sense of consciousness. For this reason, it is quite unsurprising when a bear a bird or even a tree or a hat speaks. This mode of perception was also in primitive peoples and cultures.

⁸ [...] works by familiarization (SCHOLE, 84), creating a world through the layering of detail and making that detail comprehensible.

Ela [Lettie] é gentil, companheira e sempre pronta a ajudar com o seu conhecimento. Estranhamente, ela sabe como as coisas eram antes de serem como as conhecemos. [...] Lettie mistura a inocência da criança com uma sabedoria milenar que parece preferir observar a intervir, mas que não hesita em fazê-lo.

Ela funciona como uma bússola dentro do reino mágico para o protagonista. É importante observar que dentro da fazenda das Hempstock, a mulher mais velha parece ser a mais sábia e poderosa, sublinhando o aspecto do conhecimento ligado à velhice. Na saga de Nárnia, *Aslam* pode muito bem ser um guia espiritual para os jovens heróis. “Vocês não precisam de anéis se estou com vocês – indicou a voz de Aslan. Venham – disse Aslan – é hora de regressar. Embora haja coisas que vocês devam ver primeiro...” (LEWIS, 2008, p. 242).

Na *quest fantasy*, essa evolução do herói é orientada por um discurso pedagógico dentro da narrativa. Os guias produzem leituras mais unificadas do mundo, visibilizando a imagem de todo o “ecossistema narrativo”. Esse personagem reinterpreta e recodifica as possibilidades da realidade, pois no caso do *portal fantasy*, além de conhecer o mundo secundário, ele possui conhecimento suficiente para transpor e adaptar a nova realidade para a cognição do herói e do seu acompanhante, leitor. Esse mundo geralmente possui limites e novas formas que flertam com formas já conhecidas, em um papel intertextual de reformulação e deformação da linguagem e símbolos já inerentes e adquiridos pelo leitor.

Um exemplo disso é a palavra *quadribol*, outra palavra introduzida por Rubeos Hagrid a Harry Potter em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997). Hagrid ensina

que a palavra corresponde a um esporte criado por bruxos, caracterizado por quatro tipos de bolas distintas, e por isso, recebe o nome de *quadribol*. Sabemos que muitos de nossos esportes com bolas terminam com o sufixo-bol, assim como o escritor, estilizando a nomenclatura ao funcionamento do esporte aos olhos do mundo secundário. Filosofar sobre a linguagem parece um processo que permeia a escrita da fantasia e, de certa forma, é realizada por diversos guias, sejam eles de portal ou espirituais.

Sob o risco da desconfiança da articulação entre o mundo primário e o mundo secundário em uma *portal quest*, o escritor precisa repassar a noção de mundo por um outrem. A reinterpretação do texto passa primeiramente pela desconfiança de que o guia seja alguém informacionalmente validado. Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997), ainda antes dos capítulos em que Harry é um adolescente, Hagrid é apresentado como um gigante brusco e sentimental que aparece escoltando Harry para a Rua dos Alfeneiros. A questão da importância da confiança quanto à aceitação do *world building* é retomada por Fabian Rocha (2021, p. 3) ao mencionar a relação de Harry e Hagrid. A aparição de Hagrid no primeiro capítulo é crucial para o ingresso e iniciação de Hagrid na vida bruxa. Além disso, Albus Dumbledore, um homem de tom generoso e sábio, conversa com a personagem Professora McGonagall.

- Hagrid vai trazê-lo.
 - Você acha que é *sensato* confiar a Hagrid uma tarefa tão importante como esta?
 - Eu confiaria a Hagrid minha vida – respondeu Dumbledore.
- (ROWLING, 2000, p. 17)

Isso acontece, pois é estabelecido o tal processo de *familiarização*, comentado por Mendlesohn (2008). Quando retorna, no capítulo 4, “O guardião das chaves”, Hagrid, possui uma função essencial em desmentir as informações que o mundo real lhe fez engolir desde que era um bebê, sobretudo, de que era um garoto normal, ou, na linguagem dos bruxos, um garoto “trouxa”, sem poderes mágicos. Além de desmentir a identidade mundana de Harry, Hagrid conta a ele que, na verdade, ele é um bruxo famoso predestinado a grandes feitos.

- Escondeu o que de mim? – perguntou Harry, ansioso.
- Pare! Eu o proíbo! – gritou tio Válter em pânico. Tia Petúnia deixou escapar um grito sufocado de horror.
- Ah, vão tomar banho, vocês dois – disse Hagrid
- Harry, você é um bruxo. (ROWLING, 2000, p. 48)

É Hagrid também que conta a ele quem seus pais realmente eram e que, na verdade, eles não haviam morrido em um acidente de carro e, por fim, que aos 11 anos ele deveria iniciar sua verdadeira identidade e vida social: a vida bruxa em Hogwarts. Sem Hagrid, Harry não perceberia que apesar de perigoso, o mundo mágico era o seu mundo integral, e que sua ansiedade por fazer parte de algo estava ligada à sua identidade. Além de ensinar o que significaria a palavra “trouxa”. “Um trouxa – disse Hagrid – é o que chamamos gente que não é mágica como nós. E você teve o azar de ser criado na família dos maiores trouxas que eu já vi na vida.” (ROWLING, 2000, p. 50).

Hagrid se torna a primeira pessoa que ele pode contar. É com ele que Hagrid compra seus materiais escolares e visita Gringotes, descobrindo que é

descendente de uma família rica de bruxos e herdara uma grande herança; também é Hagrid que ensina a ele a diferença de tipos de dinheiro dentro do mundo da magia “Dê a ela 5 nuques, disse Hagrid, sonolento – Nuques? – As moedinhas de bronze.” (ROWLING, 2000, p. 58). Hagrid o ensina quem são os duendes e por que os duendes se comportam do jeito que se comportam e como a política e a burocracia bruxa funcionam. Harry questiona “Tem um ministro da magia?” e Hagrid explica “A principal tarefa deles é esconder dos trouxas que ainda existem bruxas e bruxos andando pelo país” (ROWLING, 2000, p. 60).

Nesse sentido, Hagrid se mostra como um guia mais material apontando para a materialidade do mundo mágico, mas também alocando Harry dentro da historiografia do seu mundo no momento que relata sobre a guerra bruxa e sublinha que “Você-sabe-quem [...]” (ROWLING, 2000, p. 54) é o grande vilão da história, um bruxo maligno e poderoso que matou os pais de Harry, tirou a vida de muitos bruxos, além de escravizar e criar exércitos de incontáveis criaturas mágicas.

Após ser deixado na plataforma 9-3/4, Harry acredita que Hagrid possa ter se esquecido de lhe contar como acessar o trem de Hogwarts. No entanto, o que lhe salvou foi ouvir um grupo de pessoas murmurarem a frase “[...] cheio de trouxas, é claro...” (ROWLING, 2000, p. 83), expressão ensinada por Hagrid. Ao pensarmos o conteúdo transmitido pelos guias, aqueles que revelam os portais e conduzem o herói ao mundo secundário, poderá ser chamado “guia de portal”; aquele que é responsável por ensinar como entrar e sair do mundo mágico, além de expor o herói às regras imprescindíveis, eventos históricos, vocabulários e hábitos intrínsecos de sua comunidade.

Na obra *O sobrinho do mago*, Tio Andrews é responsável por esse trânsito entre portais. Com base em seu conhecimento científico e exploratório da magia, e apesar de seu egoísmo e indiferença, Andrews Ketterley é o motivo para a jornada de Diggory e Polly no *outro lugar*, um lugar maravilhoso com diversos lagos que permitem o acesso a mundos distintos. O seu papel de guia conduzir as crianças ao mundo mágico que teme ingressar. No entanto, em relação à confiança da narrativa, a loucura do tio já é introduzida anteriormente, quando Polly pergunta a Diggory

- Seu tio é mesmo doido?
- Ou é doido ou então há um mistério nisso. Ele tem um estúdio no último andar e tia Leta nunca me deixa ir lá. Isso não me cheira bem. Tem mais: sempre que ele quer me falar alguma coisa na hora do jantar, ela não deixa. (LEWIS, 2002, p. 8).

Ao entrarem no estúdio do sótão por engano, Tio Andrews dá a Polly um dos anéis amarelos, que funciona como portal para entrar no *Outro Lugar*. Ainda que seja um guia repugnante, do ponto de vista de seu caráter, as experiências compartilhadas por tio Andrew permitem que Diggory comece sua jornada moral. O tio Andrew conta-lhe sobre sua avó, a senhora Lefay, que possuía sangue mágico e o deixou uma caixa mágica para ser destruída. Em contrapartida, ele conta que decidiu estudá-la. Segundo ele, enganar e manter promessas não são coisas de homens como ele “[...] conhecedores da sabedoria oculta, não estão amarrados a essas regras vulgares... do mesmo modo que estamos distanciados dos prazeres vulgares. O nosso destino, meu filho, é solitário, mas está acima de tudo”. (LEWIS, 2002, p. 26). O importante é que sabia que “[...] a caixa

viera da Atlântida, [...] uma grande cidade com palácios, templos e homens cultos.” (LEWIS, 2002, p. 28).

Tio Andrews descobriu um polvo dentro da caixa com o qual começou seus primeiros experimentos. “Usei porquinhos-da-índia. Alguns apenas morreram. Outros explodiram feito bombas” (LEWIS, 2002, p. 30). Por fim, ele criou os anéis amarelos, “[...] o anel amarelo remeteria ao outro mundo qualquer criatura que tocasse nele” (LEWIS, 2002, p. 30). Mais tarde encontrou uma forma de fazer as criaturas voltarem “[...] descobri afinal um modo de fazer a viagem de volta. Os anéis verdes são capazes disso” (LEWIS, 2002, p. 33). Enquanto o tio Andrews aparece como uma figura repugnante, egocêntrica e ambiciosa, ele materializa na história o conhecimento para Digory de que o mundo é cheio de homens sem qualquer bússola moral e empatia.

Segundo Dick Wunder (1983), podemos encontrar duas referências à primeira e à segunda guerra mundial em C.S. Lewis. No contexto histórico social, alguns estudos apontam para a “*Palavra Deplorável*”, desferida pela bruxa rainha Jadis, como uma alegoria ao uso das bombas nucleares no período de guerras no século XX. Em relação ao Tio Andrews, sobretudo, por ser o criador dos anéis e dono do projeto exploratório, existe uma justificativa para seu comportamento colonizador: um suposto filtro ideológico imperialista baseado na prática e na destruição ambiental colonial. Isso vai ao encontro do que diz Mendlesohn, quando aproxima o movimento dos personagens de *portal quest-fantasies* à associação das criaturas indígenas do mundo mágico. “Esse tipo de fantasia é essencialmente imperialista: apenas o herói é capaz de levar a mudança; a terra de fantasia é orientalizada no “passado imutável.” (MENDLESOHN,

2008, p. 34 – tradução nossa)⁹.

Ainda que o Tio Andrews oriente o acesso ao *Outro Lugar* aos heróis, sua motivação é semelhante à de um *deus trickster*. De acordo com Renato Queiroz (1991, p. 98), a figura do *trickster* é caracterizada por “[...] portar traços egoístas, aéticos e antissociais [...] colocar em jogo o inesperado, o indefinido, desrespeitando no nível de imaginário, a própria ordem social”. Por outro lado, suas instruções levam Digory aos ensinamentos de Aslam, que, conseguinte, por meio do canto, funda e estabelece a terra chamada Nárnia.

Enquanto tio Andrews é descrito como um homem velho, esguio, dono de um cabelo grotesco e sorriso duvidoso, Aslan é introduzido como detentor de certa honra dentro de sua comunidade. A descrição comportamental associada ao leão ressalta os movimentos sutis e belos, assim como a subordinação dos outros animais apontam para o ser onipotente e reconhecido que é na reunião solene da fundação de Nárnia. “O leão, cujos olhos jamais piscavam, olhava para os animais com dureza, como se fosse incendiá-los com o olhar” (LEWIS, 2002, p. 149). É ele que oferta a Digory a missão de trazer a maçã intacta em um cavalo alado, colocando o herói em provação, pois conforme a bruxa Jadis, a maçã poderia ser mordida em vez de ser entregue a Aslan “Você colheu o fruto do jardim! E vai levá-lo, sem provar dele, para o Leão: para que ele coma o fruto. Simplório! Sabe que fruto é esse? É a maçã da eterna juventude” (LEWIS, 2002, p. 208). Apesar da insistência da bruxa que sempre o enfeitiça, com a ajuda de Polly, Diggory consegue perceber que não havia

⁹ This kind of fantasy is essentially imperialist: only the hero is capable of change; fantasyland is orientalized into the “unchanging past”.

motivos para que ela se preocupasse com sua juventude ou com a condição de sua mãe.

Os heróis das *quest fantasies* costumam ser indivíduos comuns, os quais, aos poucos, com a ajuda do guia e de movimentos pedagógicos na narrativa percebem suas habilidades e seu poder de ação no mundo mágico. Essas personagens evadem de ataques que feririam sua moral e evolução espiritual com a ajuda do guia. Com a ajuda do guia espiritual, eles são capazes de reestabelecer a ordem da esfera social em que vivem. Segundo Mendlesohn (2008), em especial os reinos de fantasia

[...] são construídos em parte, pela insistência em uma verdade recebida. Essa verdade é corporalizada no aspecto didático e na elaboração [...] A história ou análise é frequentemente provida pelo contador que se materializa no papel do sábio, do mago, ou guia (MENDLESOHN, 2008, p. 32)¹⁰.

Nesse sentido, à medida que a narrativa avança, os dilemas sociais são cada vez mais disseminados na esfera individual, sem uma possibilidade de desligamento das duas partes. Esse fato justifica o papel moral da jornada do herói a fim de reestabelecer a ordem daquele mundo instável e injusto. A expansão da experiência do herói e do leitor acontece triangularmente. Com a interferência do guia, os personagens tornam-se menos autocentrados e mais empáticos, trazendo certa afetividade ao leitor. Em *O sobrinho do mago* (2002), Aslan colocou Diggory em uma provação, uma vez que

¹⁰ Fantasyland is constructed, in part, through the insistence on a received truth. This received truth is embodied in didacticism and elaboration. [...] history or analysis is often provided by the storyteller who is drawn in the role of the sage, magician, or guide.

manter uma promessa é o tema da jornada desde os primeiros capítulos.

Na conduta do herói está o dever de realizar o percurso apontado pelo guia espiritual, uma espécie de vetor essencial da jornada do herói. No entanto, nada disso acontece de uma hora para outra, ainda que alguns guias soem mais autoritários que outros. Aos poucos, os personagens transformam-se e começam a entender os enigmas do guia, aprendendo a interpretá-los para alçar voos maiores que os limites de seus desejos. Enquanto o guia espiritual em *O sobrinho do mago* (2002) é o leão Aslan, já em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, a imagem do velho sábio está presente em Albus Dumbledore.

Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997), Albus Dumbledore é apresentado a partir da leitura da figura de um dos chocolates que Harry come no trem. De modo geral, essas figuras exibem muitos dos maiores feiticeiros dos tempos modernos. A leitura dessa figura é primordial tanto para o leitor quanto para Harry, uma vez que apresenta o bruxo como um sujeito poderoso e renomado dentro da comunidade mágica.

Harry virou o verso da figurinha e leu: Albus Dumbledore, atualmente diretor de Hogwarts. [...] Dumbledore é particularmente famoso por ter derrotado Grindewald, o bruxo das Trevas, em 1945; por ter descoberto os 12 usos do sangue de dragão e por desenvolver um trabalho em alquimia em parceria com Nicolau Flamel (ROWLING, 2000, p. 82).

Não obstante, Dumbledore prepara não só o herói Harry Potter como o leitor, antecipando assim os eventos ao longo do processo narrativo. Na sala de jantar,

Dumbledore adverte a todos que percorram a Floresta Proibida e os corredores do terceiro andar.

Os alunos do primeiro ano devem observar que é proibido andar na floresta da propriedade. [...] E, por último, é preciso avisar que, este ano, o corredor do terceiro andar do lado direito está proibido a todos que não quiserem ter uma morte muito dolorosa (ROWLING, 2000, p. 112).

Apresentado como um guia sábio e de grande importância dentro da historiografia do mundo bruxo, cujo conhecimento é muito maior de que de Hagrid, assim como seu poder mágico. Dumbledore é o motivo de Voldemort não ter mais ressurgido, pois ele seria o único bruxo que o antagonista da história temeria enfrentar. Isso justificaria o papel de Dumbledore agir como um mentor mais intelectual do que emocional na narrativa, conferindo a ele, por ser o diretor da escola, uma situação complicada de tutor de Harry Potter, uma vez que socialmente ajudar Harry Potter, poderia até mesmo ser antiético aos olhos de outros professores e bruxos.

Nos momentos sombrios, Dumbledore opera como *guia espiritual* deixando uma mensagem a respeito de Voldemort e da história de Harry, nesse sentindo, contribuindo para a expansão da interioridade e para o alcance do objetivo da jornada do herói, derrotar Voldemort. Além disso, muitas de suas mensagens mais profundas ajudam a formar o caráter do herói. Como é a conversa que ambos têm na enfermaria.

- Como foi que tirei a pedra do espelho?
- Ah, fico feliz que você tenha me perguntado. Foi uma das minhas ideias mais brilhantes, e cá entre

nós, isto é alguma coisa. Sabe, só uma pessoa que quisesse *encontrar* a Pedra, encontrar sem usá-la poderia obtê-la; (ROWLING, 2000, p. 256).

Uma vez que o herói possui uma visão de mundo desintegrada e parcial, principalmente quando se trata de magia, o conteúdo transmitido para o herói e ao leitor definirá o tipo de guia dentro da retórica de fantasia. Por outro lado, a aprendizagem também pode vir por meio de flashback narrativo, motivado por algum evento ou objeto mágico. Na saga *Harry Potter*, esse é o caso da Penseira, um instrumento mágico que tem a forma de uma bacia de metal. De modo geral, ela é usada pelos Diretores para ver as memórias dos alunos.

Em o *Ato da Leitura* (1996), Wolfgang Iser explicita a leitura como um “[...] processamento do texto com o leitor; este é afetado por tal processo” (ISER, 1996, p. 97), que segue determinados “modelos de interação”. Mas qual a relação entre os guias e os tais modelos de interação? Com base em Iser, a reprodução e uma espécie de tradicionalização de tipos de interação humana seriam a resposta.

Tal premissa poderia explicar o porquê de os personagens *guias* produzirem cenas quase ritualizantes dentro das literaturas de fantasia em que o príncipe herói ou heroína é alimentado/a por ensinamentos para cumprir seu destino. No entanto, há de se pensar na relação sempre triangular estabelecida nos contextos de literatura de fantasia, especialmente entre o guia, o herói e o leitor.

Dentre as três categorias citadas anteriormente duas delas são diegéticas e pertencem ao universo textual; não é o caso do leitor, que, no entanto, interpreta e decodifica os aspectos fantásticos e a percepção do mundo secundário por meio do ponto de vista do herói.

Segundo Wolfgang Iser, a contingência entre o texto e o leitor está em pontos de interação, que “[...] provocam ajustes táticos e estratégicos, exigindo até esforços de interpretação” (ISER, 1996, p. 99). Nesse sentido, as leituras produzidas pelo guia sobre o mundo ainda desconhecido possuem um destino comum: aproximar o herói e o leitor do seu olhar alternativo das coisas reais. A falta de poder em relação à verdade das coisas está no campo de interação que diz respeito à narração de experiências. Em *Interpersonal Perception: a theory and a method of research* (1968), Robert Laing et al. afirma que

Meu campo de experiência é, no entanto, não apenas preenchido pelo meu ponto de vista direto (ego) e do outro (alter), mas daquilo que podemos denominar *metaperspectivas* – minha visão da visão do outro em mim (LAING ET AL., 1968, p. 4).

A interação triangular que caracteriza um contexto de interação social, cuja participação envolve um contador e ouvintes muito interessa a *literatura de fantasia*. Especialmente a *portal quest fantasy* em que o guia performa o papel do contador, o qual relata conteúdos da esfera da experiência alheia. Em *O ato de leitura* (1996), conforme Iser, “[...] o que para ninguém de nós é dado constitui, no entanto, o fundamento constitutivo em que se baseiam as relações interpessoais; base essa que Laing chama de “No thing” (ISER, 1996, p. 100). Para Iser, nesse sentido, a experiência não objetivo o convencimento. Isso impede o julgamento dos outros elementos da triangulação: o herói e o leitor.

Quanto mais contextualizado pelo guia o herói é, mais participativo e engajado o ato de leitura da fantasia se torna. Isso acontece, pois o leitor é jogado em

camadas afetivas da relação entre o herói e o guia. Esse processo de ressignificação é o mesmo o qual Brian Attebery (2014) reconhecerá como “esferas de significância”. Pontos de intersecção, transposição e reorganização da linguagem, do afeto e da cultura por meio da leitura.

Segundo Fabian Rocha, o guia “[...] costuma ser um personagem que já pertence ao mundo de fantasia e que, por consequência, possua uma compreensão mais acurada dele” (ROCHA, 2021, p. 18). Visto que o guia seja o detentor de um papel pedagógico, cuja afetabilidade vincula-se tanto ao herói quanto ao leitor, dizer que Hagrid e Albus sejam os únicos guias vai contra o que sugere Mendlesohn (2008). À medida que o guia revela informações para os heróis, ele torna-os capazes de acreditar, compreender e interferir no funcionamento do mundo secundário. Esse processo de aquisição de uma nova ordem de vida engaja o leitor em um redirecionamento da compreensão do *self*.

Esse ato informativo pode ser comparado às interações sociais, baseadas em relações discursivas triangulares. Da mesma forma que, em *O sobrinho do mago* (2002), Tio Andrews e o Aslan exibem momentos triangulares, envolvendo herói, guia e leitor, outros momentos pedagógicos também ocorrem. Contudo, ainda que existam personagens ensinadores que não tenham sido mencionados, que o esforço desse trabalho foi identificar variáveis dos arquétipos de guias já pré-existentes. Como peças menores de um tabuleiro de xadrez, esses personagens ajudantes reforçam, através de movimentos pedagógicos, a necessidade de reler, revisar e reinterpretar as *esferas de significância* entre o mundo conhecido e o mundo secundário.

Conclusão

Apresentada nos mitos gregos e presente também nos contos de fada, a posição do guia vem sendo utilizado desde tempos antigos dentro de narrativas de fantasia. Nos dois romances desse trabalho, o guia demonstra um serviço norteador tanto no nível social, quanto no mágico. Sua função parece estabelecer um vínculo crucial não só com a leitura do herói, mas com o ato de leitura em si: uma estratégia para reorganizar, revisar e ressignificar o universo aprendido.

Percebeu-se que o guia se ocupa com uma produção de uma metaficcionalidade narrativa parecida com obras cujo combustível é a revisão linguística e social, que visa experimentar a imaginação. Essa exploração filosófica e social das estruturas do conhecimento reproduz uma retomada de motivos épicos, elementos mágicos e fantásticos, deslocando o leitor de suas tarefas cotidianas para dentro da *diegese* da fantasia. Isso explica o porquê de muitas análises do fantástico voltarem-se quase que isoladamente à psicanálise. No entanto, conclui-se que o guia coloca o leitor no papel de contemplar estruturas estético-textuais inovadoras, especialmente do ponto de vista simbólico e cultural.

A interação social promovida pelo guia está ligada a uma percepção construtivista: o mundo mágico é conhecido por meio da interação e vai se tornando o que ele não era nos capítulos que vai deixando para trás. O mundo que era estranho e misterioso no primeiro capítulo, por exemplo, quando tio Valter dirige seu carro pela cidade, não reduz seu nível de estranheza nos capítulos que seguem. Na verdade, ainda que a descontinuidade do real apenas aumente, a fantasia

torna-se cada vez mais congruente e coerente através dos alicerces sedimentados pelo guia.

Isso significa que as experiências, quando aprendidas, transfiguram e mudam a vida daquilo que é social e “animado” ou consciente. Em relação à retórica da aprendizagem, dois arquétipos de guia e outro mecanismo narrativo foram percebidos: o guia de portal, o guia espiritual ou o velho-sábio e os *flashbacks* motivados por objetos mágicos.

O guia de portal introduzirá e desvelará explicitamente o véu mágico para o herói e o leitor, demonstrando e apresentando o mundo secundário. Por aparecer no princípio ou nos primeiros momentos de aparições mágicas inexploradas, o *guia de portal* produz uma espécie de introdução comentada a respeito das configurações linguísticas e sociais daquele mundo. Além disso, é cabido ao *guia de portal* contextualizar o leitor e os protagonistas sobre os meios que se pode acessar o mundo secundário: plataformas inexistentes, portas secretas, anéis mágicos, guarda-roupas, um jogo de tabuleiro etc.

O guia de portal pode estar – ou não – materializado na contextualização do mundo secundário. Esse fator é um ponto de divergência do guia espiritual. O *guia de portal* talvez acabe condenado com menos importância dentro do tecido narrativo se comparado ao velho-sábio. Afinal, é ele que interfere na interioridade e nos conflitos do herói, acessando os desejos, necessidades e frustrações dos heróis. Os sábios podem ser identificados como os guias espirituais.

Outro dado importante sobre o *guia de portal* é que a contextualização do que não é familiar (ou seja, que é mágico) ocorre por uma metodologia comparativa com base no mundo conhecido. A função de extrapolar

as estruturas linguísticas é assimilada e responsabilizada muitas vezes por esses personagens, uma vez que eles oportunizam na fantasia o momento da recepção das impossibilidades. É por meio dele que o escrito como criador poético se respalda para ensinar novas formas de ver a realidade e uma dessas formas é a destruição ou deformação de formas prévias utilizadas pela linguagem.

O arquétipo do guia espiritual, por outro lado, se dá geralmente por seu grande poder e sabedoria – conhecimentos muitas vezes místicos. Parece não caber ao guia espiritual, por exemplo, ser uma espécie de *trickster*. As questões relacionadas à sobrevivência no outro mundo e ao desolamento do herói serão visitadas pelo guia espiritual. Geralmente esses personagens são velhos, barbudos e observadores, características que respaldam o acúmulo de sabedoria e misteriosos. Não é à toa que muitos deles são descritos com barba. Em relação à sabedoria, poder-se-ia comparar a juba do leão com o tamanho da barba de um velho sábio.

Existem, no entanto, exceções em que guias espirituais não estão materializados em velhos com barba com um poder mágico impalpável. É caso de *Oceano no fim do caminho* (2013), com a personagem Lettie Hempstock e as mulheres da fazenda. Além disso, Neil Gaiman, em *Oceano no fim do Caminho* (2013), também destaca as entidades gregas chamadas “moiras”, representadas pelas mulheres da família Hempstock, que, do ponto de vista psicanalítico, subverteria “inadequadamente” o arquétipo da figura do pai para a organização e harmonia do mundo do herói, especialmente quando essa revisão ocorre pelo resgate da memória.

De certa forma, apesar da projeção dos enigmas e do pensamento inteligível, os sábios geralmente são

excêntricos, loucos ou até beberrões. Formados por uma personalidade ambígua que barra a interpretação da sociedade mágica a seu respeito. Existem guias que, por isso, continuam sendo julgados e desconfiados socialmente, ainda que esses julgamentos não afetem a confiança do herói e do leitor na narrativa. Esse guia se assemelhará a figura do cientista excêntrico, do intelectual “egocentrado”, servindo como seta para o aprofundamento dos conflitos individuais e a revisão moral do herói.

Assim, percebeu-se que é por meio do guia ou do *flashback* que o escritor na *literatura de fantasia* investiga um caminho interseccional da produção de sentido. O mundo secundário, nesse sentido, é construído a partir do tom e das declarações desse guia, possibilitando a experimentação de desvios linguísticos e literários. De fato, com guias menores, o herói e o leitor aprendem muitas coisas sobre a magia, contudo é com o auxílio dos sábios (nem sempre homens e nem sempre velhos), que o protagonista mergulha sua jornada para transformar-se naquilo que mais desconfia que possa ser: o herói principal.

REFERÊNCIAS

ATTEBERY, B. **Stories about stories.**New York: Oxford, 2014.

DA SANTANA, E.T. **Havia um oceano no fim do caminho: aspectos da literatura fantástica de Neil Gaiman.** *Dissertação.* Universidade de Feira de Santana, 2018.

Disponível em:

<http://tede2.uefs.br:8080/bitstream/tede/773/2/ERICK20TORRES20->

[%20HAVIA%20UM%20OCEANO%20NO%20FIM%20DO%20CAMINHO](http://tede2.uefs.br:8080/bitstream/tede/773/2/ERICK20TORRES20-HAVIA%20UM%20OCEANO%20NO%20FIM%20DO%20CAMINHO)

O2020MESTRADO20EM20ESTUDOS20LITER%C3%81RIOS
20UEFS.pdf. Acesso em: 23 Nov. 2021.

FERNANDES, A.M.G. **Envelhecimento e sabedoria na vida adulta: um estudo sobre dimensões da sabedoria pessoal.** *Dissertação.* Instituto Politécnico de Viana do Castelo, 2014. Disponível em: http://repositorio.ipv.pt/bitstream/20.500.11960/1786/1/Armin_da_Fernandes.pdf. Acesso em: 15 nov. 2021.

FRISCH, V.H. Atravessando limiares: simbologias de passagem no romance de fantasia. **Recorte.** Universidade do Rio Verde, 2014. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/798>. Acesso em: 15 nov. 2021.

GAIMAN, N. **O oceano no fim do caminho.** Trad. Renata Pentegill. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013

INDICK, W. **Ancient Symbology in Fantasy Literature: a psychological study.** NY: McFarland&Company, 2012.

ISER, W. O ato de leitura. In: **A interação entre texto e leitor.** Trad. Johannes Kreschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

LAING, R.D., PHILLIPSON, H, LEE A.R. **Interpersonal Perception: a theory and a method of research,** Nova York, 1966.

LEWIS, C.S. As crônicas de Nárnia. **O sobrinho do mago.** Trad. Paulo Mendes Campos. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MARTINEZ,L.Y.L;PRETO-SOUZA,A. Intermidialidade em um passeio pela narrativa nos jogos de luta. **Travessias,** Cascavel, v. 15, n. 2, p. 304–316, 2021. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/27779>. Acesso em: 15 Nov. 2021.

MENDLESOHN, Farah. **Rhetorics of fantasy.** Middletown: Wesleyan, 2008.

QUEIROZ, R.S. O herói-trapaceiro. Reflexões sobre a figura do trickster. **Tempo Social**. Revista Sociologia. USP, São Paulo, 1991.

ROCHA, F.Q. O que você vê? Um estudo do romance Harry Potter e a Pedra Filosofal sob a luz da teoria de Farah Mendlesohn. **Atuações Midiáticas**: metamorfoses e diálogos. Catu: Bordo Grená, 2021 Disponível em:

ROWLING, J.K. **Harry Potter e a Pedra Filosofal**. Trad. Lia Wyller. Londres: Rocco, 2000.

WUNDER, D. C.S. **Lewis and Nuclear Weapons**. C.S. Lewis Society. South California, 1983. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/45347810>. Acesso em : 15 Nov. 2021.

YUNES, E. e OSWALD, M, L (org). **A experiência da Leitura**. São Paulo: Loyola, 2003.

O GÊNERO DE FANTASIA EM LÍNGUA GALEGA: ASPECTOS LITERÁRIOS E LINGUÍSTICOS

Valéria Gil Condé
Hugo Domínguez Silva

Introdução: entre a literatura de fantasia e a ficção científica

O gênero literatura de fantasia e a ficção científica existem desde o início da literatura de ficção, pensemos só na *Odisseia*, a *Epopéia de Gilgamés*, o livro do *Apocalipse*, o *Ramáiana* ou os *Edda* nórdicos. Entretanto, foi no século XIX, com a consolidação do gênero romance, que a literatura de fantasia adquire mais importância: Lewis Carrol, Frank L. Baum, Carlo Collodi e Edwin Abbot foram alguns dos maiores representantes. Apareceria também a ficção científica, em que ciência e tecnologia substituem a mágica, as divindades e os milagres. O escritor espanhol César Mallorquí diz que a ficção científica é “um subgênero da literatura fantástica que se afasta do sobrenatural e se rege pelos princípios racionais ou pseudoracionais” (BÓVEDA, 2013, p. 31). O termo surge em 1851, em um texto de William Wilson, mas ganha fôlego em 1926 com Hugo Gernsback em um contexto fértil para o gênero, pois 6 anos antes Karel Čapek havia introduzido o termo “robô” com a peça *R.U.R.* Nos seguintes anos, fala-se de uma *Idade de Ouro* (1938-1950) com Isaac Asimov,

Aldous Huxley, C. S. Lewis e Adolfo Bioy Casares; uma *Idade de Prata* (1951-1965) com George Orwell, Philip K. Dick, Ray Bradbury e Frank Herbert; e uma renovação com a variante conhecida como *cyberpunk* (William Gibson, Neal Stephenson). No seguinte trabalho veremos que, devido a uma perseguição do galego ao longo de vários séculos e, especialmente, durante a ditadura de Franco, a literatura de fantasia permanece ligada à ficção científica pelo interesse em recriar a figura do ditador, da injustiça e da enorme diáspora que condenou os galegos a emigrar à América.

História da literatura de fantasia no sistema galego

O investigador Jorge Emilio Bóveda em *A xanela histórica* (2013, p. 171) constata que a primeira obra de fantasia publicada em galego foi *A campaña de Caprecórneca* (1898), publicada por entregas na revista galega *Follas Novas*, durante a emigração cubana em La Habana e com autógrafo de Luis Otero y Pimentel. Este romance descreve uma viagem à lua, do mesmo modo que fazem Júlio Verne em *De la Terre à la Lune* (1865) ou Georges Méliès em um dos primeiros filmes de ficção da história: *Le Voyage dans la Lune* (1902). Como se pode ler no prólogo de *A campaña de Caprecórneca*, escrito por Modesto Hermida:

os últimos anos oitenta e os primeiros noventa do século XIX são os mais frutíferos, para a narrativa em prosa galega, de todos aqueles compreendidos entre o 1880 e 1916, período que podemos denominar como Templo do Rexurdimento¹. (HERMIDA, 1994, p. 14).

¹ Da palavra galega *rexurdir* (em português, “ressurgir”) foi um movimento cultural que ocorreu na Galiza na segunda metade do

Efetivamente, a literatura galega, após o grande esplendor medieval, viu-se silenciada por 3 séculos (os chamados Séculos Escuros) e considera-se que o primeiro livro em prosa publicado no século XIX (chamado em galego “O Rexurdimento”) é *Magina ou a filla espúrea* de Marcial Valladares (escrito em 1870 e publicado em 1880). O sucesso de *Acampaña de Caprecórneca*, porém, seria eclipsada por outro folhetim: *¡A Besta!* de Xan de Masma (pseudônimo de Patricio Delgado Luaces), publicado também na revista de La Habana *Follas Novas* entre 1899 e 1900. *¡A Besta!* (que faz referência a um cacique galego (figura política corrupta de finais do século XIX) é uma versão galega de *La bête humaine* (1890) de Émile Zola.

A *campaña de Caprecórneca* (1898) mistura fatos históricos reais com adornos fantásticos, confeccionando assim um relato “lógico” com recursos verossimilhantes, como faziam os autores contemporâneos:

Ainda se poderia tomar em conta a confessada condição de relato onírico. Quando o autor inicia a fantasia como fruto de um sonho e a remata em um nostálgico despertar, dá-nos motivo para pensar em uma atitude realista do narrador, que margina explicitamente a fantasia ao exclusivo universo da literatura. (HERMIDA, 1994, p. 16).

A obra parte da rica mitologia galega dominada por “meigas” (bruxas maléficas) e “trasnos” (duendes), assim como espectros que surgem nas “brétemas”

século XIX e que supôs a recuperação do galego após 3 séculos de relativa “escuridão” por uma centralização do Estado espanhol. Iniciou-se com escritos breves da invasão napoleônica e continuou com *A gaita galega* (1953) de Xoán Manuel Pintos e consolidou-se com *Cantares gallegos* (1963) de Rosalía de Castro.

(névoa úmida) e na escuridão como a “Santa Companha” (procissão de mortos ou almas em pena). Dessa forma, podemos ler no primeiro capítulo:

Como soupen por que se parou o meu cabalo, o medo que tiñamos os tresviaxeiros de ser comidos polos lobos, ou levados polas meigas; [...] Cando non morrín naquela negra noite, que, xuntoco meu nobre cabalo e co valente canciño, estababen perdido nas tebrosas ladeiras de tan triste e muda montaña; xa podo pensar que moito tardarei en morrer. (PIMENTEL, 1994, p. 37-38)².

Quase 30 anos depois aparece o 1º conto em galego de fantasia com elementos distópicos, gênero que será hegemônico nos decênios seguintes: “*Once mil novecentos vinteseis*”³ da coletânea *Dos arquivos do trasno* (1926) de Rafael Dieste. É por isso que, no caso da literatura galega, a fantasia e a ficção científica permanecerão sempre muito ligadas. O protagonista desse conto acorda dez mil anos depois de 1926 em um mundo completamente diferente do que conhece, em que a cidade de Santiago foi destruída e onde as pessoas são selvagens e canibais:

O home e o nenocomían a fartar, chantando o seu dentamio, sañento e larpeiro, nos anacos que rebandaban da perna sanguiñenta. Quedeime entalecido, inmóbil, ollando babilamente, a

² Como eu sabia por que meu cavalo havia parado, o medo que nós três viajantes tínhamos de ser comidos por lobos ou ser arrastados por bruxas; [...] Quando não morri naquela noite negra, que, junto com meu nobre cavalo e corajoso cachorro, estava perdido nas encostas sombrias de uma montanha tão triste e muda; Já posso imaginar que vou demorar bastante para morrer. [tradução nossa].

³ “Onze mil novecentos e vinte e seis” [tradução nossa].

poucos pasos, como se fartaban. (DIESTE, 2005, p. 84)⁴.

O homem finalmente percebe que tudo foi um sonho e volta ao seu mundo na década de 20: “*espertei de vez, aterecido. Un fío de luz mollada entrabapola fenda das xanelas*” (DIESTE, 2005, p. 85)⁵. Torres Queiruga (1982, p. 418) relaciona a obra de Dieste com o conceito de saudade e fala desta como uma mera ideia kantiana que tenta evitar o ensimesmamento e inclui a participação de nós mesmos no “Outro”, que é a definição do homem que ultrapassa infinitamente a si mesmo (Pascal). Dieste quer criticar a saudade sobre a que se edifica a cultura galega e todo o repertório triste: “a tristeza impede a criação e Galícia não pode ficar reduzida a ela” (TORRES QUEIRUGA, 2005, p.413). Este conto mostra o fim da visão necrófila da saudade (representada, em certo modo, por Edgar Allan Poe) e o “despertar” de um sonho que faz ao indivíduo voltar à realidade e à contemporaneidade: “*nas lousas da rúa, o compás duns zocos e o pregón de toda las mañás: ¡Quen merca o leite! Tristeiro, confortante e raro...*” (DIESTE, 2005, p.85)⁶.

No ano de 1974, Xosé Luís Méndez Ferrín (um dos maiores escritores galegos contemporâneos) publica *Elipsis e outras sombras*, mas devido à férrea censura do

⁴ O homem e o menino comiam à vontade, fazendo barulho com os dentes, ensanguentados e gulosos, os pedaços que saíam da perna ensanguentada. Fiquei parado, imóvel, com o olhar vazio, a alguns passos de distância, enquanto eles se fartavam [tradução nossa].

⁵ Acordei de repente, apavorado. Um fio de luz úmida entrou pela fresta nas janelas [tradução nossa].

⁶ Nas lajes da rua, a batida de alguns tamancos e a proclamação de cada manhã: Quem compra leite! Triste, reconfortante e estranho... [tradução nossa].

franquismo (lembrando que Franco morre só no ano seguinte após 40 anos de ditadura), o conto “Elipsis” não conseguiu ser incluído naquela edição. Os seis relatos centrais da coletânea de contos, entre os quais se encontram o próprio “Elipsis” (adicionado posteriormente), falam da luta de classes que reduzem ao ser humano a uma condição de animal, preso em tradições e estratégias de poder:

E perseguimos, matamos, nunhacazatacolectiva (nós, magníficos no nosoxesto, nos nosos paramentos, entusiasmados xovens, aplaudidos desde os pousos das idades de antanopolas estatuas dos guerreiros e pola severidade clásica das bisavoas nos seus retratos ao óleo), matamos nunhacazatabelísima, sombriza, ceremonial [...]. (FERRÍN, 1995, p. 44)⁷.

Nos anos 70 e 80 o gênero tomou forma com *Galou Z-28* (1976) de Lois Diéguez, *O leito* (1976) de Nacho Taibo; *Homes do espacio* de Lois Fernández Marcos (1976); *Paes.XXI* (1982) de Tucho Calvo, *Reportaxe cósmico* (1983) de Xosé Fernández Ferreiro ou *Ucronía: os anos acochados de Manoel Antonio* (1988) de Xesús González Gómez (com o pseudónimo Carlos Posada). Nos anos 90 destacam-se as obras de Ramón Caride: *Soños eléctricos* (1992), *Perigo vexetal* (1995), *Ameaza na Antártida* (1997), *O futuro roubado* (2000) ou *Exogamia 0.3* (2011). *Soños eléctricos* ganhou o Prêmio Blanco Amor:

⁷ E perseguimos, matamos, numa caçada coletiva (nós, magníficos no nosso gesto, nas nossas vestes, jovens entusiastas, aplaudidos desde os patamares de outrora pelas estatuas de guerreiros e pela clássica severidade das bisavós nos seus retratos a óleo), matamos numa bela caçada, sombria, cerimonial [...]. [tradução nossa]

Quando ganhei o Blanco-Amor com o que foi o meu primeiro romance, *Soños eléctricos*, parte da crítica disse que o livro era um pretexto para fazer ficção científica em galego, que o fazia por militância... Naquela altura incomodou-me bastante, na verdade. Era como se tivesse que dar explicações por fazer ficção científica, porém passou o tempo e percebi que o romance foi útil, porque teve gente que começou a ler em galego com ele. (DOPICO, 2012).

Segundo Silvia Gaspar (2002), trata-se do primeiro romance galego que segue o modelo convencional relativamente à “transposição crítica dos referentes da sociedade estabelecida” (Gaspar, 2002: 451).

Os traços comuns da literatura de fantasia e ficção científica dos 70 e 80 na Galiza são alegorias dos conflitos sociais daquela época (diáspora, pobreza, ruptura do metabolismo entre campo e cidade, isolamento) e evocam-se os mestres das distopias: Huxley e Orwell. Quando a mocidade percebe a brutalidade da submissão (representada por Franco), aparece a luta pela liberdade, como vemos em “Elipsis”. O próprio Ferrín, quando jovem, tinha tentado uma fusão entre galeguismo radical e marxismo-leninismo, provocando a sua condenação a vários anos de prisão e um mandato de captura por posse de armas. É por este motivo que *Elipsis e outras sombras* foi muito elogiado pela crítica:

A falta de liberdade, o domínio férreo do indivíduo, a perda da capacidade de imaginação e fantasia e felicidade apresentam-se como elementos recorrentes, [...] o espaço como heterotopia e luta de classes, em que prevalece a desumanização e

o recurso a elementos identitários, fundamentalmente simbólicos (labirinto, petróglifo, Cidade Velha, etc.). (MOCIÑO GONZÁLEZ, 2011, p. 392-393).

O profusão e a consolidação do gênero a partir dos anos 80 coincide com as condições sócio-político-culturais que incluem o Estatuto de Autonomia da Galiza, o estatuto oficial do galego, a sua inclusão no sistema de ensino obrigatório e a necessidade de oferecer literatura para jovens adultos, com o advento das principais editoras que publicam em galego (Xerais e Urco, esta última especializada em fantasia, terror e ficção científica) e os grandes prêmios de romances literários (Prêmio Eduardo Blanco Amor, Prêmio Xerais).

Reportaxe cósmico (1982) de Xosé Fernández Ferreiro é o romance considerado como propriamente como o primeiro de fantasia galega após os quase 40 anos de precariedade literária durante a ditadura franquista. Assim o considera parte dos críticos que escreveram as Histórias da literatura galega no final século XX (Tarrío Varela, 1989, 1994, 2002; Vilavedra, 1999; Bernárdez *et alii*, 2001). O livro revela “uma clara intencionalidade de oferecer uma obra ambivalente, que pode ser acessada por grande parte do público leitor, ansiosos por novas propostas em língua galega que então não existiam e que pudesse enviar mais leituras recomendadas no ensino médio” (MOCIÑO GONZÁLEZ, 2011, p. 404).

A partir dos anos 90 encontramos vários títulos de literatura juvenil: *Mutacións Xenéticas* (1991) de Fina Casalderrey, *Tránsito dos Gramáticos* (1992) de Marilar Aleixandre, *Rapazas* (1993) de Agustín Fernández Paz, *Os dados de Deus* (1994) de Arturo Lezcano, *O cervo na torre* de DaríoXohán Cabana (1994), *Hipogrifo* (1994) de

Antón Risco, *Arqueofaxia* (1995) de Manuel Lourenzo González, *Galaxialonxana* (1995) de Lois Fernández Marcos, *A primeira fase e outras narracións* (1996) de Mario Couceiro e *Bailarina* (1999) de Manuel Seixas. Dentre os autores, o mais prolífico em fantasia foi Agustín Fernández Paz que começou fazendo contos como “Visitante das estrelas” incluído em *Rapazas* (1993), “A máquina do tempo”, formando parte de *Unha lúa na fiestra* (1994), e finalmente o romance *O centro do labirinto* (1997). Nessas obras não só se preocupa por trazer o gênero ao sistema galego, mas também quer reivindicar a língua galega (que conseguiu status oficial na Galiza só em 1978 com a redação da Constituição espanhola atual) e falar das problemáticas da adolescência com numerosas personagens femininas:

Nessas obras encontram-se algumas das constantes de sua poética, como a ficcionalização de problemas típicos da adolescência, escolha de protagonistas femininas, a narrativa em primeira pessoa, a defesa, recuperação e recriação de dicas de personagem identidade, especialmente no que diz respeito à situação da língua galega, [...]. (MOCIÑO GONZÁLEZ, 2014, p. 57).

Segundo Borda Crespo (2008), *O centro do labirinto* alerta sobre a homogeneização cultural em uma sociedade global, entendendo os pontos positivos e negativos de um modelo social excessivamente tecnificado e onde as diferenças não são riqueza, mas um impedimento. A tendência que vemos nos anos 90, com base nas obras de Agustín Fernández Paz, é construir histórias que criticam duramente o sistema capitalista e a sociedade de consumo, bem como a discriminação e a perda da identidade local (que se

tornou evidente nas cidades galegas do final dos anos 70 devido ao efeito globalizador) através do símbolo de fantasia e mitologia que é o labirinto. O autor relaciona isso aos problemas da adolescência (a consciência das responsabilidades, a rebeldia e a atratividade da transgressão, o amor e a busca de um lugar no mundo). Através do espaço urbano galego faz também uma afirmação linguística, visto que o galego vive em uma situação de diglossia em relação com o espanhol e é mais utilizado nos espaços rurais, procurando, dessa forma, captar os setores mais desgaleguizados através da literatura desde cedo. Este é o grande problema atual da literatura galega: a hegemonia do sistema literário espanhol que exerce pressão sobre o galego, especialmente nas cidades que tendem a falar mais o castelão desde a infância:

[...] os agentes literários que propugnaram e advogaram por uma literatura em língua galega tiveram que se opor incessantemente à hegemonia, muitas vezes excludente, minorizadora e prepotente da literatura concebida por mentalidades centralistas e uniformadoras, que se podem situar simbólica e geoliterariamente em Madrid [...]. (TARRÍO VARELA, 2004, p. 448).

A partir do novo milênio, os títulos que falam do futuro multiplicaram-se: *A torre no deserto* (2003) de Xoán Fuentes Castro, *O caderno de bitácora. Aventuras espaciais* (2004) de María Reimóndez (que ganhou o IV Prêmio de Novela Mulleres Progresistas), *Luces de Fisterra* (2005) de Carlos Mella, *Un escuro rumor tralo silencio* (2005) de Idro Novo (ganhador do Prêmio Vicente Risco de Literatura Fantástica) *Spam* (2006) de Francisco Castro, *Se buscabas un deus* (2006) de Xabier

Quiroga, *Canícula* (2007) de Mariña Pérez Rei, *Costa Norte/ZFK* (2008) de Xurzo Borrazás (que para Óscar Iglesias – 2011, p. 8 – é próxima ao Cyberpunk de William S. Burroughs e William Gibson), *Incertos* (2008) de Antón Dobao, *Unicrom* (2009) de Rosa Enríquez (fruto de um experimento *online*), *Obediencia* (2010) de Antón Lopo, *Atl* de Manuel Lourenzo (prêmio Blanco Amor 2011), *15.724* (2012) de Xesús Constela e *Cartas de inverno* (2014) de Agustín Fernández Paz (história de uma casa misteriosa). Dolores Vilavedra sugere em *A narrativa galega na fin de século* (2010), que à ficção científica, dada a rapidez dos avanços tecnológicos e da sua difusão:

Restam-lhe as vias do fantástico e a das aventuras já que a via sociológica, à que se adscreveria *Soños eléctricos*, hoje, quando apenas encetamos o século XXI, é só um dos modelos possíveis de realismo. (DOPICO, 2012).

Também salienta a importância dos quadrinhos, das ilustrações e da cinematografia, com a figura de Miguel Anxo Prado como eixo condutor, pois ilustrou *Perigo vexetale Rapazas*, ajudou a adaptar em forma de longa-metragem junto com Antón Dobao *A biblioteca da iguana* (1994) de Xosé Miranda e publicou numerosos quadrinhos (*Trazo de xiz*, 1993; *Fantasmagorie*, 2000; *Ardalén*, 2012; *O pacto do letargo*, 2020) e a sua própria longa-metragem de animação *De profundis* (2006) sobre mitologia atlântica. Também é de importância a expressão artística em *Mensaxes* (2009), de Mariano Casas, álbum ganhador do Prêmio Castelao de histórias em quadrinhos galega, em que se contam as últimas horas de um casal antes de desaparecer a vida sobre a Terra.

Como conclusão desta introdução teórica sobre a produção de literatura de fantasia galega, podemos dizer que, embora as primeiras mostras datem de finais do século XIX, o gênero não tomou forma até a década de 1980, coincidindo com a oficialização do galego, com a consolidação da paisagem urbana e as revoltas de liberação derivadas do fim do regime franquista. A longa ditadura de Francisco Franco (1939 – 1975) contribuiu para fazer da distopia o subtema predominante, misturados quase sempre com outros temas que vão ao encontro das preocupações europeias do século XX: a contaminação ambiental, a desigualdade de classes, a distribuição desigual da riqueza no mundo, a ascensão dos governos totalitários e xenófobos, o problema da falta de acesso à educação de qualidade nas classes menos favorecidas, o aquecimento global, preocupações existenciais derivadas do sistema capitalista e da sociedade de consumo, crise do antropocentrismo e revisão do sistema e da língua no referente a preconceitos, binarismo, identidade de gênero e sexo. MOCIÑO GONZÁLEZ (2011, p. 449) explica assim como a situação atual:

As mudanças políticas e sociais vividas ao longo desta década [os 80] suscitaram um interesse crescente em abrir novas avenidas de criação, para as quais têm contribuído novas editoras e a convocação de concursos literários, bem como uma sensibilização dos criadores para suprir as lacunas existentes no sistema literário galego. (MOCIÑO GONZÁLEZ, 2011, p. 449).

Sobre a situação hodierna do gênero de fantasia em galego, o editor Francisco Castro, da editora Galaxia, afirma que no cenário literário galego atual, o gênero de

fantasia é ainda escasso: “A literatura galega é moderna, trata das mesmas temáticas que o resto do mundo, porém a literatura de fantasia não é sempre um dos gêneros mais cultivados” (MATO, 2012). A editora Urco, que publica obras de fantasia e ficção científica em galego, surge em 2007 e, em 2015, instaura o Prêmio Antón Risco de literatura de fantasia para Galícia e Portugal, promovendo assim o desenvolvimento do gênero. Entre os vencedores, até este momento, figuram dois galegos: Antonio Manuel Fraga (com *Querido H.P.L.*, 2015) e Luis Rodríguez Rivera (com *Os mouros do Pico Sacro*, 2017). Bóveda (2013, p. 170) fala de três grandes gêneros atuais na fantasia e ficção científica na Galiza: para além da distopia, há livros que refletem o temor à tecnologia e outros que se centram na evasão: “é preciso dizer que estes três temas, aventurados por mim, são intercambiáveis e transversais e resistem mal aos desafios das imaginações mais poderosas (BOVEDA, 2013, p.170).

Nas seguintes páginas, analisamos brevemente cinco obras publicadas nos últimos anos pela editora Xerais: *Cartas de inverno* (1995) de Agustín Fernández Paz, *A chamada do Brindo* (2004) de Xesús Manuel Marcos, *Recinto gris* (2014) de Leticia Costas; *Revolución Detrito* (2019) de Xosé Cea e *Cobiza* (2021) de María Reimóndez.

***Cartas de inverno* (1995) de Agustín Fernández Paz**

Agustín Fernández Paz foi um dos escritores mais prolíficos do sistema literário galego e especialista no gênero infanto-juvenil, com mais de 60 títulos publicados.

Cartas de inverno (1995) é o 2º livro mais vendido da história da literatura galega, só superado por

Memorias dun neno labrego (1961) de Xosé Neira Vilas⁸.

A obra conta a história de um escritor, Xabier Louzao, que volta do Québec a Santiago de Compostela e lê umas cartas do seu amigo, o pintor Adrián Novoa, sobre uma casa de indianos encantada (mansão construída por galegos ricos que voltaram da emigração em América durante a época da diáspora a Cuba e Argentina). Na casa acontecem fenômenos paranormais provocados por um livro de gravados que conduzem a uma cripta secreta em que há uma porta com a imagem do Petroglifo de Mogor (arte rupestre galega da província de Pontevedra). Detrás da porta encontra-se um ser maligno não-humano. Xabier tenta ajudar a Adrián e desaparece. A irmã de Xabier recebe então cartas e fotos e avisa à polícia, mas a casa encantada ardeu em um incêndio e as autoridades abandonam o caso.

O livro combina elementos da mitologia galega com arte (arquitetura românica, arte rupestre...) e literatura gótica ou de terror que lembram aos cronotopos de H.P. Lovecraft, ao que faz menção explícita.

***A chamada do Brindo* (2004) de Xesús Manuel Marcos**

Xesús Manuel Marcos López é um escritor nascido na região galega do Courel, uma serra do interior da província de Lugo, onde foram encontrados os restos arqueológicos humanos mais antigos da Galiza (entre 8.000 e 10.000 anos) e que foi um referente para vários autores galegos, como Uxío Novoneyra e Ánxel Fole.

⁸ C., R. (25 de novembro de 2016). “*Cartas de inverno*, de Fernández Paz, chega aos 100.000 exemplares cunha edición especial”. Sermos Galiza. Consultado o 07 de dezembro de 2021.

A chamada do Brindo é o primeiro livro de uma trilogia de fantasia ainda em andamento (*O brindo de ouro*), cuja segunda parte apareceu em 2009, *A Táboa da Hospitalidade*. O livro conseguiu o prêmio Merlín, o mais importante de literatura galega para adolescentes e que foi concedido pela primeira vez no ano 1986. Vemos na obra uma clara influência do passado celta da Galícia, sendo que este povo foi um dos primeiros a habitar o território e que marcou profundamente aos romanos que os substituíram ao longo da romanização da Península Ibérica.

O protagonista é Selmo, filho do chefe da sua tribo e possuidor do “brindo” (corno que avisa da chegada dos inimigos). Um dia, sua aldeia Cido é devastada por um fogo provocado pela outra tribo que habita na mesma região (e os leitores sabem que é O Courel pelos topônimos, mas no livro é chamado Terras Outas). Essas duas tribos, os *arxinas* e os *bronedos*, estão em guerra e Selmo empreende uma viagem para recuperar o corno roubado, conhecendo, pelo caminho, outras personagens heroicas e a bruxa da aldeia.

A obra mistura a recriação de um passado histórico da Galiza junto com mágica, aventuras, mitologia e ação bélica, fazendo uma homenagem à terra natal do autor.

Carmen Ferreira Boo menciona o livro na obra coletiva em inglês *Contemporary Fairy-Tale Magic* (2020)⁹, dando a conhecer a história a um público mais extenso:

[...]O brindo de ouro I: A chamada do Brindo (2004) tells the story of how different tribes fight to liberate themselves from the power of Seara, the Witch dos Broncedos. This is an ideological rewrite

⁹“Mágica contemporânea de contos de fadas”[tradução nossa].

that revives toponymy from the Galician Serra do Courel and that creates an epic mythical world in the style of J.R.R. Tolkien by combining real and fantastical geography. (Ferreira Boo, 2020: 303)¹⁰.

Recinto Gris (2014) de Leticia Costas

Leticia Costas (Vigo, 1979) é advogada e escritora, especializada no público juvenil e ganhou o Prêmio da Cultura Galega em 2020. Iniciou a sua escrita com *Unha estrela no vento* (2000) e a obra coletiva *Narradoras* (2000).

Recinto Gris é uma obra adaptada ao público adolescente que nos translada a um mundo dominado por lobos, os quais levam as pessoas “diferentes” a campos de concentração para exterminá-las. A protagonista é Nube que, junto com seu avô, são sequestrados pelos lobos (armados com fuzis) por serem muito inteligentes. O lugar de procedência de Nube é a cidade de Vii (o contraponto de Vigo, maior cidade da Galiza, que podemos entrever em outras referências como o Cine F., ou seja, o Cine Fraga). Nube convida os leitores a serem críticos com o mundo, com as suas injustiças e os seus preconceitos. Por exemplo: ela pergunta-se “que é ser diferente?” E responde que as pessoas só copiam o que elas veem na natureza, de tal modo que ser *punk* não é muito diferente da aparência de um pássaro com crista colorida. Na obra há claras influências de eventos históricos reais, especialmente o nazismo (purificação da raça, genocídio,

¹⁰ [...]O *brindo de ouro I: A chamada do Brindo* (2004) conta a história de como diferentes tribos lutam para se libertar do poder de Seara, a Bruxa dos Broncedos. Esta é uma reescrita ideológica que revive a toponímia da Serra do Courel galega e que cria um mundo mítico épico no estilo de J.R. Tolkien combinando geografia real e fantástica. [tradução nossa].

campos de concentração, etc.) e o sistema escravista colonial (os nomes originais dos presos devem ser esquecidos e substituídos por números, do jeito que se fazia com os africanos para que perdessem a sua identidade originária). Nos campos de concentração, as pessoas vivem em barracos e quase não têm o que comer e os escolhidos devem acompanhar os lobos até o “Recinto Gris”, da mesma forma que os judeus iam às câmaras de gás.

Sem dúvida, Leticia Costas combinou a literatura de George Orwell com a história do holocausto, adaptando-a ao contexto galego. É, essencialmente, uma estratégia para ensinar história aos jovens adultos e um convite a lutar pelas injustiças e as desigualdades, assim como fazer ver a importância da cultura (Nube pergunta-se por que aqueles lobos com fuzis são bípedes se os lobos normais não conseguem se manter erguidos) e pela persistência dos governos totalitários na eliminação daqueles sujeitos mais cultos e letrados por suporem uma ameaça. Sobre a língua, o galego é fluido e incorpora certos termos técnicos através de um *Dicionário de peixes*, que Nube sempre leva com ela. Graças a este tipo de leituras, aprendemos nomes de famílias de peixes, como aqueles tropicais: “anabántidos, calíctidos, carácidos, ciclidos, ciprínidos, cobítidos, escatofáxidos, góbidos, hemirránfidos, loricáridos, mastacembélidos, notoptéridos, pecílidos e tetraodóntidos” (COSTAS, 2014, np). Vários elementos de fantasia (os lobos, ambiente futurista) impregnaram a obra.

Revolución Detrito (2019) de Xosé de Cea

A biografia de Xosé de Cea (pseudônimo de Xosé García Rodríguez) no site da editora Xerais¹¹ informa-

¹¹ <https://www.xerais.gal/autores.php?tipo=autores&id=100133154>

nos de que é jornalista, oleiro e professor de xadrez. Publicou poesia (*Presença da fenda*, 2001; *Solstício de rio*, 2010 e *Vilareda*, 2018) e narrativa juvenil (*O lume dos sonhos*, 2004). Também a crônica *Baixo a lona preta. Xornal de viaxedun brigadista na Bahia do MST* (2013). Este livro é fundamental para entender a relação do autor com o Brasil e a luta da classe trabalhadora e o motivo que o levou a escrever “épica” moderna:

A primeira vez que ouvi falar do MST foi através das fotografias de Sebastião Salgado recolhidas no álbum *Terra*. A sensação que aquelas imagens me deixaram foi a de ter testemunhado, [...] uma luta épica e coletiva no íterim da jornada humana em que Fukuyama já havia decretado o fim da história e o advento da globalização neoliberal como uma realidade incontornável. (RODRÍGUEZ, 2013, p. 11).

Revolución Detrito conta a história de Ticho, um menino pobre que trabalha nas minas de carvão e vive em uma República caracterizada por uma enorme desigualdade social. A República é governada por um presidente despótico chamado Napialatón que deu 23 golpes de Estado.

A partir deste estudo, podemos perceber que existem numerosas referências à história da Espanha (o ditador Franco, as minas de carvão da industrialização, a pobreza da pós-guerra), a Galícia (o pai fica inválido e a mãe emigra, fazendo alusão à diáspora galega à América que teve lugar entre os finais do século XIX e começos do XX) e também ao Brasil (o protagonista mora em “Favela Torrada”, as pessoas comem farinha de mandioca e há catadores que carregam desperdícios da rua nas costas). Sobre as minas de carvão, no final do século XVIII, as propriedades da variedade “hulha”

começaram a ser cientificamente conhecidas nas chamadas Bacias Mineiras das Astúrias (norte da Espanha). A atividade mineradora atingiu grande agitação durante as políticas protecionistas de Primo de Rivera, a Segunda República Espanhola, a Segunda Guerra Mundial e a autarquia franquista, tornando-a a área com maior produção mineral da Espanha.

Assim, como em *Recinto Gris*, uma das preocupações constantes de Napialatón é evitar que a população tenha acesso à educação. O nome de Napialatón (“napia”, em espanhol, é uma gíria para “nariz grande”) pode ser uma referência ao Napoleon de *Animal Farm* de George Orwell (alter-ego de Stalin na Revolução Russa). O tema das minas também está presente em *Germinal* (1885) de Émile Zola.

Napialatón é derrocado pela Resistência (liderada por Lamberto, que utiliza uma linguagem encriptada para infiltrar-se no governo) na chamada “Revolução dos Ferrancheiros” (semelhante ao movimento obreiro, Primavera de Praga ou Revolução dos Cravos, sendo “ferrancho” sinônimo de “sucata”). Este relato é um convite a lutar pelos direitos humanos, não aceitando governos que proíbem a liberdade de expressão ou que chegam ao poder de forma não democrática ou através da força.

A língua de *Revolución Detrito* é rica em sinônimos e consta de um léxico abundante, coloquial e culto: “matinar” (*refletir*), “atoutiñante” (*às apalpadelas*), “farfallar” (*balbuciar*) ou “exsudar” são alguns exemplos. A leitura é rápida e a história simples, adaptada também a um público jovem.

Cobiza (2021) de María Reimóndez

Cobiza, livro publicado durante a pandemia COVID-19 (21 de janeiro de 2021), é um sucesso de

vendas. É a última aposta de María Reimóndez, famosíssima escritora que ganhou numerosos prêmios, entre os quais, o Prêmio Mulleres Progresistas de Vigo em 2003, pela obra *O Caderno de Bitácora*, Prêmio Xerais 2005 por *O Club da Calceta*, XX Prêmio de Poesía Johán Carballeira por *Bus en Galicia*, 2017 e o Prêmio Literário Pinto e Maragota 2021 por *Cobiza*, convocado pelo Concello de Pontevedra em colaboração com as Edições Xerais de Galicia, que tem por objetivo eliminar as práticas e invisibilidades que afetam a diversidade sexual e de gênero.

Cobiza critica a divisão da sociedade em 2 gêneros e reformula temas como a gestação sub-rogada, o tratamento da natureza e a desigualdade (Os recunchos vs. As capitais). O único jeito de passar do mundo pobre ao rico é através da loteria da fertilidade (a qual é um bem muito valorado devido as epidemias e é descrita como um bem de consumo indispensável). Nesse mundo futurista existe grande escassez de recursos minerais. O sexo não tem mais uma função de prazer, é necessário para a procriação e preservação da espécie: no livro, reproduzir-se não tem a ver com a heterossexualidade, mas com explorar o corpo de uma pessoa que tem ovários e útero funcionais. Surge então um tipo de ser “completo” que não entende de divisão (após ter ocorrido a Grande Mutação) e assim as personagens criticam as injustiças (como faz Luz Divina). No livro se incorporam várias cartas, o que pode classificar o livro de romance epistolar e que lembra a *Cartas de inverno* (1995) de Fernández Paz.

Percebe-se uma “Grande Desconexão” ou cataclismo, que está presente na série brasileira 3% (as pessoas pobres do Continente, onde se produziu um cataclismo semelhante, podem ascender ao mundo tecnologicamente avançado do Maralto através do

Processo). Este tema é atual por abordar uma crise energética que ameaça com um apagão ou interrupção do fornecimento e distribuição de energia elétrica (como já acontecera no Brasil durante o 2º mandato de Fernando Henrique Cardoso). María Reimóndez também fala de uma “pandemia” que transformou a população e de mutações. A reformulação do binarismo de gênero nos conduz diretamente à teoria de Judith Butler em *Corpos que importam* (1993), em que a filósofa estadunidense reflete sobre gênero e sua construção por meio das relações de poder e restrições normativas que regulam os corpos e as formas, como a hegemonia heterossexual opera para articular questões sexuais e políticas.

Considerações finais

Ao longo deste capítulo, vimos como a literatura de fantasia e a ficção científica galegas ensaiaram alguns começos no final do século XIX, mas, devido à conjuntura histórica do franquismo, que significou uma pausa de 40 anos, a literatura de fantasia que retrata um futuro desolador foi o subgênero que se destacou, entre finais dos anos 70 e 80, tornando-se cada vez mais frequente nas estantes das livrarias galegas. Vemos também que os temas estão relacionados aos problemas típicos das preocupações globais e às questões típicas da adolescência, incentivando os jovens a desenvolver um espírito crítico através da representação de acontecimentos históricos reais que se escondem por trás das metáforas utilizadas nas tramas. A criação da Urco, editora galega especializada em fantasia, é vista como uma esperança de desenvolvimento, mas comprovamos como a editora Xerais continua a ser a líder de vendas. Entre os títulos da última década

encontram-se romancistas homens e mulheres, alguns já conhecidos na cena literária galega, outros recentemente incorporados. Apesar do gênero ser hoje amplamente explorado na Galiza, mesmo em filmes de animação e quadrinhos, ainda está por se firmar, como nos informa a própria crítica. Está marcada por uma dependência de acontecimentos históricos relacionados à Galiza.

No que se refere à linguagem, alguns trocadilhos são feitos tendo como base o galego rural, na tentativa de aproximá-lo do espaço urbano, o verdadeiro alvo das vendas. A literatura de fantasia é apresentada como uma estratégia para tentar fazer com que a língua galega chegue aos mais jovens, através de temas atrativos para eles, recorrendo à transgressão temática e linguística. Os clássicos são usados como modelos, assim como os conflitos sociais atuais (COVID-19, guerras, crises, etc.).

REFERÊNCIAS

BORDA CRESPO, M. I. (2008). *“El ‘otro’ en la narrativa actual infantil y juvenil”*. En Portell, Joan, Gemma Lluch y Manuel M. J. Romero (coords., 2008). III Congreso Ibérico de Literatura Infantil y Juvenil “Lectura, identidades y globalización”. Valencia: Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil (OEPLI). CD-Rom.

BÓVEDA, Jorge Emilio. (2013). **A xanela insólita**. Santiago de Compostela: Urco.

COSTAS, Leticia. (2014). **Recinto Gris**. Vigo: Xerais.

DIESTE, Rafael. (2005). **Dos arquivos do trasno**. Vigo: Galaxia.

DOPICO, Montse (2012). *A distopía tornou-se realidade: a ficción científica como metáfora do control total*. **Jornal praza**. Disponível em: <https://praza.gal/cultura/a-distopia-tornouse-realidade-a-ficcion-cientifica-como-metafora-do-control-total>[Último acesso: 08/11/2021].

FERREIRA BOO, Carmen (2020). "The Mark of Fairy Tales on Galician Literature for Children and Young Adults" *In: Brugué, Lydia; Llompert, Auba (2020) Contemporary Fairy-Tale Magic*, Leida: Brill Rodopi.

FERRÍN, Xosé Luís Méndez. (1995). *Elipsis e outras sombras*. Vigo: Xerais.

IGLESIAS, Óscar. (2011). "O futuro non é só apocalíptico". **El País**. Disponível em: https://elpais.com/diario/2011/01/21/galicia/1295608707_850215.html[Último acceso: 10/11/2021].

MOCIÑO GONZÁLEZ, Isabel. (2014). La ciencia ficción en dos clásicos contemporáneos: Luisa Ducla Soares y Agustín Fernández paz (1980-2000). *In: Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*. Universidade de Vigo. Núm. 12, 51-64.

MOCIÑO GONZÁLEZ, Isabel. (2011). **Estudo comparado da narrativa infantil e xuvenil de ficción científica nas literatura galega e portuguesa**. Tese de doutorado (orientadora: Prof. Dra. Blanca-Ana Roig Rechou). Universidade Santiago. Disponível: <https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/3622/9788498877717.pdf?sequence=1&isAllowed=y>[Último acceso: 02/11/2021]

MODESTO, Hermida. (1994). "A fantasía que xorde da tradición" *In: Pimentel, Luís Otero. A campaña da Caprecórneca*. Vigo: Galaxia.

PIMENTEL, Luís Otero. (1994). **A batalla da Caprecórneca**. Vigo: Galaxia.

REIMÓNDEZ, María. (2021). **Cobiza**. Vigo: Xerais.

RODRÍGUEZ, Xosé García. (2013). **Baixo a lona preta. Xornal de viaxedun brigadista na Bahía do MST**. Santiago de Compostela: Estaleiro Editora.

SILVA, Gaspar. (2002). **Contra un futuro posible**. Crítica e autores II. Artigos e entrevistas publicados em La Voz de Galicia. A Coruña: La Voz de Galicia, col. Biblioteca Galega

120, pp. 451-452.

TARRÍO VARELA, Anxo. (2004). Identidade literaria e referentes interliterarios. *In: Abuín González, Anxo e Tarrío Varela, Anxo (eds.). Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica.* Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago, pp. 445-459.

TORRES QUEIRUGA, Andrés. (1982). O tema da saudade en Rafael Dieste. *In: Revista Grial, Lembrando a Rafael Dieste,* T. 20, No. 78, 410-420.

AS CRÔNICAS DE NÁRNIA: TRANSPONDO AS BARREIRAS ENTRE PÚBLICOS

Juliana Garcia de Mendonça Hanke
Lucas Felipe Batista Bispo

Por volta de 1950, o escritor C. S. Lewis lança a primeira de suas histórias que, posteriormente, comporia uma sequência de sete histórias de fantasia intitulada *As Crônicas de Nárnia*. Sua primeira aventura recebeu o título *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa* e foi inserida como a segunda narrativa dessa saga de aventuras em um mundo alternativo, repleto de magia e seres fantásticos, cujos protagonistas, em sua maioria, são crianças que enfrentam desafios na fabulosa terra de Nárnia. Considerada literatura *crossover* por Beckett (2009), *As Crônicas de Nárnia* retrata um mundo característico do público infantil e juvenil, cuja escrita é de uma eloquência que faz fantasia e realidade se encontrarem de maneira intrigante, cativando leitores das mais diferentes idades. O mundo cheio de encanto, guerras, batalhas, magia, seres místicos, heróis, monstros, bruxas, Aslam e protagonistas crianças revela a fantasia muito presente em obras infantis e juvenis, contudo, quando nos debruçamos em uma leitura atenta do texto, compreendemos não se tratar de uma obra cuja intencionalidade é cativar apenas os jovens leitores. Ao se revelar uma verdadeira alegoria da vida real, com reflexões acerca da integridade, ética e moral – sem, no

entanto, trazer um caráter pedagogizante – e com um pano de fundo cristão despercebido por muitos, exigindo do leitor um conhecimento prévio e uma leitura de mundo mais madura para as inferências necessárias a uma leitura mais profunda, a obra transpassa a fronteira entre públicos e atrai leitores adultos.

Em seu texto *Por vezes, os contos de fadas podem dizer melhor o que deve ser dito*, C. S. Lewis (2018) apresenta as contribuições do escritor J. R. R. Tolkien para afirmar que editores e educadores tem uma visão equivocada acerca da relação existente entre conto de fadas e crianças, não sendo uma relação tão próxima quanto imaginam. Segundo aponta, a fama dos contos de fadas em meio ao público infantil se deve à falta de popularidade entre os adultos, ou seja, não estão circulando em meio aos leitores infantis porque esses começaram a apreciar tal literatura, mas porque o público adulto deixou de gostar dela. O autor declara em sua obra: “[e]u, portanto, estava escrevendo ‘para crianças’ apenas no sentido de excluir o que eu supunha que não gostariam ou não entenderiam, não no sentido de escrever para estar aquém do interesse do adulto” (LEWIS, 2018, p. 62).

Publicado em 1956, *A última batalha*, a última narrativa das sete crônicas recebeu a *Carnegie Medal* – medalha estabelecida em 1936 no Reino Unido com o intuito de premiar livros endereçados para o público infantil e juvenil. Tal medalha é mais uma comprovação de que o livro aqui analisado é considerado uma literatura para crianças e jovens. Ademais, em edições antigas, apresentava marcas textuais que revelam o público a que se destinam, por exemplo, as primeiras publicações de *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa* receberam a seguinte inscrição em sua capa: “*A Story for Children*” (Uma história para crianças). Lidamos, pois,

com uma obra cujo público primeiro mostra-se ser crianças e jovens, mas, nas palavras do autor, “inclino-me quase a afirmar com regra que uma história para crianças de que só as crianças gostam é uma história ruim. As boas permanecem” (LEWIS, 2009, p. 743). Ao revelar sua intenção de atingir um público amplo, Lewis confirma nossa tese de que *As Crônicas de Nárnia* é uma obra *crossover*, a saber, a que cruza as linhas que separam tradicionalmente os públicos infantil e adulto. A teórica Sandra Beckett (2009) é uma das maiores expoentes ao tratarmos de tal temática e, em seu livro *Crossover fiction: global and historical perspectives*, a autora afirma: “Literatura *crossover* [...] se refere à ficção que cruza de criança para adulto ou de adulto para audiências de criança”¹ (BECKETT, 2009, p. 4 – tradução dos autores).

A partir da teoria sobre o fenômeno *crossover fiction*, discutido por Sandra Beckett (2009), pretendemos investigar as marcas deixadas na obra que compõem nosso *corpus* que permitem considerá-la como uma literatura que transita entre diferentes públicos, destinando-se não apenas a seu aparente público-alvo, mas também a um leitor mais maduro. Com análises de construções textuais que exigem do leitor inferências e uma bagagem de leitura e de vida mais consistente, é possível afirmar que se trata de uma obra que visa alcançar o mais variado público leitor. Com vistas a alcançar tal objetivo, adotamos a metodologia de caráter bibliográfico, com discussões concernentes ao fenômeno de cruzamento das fronteiras da ficção (BECKETT, 2009) e à análise de aspectos que fazem de *As Crônicas de Nárnia* uma literatura *crossover*.

¹ “‘Crossover literature’ [...] refers to fiction that crosses from child to adult or adult to child audiences” (BECKETT, 2009, p. 4).

Rompendo barreiras

De maneira geral, livros *crossover* são aqueles capazes de transpor as fronteiras entre públicos, desfocando as linhas que separam o público infantil do adulto (BECKETT, 2009). Tal fenômeno acontece desde tempos antigos, podemos encontrá-lo em obras elencadas pela autora: *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien, escrito entre 1954 e 1955; *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, datado em 1865; *O mágico de Oz*, de L. Frank Baum, 1900, e *As Crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis, cujo primeiro livro da série foi escrito em 1949. Posterior a esses, temos as fábulas de La Fontaine, publicadas em 1668, lidas por crianças, jovens e adultos. No entanto foi apenas nos anos 2000, com o *boom* provocado pelas obras de J.K. Rowling, estrelando o jovem bruxo Harry Potter, que editoras e mídia voltaram seus olhos para essa literatura.

Por se tratar de um fenômeno antigo, mas recentemente considerado alvo de pesquisas e estudos, ainda é um conceito aberto, que, todavia, concorda sempre com a ideia de ser um texto que rompe barreiras que separa diferentes idades de públicos (PINHEIRO, 2015). A pesquisadora Melina Galete Braga Pinheiro (2015) aponta, ainda, que elementos de ironias e referências presentes em um livro considerado infantil ou mesmo juvenil podem exigir do leitor uma leitura mais madura, com mais vivência, “sem que, no entanto, coloquem entraves sérios à fruição da obra” (PINHEIRO, 2015, p. 68) por apresentar marcas do universo juvenil. Complementando essa ideia, Ana Margarida Ramos e Diana Navas (2015) asseveram que um texto rico em termos e referências intertextuais e simbólicas, dirigidas a leitores com experiência de leitura e de vida, aproxima-se do universo *crossover*.

Alguns gêneros de textos não se intimidam pela barreira entre públicos e comumente transitam por ela, alguns exemplos são fábulas, apólogos, contos de fadas e contos orientais. Segundo Beckett (2009), existe uma tendência a equiparar fantasia e textos *crossover*, como se se tratassem de um mesmo gênero, contudo existe uma infinidade de outros gêneros que também podem transpor as barreiras que separam os públicos. A literatura que rompe barreiras advém de uma tradição secular e permite-se compartilhar entre adultos, jovens e crianças, migrando do público infantil para o adulto ou do adulto para o infantil (BECKETT, 2009). Além desse movimento “natural” do texto, é comum acontecer de o escritor ter uma determinada audiência em mente ao escrever sua obra, mas ser comercializada para um outro público sob a determinação do editor.

Ao trazer *Alice no País das Maravilhas* (1865) como um exemplo de texto *crossover*, Beckett afirma que esse livro “tem um lugar incontestado no cânone ocidental da literatura infantil, mas, na verdade, raramente é lida, pelo menos em sua forma integral, pelos filhos de hoje. Os fãs entusiastas dos livros de *Alice* tendem hoje a ser adultos”² (BECKETT, 2009, p. 103 – tradução dos autores). Nesse ponto, cabe a discussão de muitos críticos e autores que afirmam ser a categorização rígida entre literatura infantil, literatura juvenil e literatura adulta ligada a aspectos mercadológicos e não a instâncias sociais e psicológicas. Segundo C. S. Lewis (2009), a classificação rígida dos livros entre diferentes faixas

² “[...] has an uncontested place in the Western canon of children’s literature but, in actual fact, it is seldom read, at least in its integral form, by today’s children. The enthusiastic fans of the *Alice* books tend nowadays to be adults” (BECKETT, 2009, p. 103).

etárias tem relação superficial com costumes de leitores reais, mas profunda com as editoras. Para reiterar tal apontamento, as palavras de Beckett (2009, p. 9 – tradução dos autores): “muitos autores e críticos tem sustentado que a boa literatura infantil deve atrair também a adultos”³.

A teórica supracitada destaca dois níveis do fenômeno, a saber, o cruzamento da literatura endereçada ao adulto que vai em direção à criança (*crossover* de Adulto-para-criança) e a endereçada à criança que caminha para o adulto (*crossover* de Criança-para-adulto), além de apontar questões gráfico-editoriais de um livro e o trabalho de editores como facilitadores da transposição dos limites entre os públicos; trata, também, de uma obra ser considerada infantil ou, em outro momento, adulta, a depender do país e da época em questão. Ademais, dedica sua atenção a autores considerados *crossover*: aqueles que escrevem para públicos infantis, mas também para adultos. Tendo em vista que nosso foco de análise é um livro considerado literatura infantil e juvenil que é consumido, também, pelo público adulto, enfocamos o *crossover* de Criança-para-adulto, deixando os demais para uma próxima oportunidade. Adultos passam a ler, sem vergonha, livros endereçados aos jovens; os livros juvenis e infantis têm ganhado posições de destaque em listas de *best-seller*. Estamos diante da formação de um mercado *crossover*.

Embora o fenômeno não seja recente, a existência de um mercado *crossover* era impensada até o final da década de 1990 (BECKETT, 2009). Depois dos anos 2000, editoras passam a lançar mão de artifícios para

³ “[...] many authors and critics have maintained [...] that good children’s literature must also appeal to adults” (BECKETT, 2009, p. 9).

proporcionar o cruzamento dos livros, a começar pelo trabalho sofisticado de embalar um livro. A estratégia, por exemplo, de retirar a inscrição “*A Story for Children*” da capa de *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa* amplia seu alcance de público. No intuito de evitar o custo de duas edições, editores buscam cativar um público *crossover* a partir de um trabalho gráfico-editorial que seja semelhante para adultos e jovens leitores, transitando nas duas direções. Assim, as editoras podem, também, “reembalar” uma obra para crianças de maneira a atrair a atenção do adulto, assim como um texto adulto reprojeto graficamente para cativar o jovem ou a criança, “[p]ara posicionar um livro como um *crossover*, os editores geralmente especificam em algum lugar no paratexto que é destinado a uma audiência diversa”⁴ (BECKETT, 2009, p. 232 – tradução dos autores). No caso da edição aqui analisada, temos um livro volume único, composto por todas as sete crônicas, em brochura simples, capa com fundo preto e o desenho de um imponente leão que ocupa quase todo o espaço. Na orelha, encontramos

Enganosamente simples e diretas, *As Crônicas de Nárnia* continuam cativando os leitores com aventuras, personagens e fatos que falam a pessoas de todas as idades, mesmo cinquenta anos após terem sido publicadas pela primeira vez. (LEWIS, 2009).

Ou seja, a marca que revela a intenção do alcance de públicos de todas as idades está presente no paratexto do livro.

⁴“*In order to position a book as a crossover, publishers often specify somewhere in the paratext that it is meant for a diverse audience*” (BECKETT, 2009, p. 232).

Fenômeno *crossover fiction*: As Crônicas de Nárnia para todas as idades

As intrigantes aventuras de Nárnia fizeram tanto sucesso entre os mais diversos públicos que ganharam adaptações para diferentes meios de comunicação: rádio, televisão e cinema. A companhia de mídia de massa Walt Disney Company lançou a adaptação cinematográfica de *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa* em 2005, o que só fez aumentar o interesse da audiência pelo texto literário. Segundo Beckett, a popularidade duradoura da obra em análise

entre os adultos foi claramente demonstrada quando ficou na nona posição na *Big Read 2003* da BBC, a maior pesquisa de ficção popular já realizada entre os adultos, com o objetivo de encontrar o “Best-Loved Book” da Grã Bretanha. O fato de que o livro infantil de Lewis apareceu no top dez prova que suas histórias de fantasia atraem uma ampla audiência de adultos”⁵ (BECKETT, 2009, p. 105 – tradução dos autores).

O escritor C.S. Lewis (2009, p. 741) afirma: “[e]screvi o que eu gostaria de ter lido quando criança e que ainda gosto de ler agora, com mais de cinquenta anos”, revelando, pois, sua pretensão de lançar um texto que pudesse ser lido, apreciado e fruído por públicos de diferentes idades, reiterando sua ideia de que uma

⁵ “[...] among adults was clearly demonstrated when it placed ninth in the BBC’s 2003 Big Read, the largest survey of popular fiction ever conducted among adults, with the goal of finding Britain’s ‘Best-Loved Book’. The fact that Lewis’s children’s book appeared in the top ten proves that his fantasy stories appeal to a wide audience of adults” (BECKETT, 2009, p. 105).

literatura para crianças que apenas crianças gostam de ler não permanece e não a considera boa. O autor cita seu próprio exemplo ao expressar que, quando criança, apreciava contos de fadas e, após adulto, continua apreciando; Lewis cresceu, mas o gosto permaneceu – agora, gosta de contos de fadas e também de Tolstói, Jane Austen e Trollope (2009). Em suas declarações, conta que sua vida de escritor de literatura infantil começou apenas depois dos 50 anos de idade, ainda assim, suas crônicas são seu trabalho literário mais famoso e apreciado. Sua primeira crônica foi escrita em 1949 e publicada em 1950 e a última, em 1956, contando com ilustrações de Pauline Baynes. De acordo com Beckett (2009), *As Crônicas de Nárnia* era o livro de fantasia mais consumido antes do lançamento das sagas de J. K. Rowling, Harry Potter. Nesse sentido, a pesquisadora aponta que

[o]s livros de Nárnia são lidos por estudantes universitários e outros adultos, bem como por crianças e adolescentes. Enquanto alguns adultos leem os livros como ficção cristã alegórica, as crianças apreciam principalmente as histórias como fantasias emocionantes⁶ (BECKETT, 2009, p. 105 – tradução dos autores).

A forma que o romance é narrado permite sua fruição em níveis diferentes por leitores diferentes. O grande leão Aslam, única personagem presente em todas as sete crônicas, desde a criação de Nárnia até sua destruição, é uma representação de Cristo, por isso,

⁶ “*The Narnia books are read by college students and other adults as well as by children and adolescents. While some adults read the books as allegorical Christian fiction, children mainly appreciate the novels as exciting fantasies*” (BECKETT, 2009, p. 105).

a obra pode ser considerada uma ficção alegórica cristã, dado que inúmeras referências bíblicas podem ser encontradas ao longo das narrativas. Como relata C. S. Lewis (2018), acerca da construção dessa grande alegoria que são *As Crônicas de Nárnia*, as imagens de “um fauno carregando um guarda-chuva, uma rainha em um trenó, um magnífico leão” (LEWIS, 2018, p. 61) foram ebulindo em sua mente, “[n]o começo, nem havia nada de cristão sobre eles; esse elemento apareceu por vontade própria. Fazia parte da ebulição” (LEWIS, 2018, p. 61). À medida que tais imagens se construía em sua mente, elas se organizavam em acontecimentos, sem nenhuma psicologia ou interesse por trás. Em suas reflexões, Lewis (2018) afirma pensar sobre o porquê de as pessoas sentirem tanta dificuldade para sentir o que era dito que deveriam sentir acerca de Deus ou de Cristo. Conclui, então, que a relação com a obrigação lhes congelava os sentimentos. Por isso, o teórico supôs que, “ao lançar todas essas coisas em um mundo imaginário, poderia tirá-las de sua associação a vitrais e a escolas dominicais” (LEWIS, 2018, p. 62) e se questionou sobre a possibilidade de fazer com que elas aparecessem em sua potência real.

Destacamos esse aspecto porque ele é um importante indicador de que tal obra não foi escrita para ser fruída apenas no nível das fantasias emocionantes, revelando a pretensão de alcançar um leitor com certa bagagem, sendo possível categorizá-la como um livro *crossover*. Tal intertextualidade com o texto bíblico exige de seu leitor inferências a níveis mais profundos, cuja experiência de vida e de leitura oferece códigos necessários para sua apreensão. Na segunda crônica da obra, *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, existe uma alusão a crucificação de Cristo:

[...] Um momento antes de desferir o golpe, a feiticeira inclinou-se e disse, vibrando com a voz:
– Quem venceu, afinal? Louco! Pensava com isso poder redimir a traição da criatura humana?! Vou mata-lo, no lugar do humano, como combinamos, para sossegar a Magia Profunda [...]. (LEWIS, 2009, p. 171).

Tais inferências só podem ser realizadas por um leitor que possua um conhecimento prévio a respeito da história aludida. Contudo, sendo a literatura uma arte que possibilita diferentes níveis de leitura, o leitor mais “ingênuo” não terá sua leitura truncada por não ter tais conhecimentos prévios. Ademais, existem cenas mais assustadoras descritas com certa riqueza de detalhes, as quais despertariam interesse e talvez um certo susto nas crianças, mas que poderia desagradar os adultos responsáveis por essas crianças, como relata o narrador:

Vou lhe contar o que elas viram. Uma imensa multidão estava reunida em torno da Mesa de Pedra. [...] Que bicharada! Ogres de dentes monstruosos! Lobos! Homens com cabeça de touro! Espíritos de árvores más e de plantas venenosas! Não falo de outros seres porque, se fizesse isso, as pessoas adultas não o deixariam ler este livro. (LEWIS, 2009, p. 169-170).

Nesse sentido, a pesquisadora Júlia Zuza (2014) aponta que livros *crossover*, por vezes, abordam temas considerados inadequados para crianças. Consonante a isso, Beckett (2009) nos lembra que temáticas sombrias fazem parte da literatura infantil há séculos, a saber, os contos de fadas de Perrault, dos irmãos Grimm e de Andersen, cerceados de violência, crueldade e, até mesmo, morte. Tais temáticas também são abordadas

na obra em questão, temas considerados adultos apresentados de forma a conduzir o leitor (independentemente de sua faixa etária) a uma reflexão. Consideramos pertinente destacar, na citação anterior, o fato de o narrador afirmar que vai omitir alguns outros seres porque os adultos não dariam permissão para que as crianças lessem o livro, mas, em seguida, continua citando vários outros seres medonhos, como se a declaração anterior fosse uma preparação para o leitor quanto ao que está por vir, mas, ao mesmo tempo, como uma provocação ao leitor adulto.

Ao final do livro que compõe o *corpus* desse capítulo, há um ensaio escrito por C.S. Lewis e intitulado *Três maneiras de escrever para crianças*, em que aborda a temática mencionada anteriormente. O autor assevera que, quando o adulto não permite que a criança leia histórias assustadoras, prendendo-o a historinhas inocentes a respeito da infância, não conseguirá protegê-la dos terrores da vida, mas removerá da vida dela tudo o que permitiria que esses terrores se tornassem suportáveis e até respeitáveis. A crônica premiada com a Carnegie Medal, *A última batalha*, pode ser tomada como exemplo de temática inadequada ao público infantil além de apresentar descrições de cenas terríveis. A narrativa se desdobra a partir de um macaco trapaceiro que se autoneomeia rei, que tem um fim trágico nas mãos do impiedoso deus Tash.

Adiante, no capítulo catorze, narra-se sobre o fim das maravilhosas terras de Nárnia, espaço em que os protagonistas tiveram as grandes aventuras de suas vidas, enfrentaram adversidades, inimigos e perigos, crescendo e aprendendo com tudo por que passaram. O término de Nárnia necessita de inferências de um leitor adulto, dado que o autor realiza uma alusão bíblica ao apocalipse, ao fim do mundo e a um grande julgamento:

– Que agora haja um fim! O gigante lançou ao mar sua trombeta. Depois esticou um braço (era negro e parecia ter milhares de quilômetros de comprimento) através do céu, até que sua mão alcançou o Sol. Ele o pegou e espremeu com a mão como quem espreme uma laranja. E, no mesmo instante, fez-se total escuridão (LEWIS, 2009, p. 722).

Na obra de C. S. Lewis, lutas e mortes são temas bastante recorrentes, contudo muitas vezes são expostos de modo sublime, possibilitando ao leitor a experiência de certas etapas e desafios da vida, sem limitá-lo na redoma literária que apresenta somente “o lado bonito da vida”. A abordagem de temas de caráter existencial é uma das características da literatura *crossover*, conforme Ramos e Navas (2015), temáticas sobre vida, morte e perdas. Esses temas “[s]ão trazidos à tona, convidando o leitor não apenas a contemplá-las, mas a refletir e a compreendê-las como situações integrantes do seu contexto” (RAMOS; NAVAS, 2015, p. 246). A escrita e linguagem bem trabalhada, a narrativa com estrutura sofisticada, bem como a qualidade estética do texto, são elementos característicos dos textos que extrapolam a fronteira e alcançam públicos diversos.

No texto, há vários aspectos que se direcionam para um público de todas as idades, por questões de eloquência e composição da tessitura textual, e também por propiciar ao leitor uma reflexão mais aprofundada do que foi expresso superficialmente, sendo necessária uma leitura entrelinhas. Conforme Pinheiro (2015), tal leitura não se configura como um impedimento para os jovens leitores, uma vez que possibilita interpretações diferentes, as quais variam de acordo com as

competências de compreensão de cada leitor. Esse caráter da leitura constitui uma das características da literatura *crossover*, a qual permite

[...] interpretação “por camadas” ou em diferentes níveis de profundidade, desde uma leitura ‘superficial’, a outras mais profundas, decorrentes da relação de cada leitor com o texto, dos objetivos de leitura específicos, da maturidade leitora e da própria experiência de vida (PINHEIRO, 2015, p. 69).

A terceira crônica, *O cavalo e seu menino*, exemplifica de maneira evidente o que foi exposto por Pinheiro (2015). A seguir, apresentaremos excertos que indicam o propósito do autor em ensinar lições que julga importante ao seu leitor jovem, bem como recordá-las ao seu leitor adulto, que pode ter esquecido ou não as compreendido devidamente. Sobre o jovem protagonista da narrativa, Shasta, o narrador conta que “[a]inda não aprendera que a recompensa de uma boa ação é geralmente ter de fazer uma outra boa ação, mais difícil e melhor” (LEWIS, 2009, p. 255). Sobre as adversidades que o protagonista enfrenta, escreve “[m]as de repente pensou que ter medo naquele momento era sentir medo em todas as outras lutas de sua vida” (LEWIS, 2009, p. 271). Destacamos, ainda, um trecho da história que permite identificar a abertura do texto para ambos os públicos, em uma conversa entre o grande Leão e o cavalo de guerra Bri, que participa de uma grande aventura com Shasta: “– Aslam – disse, Bri, com voz estremeçada –, acho que sou um estúpido. – Feliz o cavalo que sabe disso ainda na *juventude*. Ou o *humano*” (LEWIS, 2009, p. 278 – grifo dos autores).

Vale ressaltar também outro trecho de *As*

Crônicas de Nárnia, que nos permite observar como o texto requer de seu público uma leitura aprofundada, com referências e inferências com base em experiências de vida. Na crônica *O Príncipe Caspian*: “[n]ão seria medonho se um dia, no nosso mundo, os homens se transformassem por dentro em animais ferozes, como os daqui, e continuassem por fora parecendo homens, e a gente assim nunca soubesse distinguir uns dos outros?” (C.S. LEWIS, 2009, p. 349). Para um leitor mais jovem, pensando genericamente, esse trecho pode significar somente uma reflexão de como seriam os homens se fossem animais, porém a um leitor adulto é possível a inferência de uma crítica para além da situação descrita, estabelecendo uma alusão a todos os seres humanos que agem impulsivamente, em comportamento similar ao de animais.

Para encerrar as discussões sobre *As Crônicas de Nárnia*, salientamos o que Beckett (2009) expõem sobre o projeto elaborado dos editores ao embalarem os livros e facilitarem o cruzamento das obras. Vale lembrar que esse projeto não se refere somente a capa do livro, e envolve todos os paratextos, englobando todo o projeto gráfico-editorial. Segundo Alice Martha (2010), a composição do projeto passa, por vezes, despercebida ao leitor, porém os editores fazem grande uso dos paratextos na intenção de “atrair leitores para um texto pouco adequado ao público pretendido” (MARTHA, 2010, p. 68). No caso de obras destinadas ao público infantil e juvenil, é notável o investimento na materialidade do texto, como, ilustração, design gráfico, tipografia, qualidade do papel, encadernação.

De modo geral, o público infantil e juvenil é visado a partir do trabalho gráfico-editorial desenvolvido pelas editoras, que, conforme o leitor pretendido, “alicerça-se na ilustração e no convencimento, com o auxílio dos

paratextos (MARTHA, 2010, p. 68). Pensando na edição que compõe o *corpus* deste trabalho, é possível reconhecer o objetivo do mercado editorial em circular a obra nos âmbitos infantil, juvenil e adulto. Becket (2009) aponta que o mercado embala um mesmo livro para atingir diferentes públicos. Na obra selecionada, as páginas são compostas majoritariamente por texto, com a presença de ilustrações em poucas páginas, como exemplo, na primeira página dos capítulos e em alguns mapas de Nárnia do decorrer da obra, recurso utilizado para que o leitor tenha melhor compreensão do percurso realizado pelas personagens. Essa configuração é característica da literatura para jovens adultos e adultos, isto é, páginas com extensas manchas textuais e pouca ou nenhuma ilustração. Dessa forma, temos mais uma evidência que identifica a obra como literatura *crossover*.

Considerações finais

Este capítulo teve como objetivo investigar algumas das marcas textuais e gráficas na obra *As Crônicas de Nárnia*, que possibilitem reconhecê-la como ficção *crossover* e, dessa forma, compreender sua circulação por diferentes públicos, para além do qual foi destinada originalmente. Esta investigação teve como base os estudos de Sandra Beckett (2009) sobre *crossover fiction*. Na análise, verificamos que as construções textuais requerem inferências do leitor e estabelecem referências voltadas a um público mais maduro e experiente, o que permite relacionar o texto com leitores adultos.

A partir disso, consideramos que a rígida distinção entre literatura infantil e juvenil e adulta está cada vez mais posta em xeque, uma vez que os interesses mercadológicos, que antes lucravam com a separação

do público leitor, atualmente investem na literatura *crossover*. A obra *As Crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis, configura-se, portanto, como ficção *crossover*, ultrapassando barreiras de público e alcançando leitores adultos. A construção da narrativa é centrada em uma fantasia repleta de aventuras, cujo narrador se dirige a leitores jovens, no entanto, o texto literário traz conceitos e referências que demandam uma leitura adulta, competente de ler nas estrelinhas do texto.

Com a análise desenvolvida, esperamos contribuir em alguma medida para os estudos sobre o fenômeno *crossover fiction*, que, embora seja um fenômeno antigo, apenas recentemente foi conceituado, a partir dos anos 2000, tratando-se de um conceito ainda aberto, que merece e precisa ser estudado.

REFERÊNCIAS

BECKETT, S. **Crossover fiction: global and historical perspectives**. New York: Routledge, 2009.

LEWIS, C. S. **As Crônicas de Nárnia**. Volume único. Tradução Silêda Steuernagel, Paulo Mendes Campos. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fonte, 2009.

LEWIS, C. S. Por vezes, os contos de fadas podem dizer melhor o que deve ser dito. *In: Sobre histórias*. Tradução Francisco Nunes. 1. ed. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018. p. 60-63.

MARTHA, A. A. P. Mercado editorial e efeméride: Machado de Assis para jovens leitores. *In: Anais do II Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia (CIELLA)*; organização Myriam Crestian Chaves da Cunha, Jorge Domingues Lopes. Belém: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA, vol. 1, 2010. p. 67-75.

PINHEIRO, M. G. B. **Uma leitura do romance *A vida no céu***,

de José Eduardo Agualusa, à luz do conceito de *crossover fiction*. 2015. 79f. (Dissertação Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) – Universidade de Aveiro, Aveiro. 2015.

RAMOS, A. M.; NAVAS, D. Narrativas Juvenis: o fenómeno *crossover* nas literaturas portuguesa e brasileira. *In: Elos. Revista de Literatura Infantil e Xuvenil.* ISSN 2386-7620. n. 2, 2015. p. 233-256.

ZUZA, J. O fenómeno *crossover fiction* e as obras editadas para crianças e jovens de Mia Couto e Luandino Vieira: uma discussão sobre o público leitor. *In: Impossibilia.* ISSN 2174-2464. n. 8, 2014. p. 86-103.

O FANTÁSTICO MUNDO DE RAQUEL NO ROMANCE *A BOLSA AMARELA*, DE LYGIA BOJUNGA NUNES

Diogo Raimundo Rodrigues Santos
Antônio Máximo Gomes Ferraz

Este artigo intenta apresentar a infância como fenômeno poético e fantástico que acontece na existência e nas obras de arte. Nessa ciranda ontológica se vela e desvela o jogo da vida no fantástico e no extraordinário. Para tanto, no presente estudo, discutiremos como se dá a ficção e a realidade, a partir da personagem criança Raquel, da obra *A Bolsa Amarela*, romance da escritora brasileira Lygia Bojunga Nunes. Infância e fantasia serão pontos essenciais aqui, pois a criança, em diversos momentos habita na fenda do poético, e o poético se torna uma tenda, um abrigo para a criança, neste sacro *kairós*, o infante pode encarnar a *poiésis* e dançar com a vida; desta feita Raquel é uma dessas crianças privilegiadas que transitam entre a fantasia e o real não como realidades distintas, mas como um mundo poético. É nesta criança mítica que vigora toda possibilidade de ser. Este trabalho é uma pesquisa bibliográfica, pois partirá da análise e leitura da história de Raquel em diálogo com autores que discutem em uma perspectiva ontológica os temas da infância, fantasia, do humano, da ficção e da realidade. A ideia principal é pensar a infância em um jogo poético e

fantástico, a partir da leitura e análise do romance. Para o delineamento deste texto discutiremos como a fantasia acontece como fenômeno poético e eclode no diálogo entre realidade e ficção, dentro da magia e do jogo da infância, na trama da protagonista criança *Raquel*. A partir desses temas, nos colocaremos em posição de escuta para ouvir as questões que surgem desta narrativa de fantasia, pois para Moretti (2009), os textos literários “são concebidos para falarem conosco e, assim se soubermos escutá-los, sempre acabam por nos dizer algo” (MORETTI, 2009, p.204).

Tecemos este escrito na perspectiva da literatura como obra de arte e provocadora de questões ontológicas, para tal dialogaremos com Rosa (1994), Pessoa (1995), Nietzsche (1992), Gass (1971), Heidegger (1989), Brait (1985) e outros.

Nosso fim último neste trabalho é permitir que a voz da menina Raquel possa ser ouvida claramente durante a “travessia”¹ deste jogo de criança. Pretendemos fazer ecoar a verdade da criança, a textualidade do texto, não “uma afirmação arbitrária, de um capricho, de uma intuição ou de um desejo íntimo e abstrato” (NIESTZSCHE, 1992, p.14). Desta feita ambicionamos realizar uma “interpretação ontológica” (HEIDEGGER, 1989, p. 265) da obra, para além do subjetivismo e objetivismo vigentes comumente nos diversos ensaios e artigos publicados sobre essas questões; reconhecendo sempre, nossas limitações e lacunas que existirão neste escrito, que serão próprias da humanidade de quem aqui escreve.

¹ Utilizamos aqui do termo *travessia*, no mesmo sentido em que Guimarães Rosa usa: “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. (ROSA, 1994, p. 85).

A fantasia na bolsa amarela de Raquel

Em *A Bolsa Amarela*, temos como personagem principal a criança-menina Raquel, que é uma garota de 10 anos de idade, que mora com os pais e três irmãos mais velhos. Ela possui três vontades que, segundo ela, devem andar escondidas para “ninguém ver”. Suas vontades são: ser menino, crescer e ser escritora. A pequenina tem seus desejos como frutos de sua observação do mundo à sua volta, pois para ela suas vontades estão respectivamente ligadas às questões da liberdade (os meninos são mais livres), da verdade (a verdade está com adultos, as crianças só falam de fantasia e ficção) e do poder (o escritor é aquele que cria mundos, que é lido, apreciado e é um influenciador). O coração da narrativa de Raquel está em suas vontades:

[...] tenho que achar um lugar pra esconder as minhas vontades. Não digo vontade magra, pequenininha, que nem tomar sorvete a toda hora, dar sumiço da aula de matemática, comprar um sapato novo [...]. Vontade assim todo o mundo pode ver, não tô ligando a mínima. Mas as outras - as três[...] (BOJUNGA, 1993, p. 11).

Mas o que é uma vontade? A vontade está relacionada à nossa visão limitada do mundo e das questões, contudo, quando nos colocamos em silêncio, conseguimos transcender o egoísmo, e descobrimos que o mundo é bem maior que nossos caprichos, e que o universo não gira em torno de nossas vontades, como já nos provocara Alberto Caeiro “Constituição íntima das coisas... Sentido íntimo do universo... Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada” (CAEIRO, 2012, p. 10). A vontade é enganosa e vaidosa, “enganoso é o coração

mais que todas as coisas e desesperadamente corrupto”². Para Thomas Merton, o terreno da vontade humana é perigoso e escorregadio:

Não existe arma mais fatal que a vontade! A arma mais pontiaguda. Não lhe é comparável! Não há assaltante mais perigoso. Que a Natureza (Yang e Yin). Apesar de que não se identifica à natureza. Que causa a desgraça: É a própria **vontade** humana! (MERTON, 1999, p. 174).

Raquel inicialmente é escrava de suas vontades, mas é no *kairós*, no momento oportuno, que a criança questionadora dá o salto do mundo das vontades para o universo dos desejos. Realizar desejos é algo que não está somente preso à vontade, pois nem sempre é possível concretizar o que se deseja, especialmente na infância, e mesmo na vida adulta um desejo é algo especial, muitas vezes, vinculado ao mistério, ao sagrado, ao fantástico. Daí, temos as diversas narrativas lendárias que nos fazem sonhar e fantasiar a realização de um desejo como as histórias sobre estrelas cadentes, um gênio, uma lâmpada mágica e três desejos; e agora mesmo enquanto escrevemos este texto nos aproximamos do Natal e da figura do bom Noel que realiza desejos às crianças boazinhas, já permeiam o imaginário na cultura mundial. Assim, o desejo está no âmago do ser criança, do ser humano, ele “faz parte de nossa finitude. Não somos autossuficientes, logo desejamos [...]. O desejo nos move; logo está ligado à nossa ação humana” (COPELIOVITCH, 2014, p. 57).

É na ocasião que Raquel ganha de sua tia a bolsa amarela, que seu mundo é transformado, e por meio de

² Referência ao livro hebreu de Jeremias, Capítulo 17, versículo 9.

sua imaginação ela começa a desejar e criar fantasticamente. O artefato que é doado a ela é presente, dádiva que lhe foi destinada, e o irônico é que a bolsa que ninguém mais quis que foi desprezada e aviltada, encontra acolhimento na outrora também menosprezada criança.

É a partir desta bolsa amarela que Raquel vai exprimir seus desejos; e é nela que esses desejos serão abrigados e manifestos, pois a criança é aquela que busca abrigo e expressão no poético. É nesse instante que um mundo mágico começa a se instaurar, e desejos começam a se realizar, como uma brincadeira, um jogo de realidade e ficção.

A bolsa amarela de Raquel irá transformar radicalmente sua história, jornada e destino. Este artefato desvela uma cortina de possibilidades. A partir do momento em que ela entra em jogo, a magia começa a acontecer e neste inaugurar de um novo mundo, personagens, dramas e tramas começam a se desenvolver e ganhar vida. Existe na vida de Raquel um marco histórico poético, um momento antes da bolsa (AB) e depois da bolsa (DB). E assim, ocorre o encontro poético entre a bolsa amarela, outrora sem vida e sem magia, e aquela pequena menina sem voz e vez:

[...] todo mundo pegou, examinou, achou feia e deixou pra lá. – Ora, Raquel, a tia Brunilda só manda roupa de gente grande, não serve pra você. [...]. Aí aconteceu uma coisa diferente: de repente sobrou uma coisa pra mim. – Toma Raquel, fica pra você. Era a bolsa. (BOJUNGA, 1993, p. 26-27).

Uma das principais questões que é colocada em evidência quando Raquel ganha à bolsa de tia Brunilda é

que a menina agora encara e persegue a verdade ontologicamente. Antes da bolsa, Raquel é sempre colocada ou aprisionada dentro do paradigma dicotômico *verdade x mentira*, assim como um pássaro é preso dentro de uma gaiola, contudo, após receber o presente, a dádiva do destino em forma de bolsa, a criança supera essa dicotomia e salta em direção ao abismo do mistério do ser. Vejamos como Raquel era encarada e tratada antes de sua bolsa amarela:

– Quem é o André? – Ninguém. O André é inventado. Ele me olhou com aquela cara desconfiada que eu conheço tão bem. – Já vai começar é? – Palavra de honra [...] – Escuta aqui: porque é que você acha que eu vou acreditar nessa história? – Porque é verdade, ué. (BOJUNGA, 1993, p. 15, 16).

Antes de sua bolsa amarela, Raquel era aquela que recebia e se conformava (mesmo contrariada) com os rótulos que lhe eram impostos, principalmente, o de mentirosa, ou seja, aquela que não dizia a verdade, simplesmente, por ser criança. Mas o que é a verdade? Em algum momento Raquel percebe que esta não é uma determinação dos adultos, nem das crianças, mas é uma questão, uma busca constante. Desta forma, Raquel persegue a verdade do início ao fim da narrativa. Durante sua jornada, ela interpreta e encarna a própria verdade como personagem principal no enredo poético da vida. A verdade é o cerne de toda obra de arte e nos coloca diante das questões da vida e da morte, nos instigando a sempre procurar por ela, como nos mostra Ferraz:

O homem é o ser que procura conhecer as coisas. Ele busca, até para ser humano, a verdade do que o circunda. Como o homem é o único ser que

interroga quem ele é, também estamos sempre à procura da verdade de quem somos. (FERRAZ, 2014, p. 251).

A bolsa amarela está para Raquel como aquelas botas estavam para Van Gogh, aquela criança encara a bolsa, artefato tecido e costurado pelo homem, como uma coisa portentosa, monstruosa e bela, ao mesmo tempo, a pequena menina, mas grande personagem ,olha para a bolsa e enxerga nela mais do que sua estrutura (formato, material e funcionalidade); ela olha para aquela coisa por fora, por dentro, e para alguns aquele é apenas um simples acessório; a ela salta aos olhos, tal como um objeto encantado. Mas o que é uma coisa? “Coisa é uma das palavras mais banalizadas do nosso cotidiano. Sempre a utilizamos para falar das realidades menos importantes: uma coisinha, uma coisa qualquer” (TAVARES, 2014, p. 37). Esta é uma questão que precisamos elucidar um pouco mais e com muito cuidado (já que uma questão não pode ser esclarecida por completo senão deixaria de ser questão e seria um simples problema matemático). Renata Tavares nos dirá que “Coisa é qualquer realidade. Pode ser uma realidade material ou imaterial, uma coisa inventada ou existente” (TAVARES, 2014, p. 37), deste modo, somos convidados a pensar sobre a complexidade e coisidade da coisa, pois em seu cerne há um emaranhado de fios poéticos, dialéticos, dobras ontológicas e sentidos. Neste caminho é interessante auscultar o que o pensador alemão Heidegger no século XX já nos provocava com a seguinte tese:

Pois justamente a relação entre coisa e palavra, e isso na configuração de ser e dizer, foi uma das primeiras coisas que o pensamento ocidental

colocou em palavras. Essa relação avassalou o pensamento de tal modo que se pronunciou numa única palavra. Essa palavra diz: *logos*. Essa palavra é, ao mesmo tempo, nome para o ser e para o dizer (HEIDEGGER, 2003, p. 144).

Então o que é uma coisa? Que coisa é a bolsa amarela? Na pós-modernidade, temos como marca predominante o esquecimento do originário das questões. Por exemplo, se mostrarmos para alguém que não conhece Van Gogh o seu quadro, no qual ele pintou um par de sapatos, é provável que o sujeito em sua subjetividade indique que esta obra de arte é apenas um objeto no sentido mais comum e desgastado da palavra, no entanto, existe uma profundidade, um mistério velado nas entranhas destes aparentes simples "sapatos".

Nos sapatos vibra o apelo silencioso da Terra, sua calma doação do grão amadurecente e o não esclarecido recusar-se do desolado inculto terreno do campo de inverno. Através deste utensílio perpassa a aflição sem queixa pela certeza do pão, a alegria sem palavras da renovada superação da necessidade, o tremor diante do anúncio do nascimento e o calafrio diante da ameaça da morte. (HEIDEGGER, 2010, p. 24).

Assim sendo, vemos que uma coisa não é simplesmente um constructo sem vida, pois quando olhamos para uma fotografia não é apenas um pedaço de papel, mas ali está presente uma memória afetiva que traz consigo emoções e a história de uma ou até mesmo diversas gerações. Assim é a bolsa amarela de Raquel, que era da tia Brunilda e agora pertence a ela por destino e sina. Desta feita, a bolsa de Raquel é uma obra de arte tal qual "as botas", de Van Gogh.

Raquel tem uma visão quando olha a bolsa, uma coisa lhe chama atenção, por fora, a bolsa é da cor amarela, de um amarelo que a encanta. Mas ainda há mais, para ela, a bolsa é viva e tem até mesmo gosto e personalidade. E é desse modo que se apresenta a cor amarela como a principal característica da bolsa.

Era amarela. Achei isso genial: pra mim amarelo é a cor mais bonita que existe. Mas não era um amarelo sempre igual: Às vezes era forte, mas depois ficava fraco; não sei se porque ele já tinha desbotado um pouco, ou porque já nasceu assim mesmo, resolvendo que ser sempre igual é muito chato. (BOJUNGA, 1993, p. 27).

A cor é uma questão que chama a atenção da criança, ela reflete diante da tonalidade, vida, gradação e tons de cores da bolsa. Mas por que a cor é algo importante para Raquel? A relevância central da cor está logo no título da obra, é uma bolsa *amarela*, ela não é azul, vermelha ou lilás, mas *amarela*. Por quê? Para pensar sobre essa questão, é fundamental realizar alguns mergulhos no mar da história da arte.

Não há como pensar arte sem cor, o entrelaçamento e os limites entre um e outro são quase invisíveis, quando olhamos para a história da humanidade vemos a cor marcando a vida, a filosofia, a arte e o pensar dos povos mais antigos que temos conhecimento. Uma das principais relações que a antiguidade fazia entre a cor e o cotidiano das pessoas era com o sagrado, os deuses exibiam combinações de cores exuberantes e chamativas que revelavam a glória e a diferença entre os mortais e os imortais, o amarelo, cor do nascente e do poente, desvelava para os povos orientais a grandeza do deus Sol. Para os hebreus, o

amarelo invocava “na mística judaica o conceito da faculdade da compreensão, do entendimento, [...] também, cabalisticamente o verde, o amarelo e a cor púrpura representam, também, o conceito da propriedade da beleza” (GUERTZENSTEI, 2018, p. 7), e não há nada mais belo para o hebreu que o sagrado, pois se manifesta e faz brilhar as cores na sua essência e faz com que a unidade e a diversidade presente nelas dancem como as diferentes cores de uma chama.

A cor amarela é uma das cores mais antigas da história humana e da arte, ela evoca o tempo e a história como dinâmicas poéticas do próprio homem que percorre essas questões enquanto folga e festeja com o seu destino. As páginas amareladas de um livro mostram sua idade e desvela sua época, os dentes amarelados de um homem contam sobre sua história, o amarelo do ouro marcou o princípio e o fim de civilizações. Assim, não há como negar que o amarelo revela o tempo e a história do homem, ele é uma das cores mais antigas do mundo, como Arteref expõe:

O amarelo é um dos mais antigos pigmentos da história da arte. Inicialmente, era produzido a partir da argila, e muito utilizado pelos povos paleolíticos, como mostram as figuras contidas nas paredes da caverna de Lascaux, na França. Estima-se que uma das mais famosas figuras da caverna de Lascaux, um cavalo colorido em amarelo ocre, tenha cerca de 17.300 anos.³

Assim, a cor amarela, ainda no século XXI, é interessante observar a marca e relevância de uma cor para demonstrar o sinal de algo, o início ou o fim de uma

³ Disponível em < <https://arteref.com/pintura/uma-breve-historia-do-amarelo-na-arte/>>. Acessado em 10 de Junho de 2018.

era ou de um império pode ser manifesto através da cor. A exemplo disso, Recentemente (em 2018) vimos o cenário político brasileiro dicotomizado e representado pelas cores vermelha versus amarela, cada uma delas representando uma bandeira ideológica e projeto político pedagógico de estado-nação. Ainda neste século, quando uma criança vem ao mundo pelo nascimento, uma das grandes preocupações dos pais é: “qual cor será o enxoval?”. A noiva entra de branco na igreja, o luto representado pela cor preta. Desta feita, a cor marca o início, o meio e o fim (?) da vida; nas diversas manifestações artísticas e especialmente nas obras de arte performáticas como no teatro, cinema e outras... As cores desenham o cenário ideal para a performance dos envolvidos nas tramas e nos dramas. As diversas obras de Rafael Sanzio (1483-1520), Michelangelo (1475-1564), Van Gogh e outros não poderiam ser expressas de forma adequada sem a combinação de cores desejada pelo artista. É desse modo que Raquel percebe, entende e interpreta poeticamente por meio de sua intuição de criança/menina a relevância da cor de sua bolsa amarela. A bolsa não é azul, ou verde, ou vermelha, mas é amarela, e não de um amarelo qualquer, mas o seu amarelo é único. Em outros contextos, a mesma palavra, cor que dá nome ao “efeito produzido pela combinação de matizes num quadro”, “substância corante”, também aparece como partícula “cor-” em diversas palavras, tais como “coragem”, “corpo”, “correr”, dentre outras, e isso nos mostra não somente o diálogo poético para o qual as cores nos convidam, como nos revela o jogo de vida, morte e movimento que nos apresenta uma cor, pois na verdade todas as cores são originárias da luz e do sagrado, o que faz daquele que pinta a cor em uma obra de arte, o pintor, um mensageiro dos deuses, assim, embora não

saibamos quem pintou a bolsa de Raquel, ele é um arauto sagrado.

Quando o pintor choca a cor, ele também se choca. É deste outro “choque” que nasce o espanto e, deste espanto, a pergunta que gera a questão para qual o artista buscará resposta. A resposta à questão é a obra. E o que eclode na obra quando o pintor *choca* a cor é a Linguagem. Linguagem-mundo. Arte. (LAPORT, 2014, p. 46).

Outro ponto de vista de Raquel é sobre o lado de dentro da bolsa, a criança quando olha para o espaço interno do apetrecho realiza uma leitura poética e ficcional da bolsa, ela brinca e joga com as leis espaciais da física no interior daquela coisa que para ela é um mundo de possibilidades, os bolsos da bolsa são como se fossem mágicos e atendessem os desejos e não-desejos de sua usuária, eles podiam esticar e guardar tudo o que Raquel quisesse.

Comecei a pensar em tudo que eu ia esconder na bolsa amarela. Puxa vida, tava até parecendo o quintal da minha casa, com tanto esconderijo bom, que fecha, que estica, que é pequeno, que é grande. (BOJUNGA, 1993, p. 28).

Assim, Raquel, a partir de sua bolsa amarela e de seu espaço interior, vai desconstruindo uma lógica adulta baseada naquilo que é possível e impossível, ou real e ficcional, fantástico e ordinário. Ao brincar com a noção de espaço, ela não somente desafia uma lei física, mas declara guerra ao mundo dos adultos, se no início de sua narrativa uma de suas vontades era ser adulta, agora Raquel vai se apropriando do ser criança, a própria bolsa que era de tia Brunilda, uma adulta, agora pertence a

uma criança. O espaço para ela agora pode ser seu e dominado por ela, nesta dança poética ela toma o tempo e o espaço por seus parceiros de valsa, e nesta odisseia espacial que Raquel cria dentro da bolsa, podemos observar esta criança caminhando em direção à verdade do seu próprio ser:

A relação entre tempo e espaço não é dicotômica: não há espaço que não seja temporal, nem tempo que não espacialize. O espaço-tempo firma o humano em seu permanente devir: na tensão entre ser e estar; no seu abrir-se à questão da verdade na tomada de posição, do pôr-se do próprio. (CALFA, 2014, p. 80).

É no ser e no espaço infantil que Raquel vai fundar um mundo ficcional e fantástico onde a infância pode se manifestar e operar livre e poeticamente.

Podemos pensar e conceber o espaço de inúmeros modos: como profundidades, perspectivas, panoramas, horizontes, planos, níveis, linhas, direções, trajetórias, circularidades, limites, infinitudes, formas, posições, atitudes, lugares, caminhos, travessias, corpos, tempo, vazio. (CALFA, 2014, p. 80).

Neste acontecer da infância, o ser, o tempo e o espaço da criança se velam e desvelam, e ela faz tudo isso brincando, jogando, sendo criança, e neste ser-criança, ela não enxerga o real como igual à realidade diferente de ficção, mas tudo é uma coisa só, nessa brincadeira ela origina um novo mundo, como diz Huizinga sobre o brincar:

Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como

se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. [...] Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza. (HUIZINGA, 2000, p. 7).

Parafraseando Guimarães Rosa, a partir do que nasce na imaginação da menina Raquel, um mundo novo torna a começar, do vazio, do nada existente nos bolsos do interior da bolsa amarela iremos ver a criança fundar seu mundo. Neste universo teremos a presença de vários personagens criados pela própria Raquel. Ela irá moldar as suas criações assim como um oleiro molda o barro.

No mundo que Raquel cria, a partir da bolsa amarela, impera um jogo de realidade e ficção, e nesta brincadeira de criança, por mais paradoxal que pareça essa relação, esta é uma assertiva seríssima e questão de vida e morte. Neste sentido, cabe-nos questionar o que é o real e o que é a ficção? Primeiro, é relevante pensar sobre como Raquel à semelhança de um mago com seu cajado, plasma o real com sua bolsa encantada. Em seu mundo ela é Deus! Cria e ordena o caos. Para Priscila Gontijo, o próprio “real é uma ficção, e a literatura é o lugar dos diversos pontos de vista, e o lugar da ficção e do embate com outros mundos”⁴.

Raquel lança os fundamentos de um mundo fantástico aquela cujo nome significa “ovelha mansa e pacífica” agora faz guerra e luta pela sua liberdade e destino. Ela se lança diante do abismo do nada que existe em sua bolsa e se depara com o espelho da verdade no qual ela pergunta para si mesma “O que é

⁴ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0dv7Sg3fHhk>>. />. Acessado em 10 de Junho de 2018.

que eu ia ser [...]” (BOJUNGA, 1993, p. 11). Essa é a principal busca de Raquel, o ser. E é a partir da procura do ser que esta criança embarca na maior de todas as aventuras: o mundo mágico e fantástico da bolsa amarela.

A bolsa amarela é doada à Raquel como dádiva e muda sua história. Criatividade e imaginação são marcas poéticas dela, contudo, ela é reprimida pela família e diversas vezes é alvo de zombaria por, simplesmente, ser criativa e ousar moldar o real. Para Raquel que é criança, brincar com a realidade é coisa séria, mas os adultos não podem se dar ao luxo de “perder” tempo com brincadeiras, Raquel é aquela que quer brincar com a vida, mas seus algozes querem lhe cercear esse direito e desejo da alma infantil. O brincar é a linguagem da criança, e por isso muitos adultos não conseguem compreender as falas pueris dos infantes.

Dentro da criação que Raquel opera e realiza como um deus ela faz “tanto o querer como o efetuar, segundo a sua boa vontade” (Filipenses 2:13), e neste espetáculo poético criativo são inventados personagens que manifestam o transbordar da inventividade e imaginação de Raquel. Neste momento artístico de pensar e criar ela molda e plasma o real por meio da ficção e dá vida a personagens que irão encarnar a sua imagem e semelhança em formas poéticas e ontológicas. A palavra personagem no etrusco *phersu*, significa “máscara teatral”, desta feita o personagem é aquele que opera e atua como um ator, um bardo que declama uma poesia e realiza uma performance poética para interpretar atos fundamentais na trama ou narrativa de uma obra. De acordo com Manuel Antônio de Castro, o ator grego para encarnar uma personagem no teatro usava uma máscara “para representar um papel em qualquer peça teatral e até inicialmente nas procissões

em homenagem aos diferentes deuses” (CASTRO: Personagem, 4)⁵; assim, o próprio sagrado está entrelaçado na questão do personagem, pois o mesmo é fruto da ação criadora do artista como criador o que faz dele um pequeno deus.

Infância, fantasia, realidade e ficção

Onde acontece a infância? Na realidade? Na ficção? A criança joga e brinca com essas questões, Raquel não é diferente, embora não seja de carne e osso, nos provoca a pensar na infância da criança e naquilo que Postman (1999) chama de “o desaparecimento da infância”. Afinal de contas qual é o lugar da infância? É relevante pensarmos nisso, senão pode enfim acontecer o fim do(s) mundo(s) narrado no *Apocalipse*, pois como nos ensina o poeta-pensador Guimarães Rosa “Minha Senhora Dona: um menino nasceu – o mundo tornou a começar!...” (ROSA, 1994, p. 669). Na verdade, a infância é um jogo de pega-pega de realidade e ficção.

Quando discorremos sobre realidade nos remetemos a uma questão ontológica, pensada durante a história do homem, porém, elucidada com mais força a partir da filosofia grega. Heidegger (1989) discute esse conceito como “um problema ontológico” (p.273), que desencadeia uma série de fenômenos, pressuposições e investigações. A principal pergunta que norteia essa questão é: o que é realidade? Habitualmente, entendemos realidade como aquilo que nos é palpável, e a própria lógica marxista-materialista nos ensina na

⁵ Disponível em
<<http://www.dicpoetica.lettras.ufrj.br/index.php/Personagem>>.
Acessado em 10 de Maio de 2016.

academia que real é aquilo que vemos. Comumente é possível ler ensaios, revistas e livros que trabalham com conceitos cristalizados do que são as coisas. Mas a criança é aquela que transita entre realidade e ficção, para ela não são mundos diferentes, mas um só. Raquel percebe que existe uma dinâmica e dialética no dia-a-dia e nas coisas mais simples da vida. Embora seja ordinário ler textos que abordam os fenômenos ou processos a partir do ponto de vista do senso comum (textos escritos por adultos), óbvio ou habitual, a criança é aquela que lê o mundo com um olhar mágico e fantástico, como se tudo fosse uma grande brincadeira, assim é possível perceber que não se deve apenas ensinar o pequeno homem, mas também aprender com ele. Nesta esteira de discussões, pensamos os conceitos de realidade e ficção, mas não de uma forma barata. Geralmente se compreende que ficção/realidade são antípodas, assim, comumente se trabalha com o verdadeiro/falso, essência/aparência e outros similares.

Nesta perspectiva, é comum ver essa oposição sempre que se fala de realidade e ficção, no entanto, mergulhamos aqui em um mar poético, onde ficção e realidade são peças de um mesmo quebra-cabeça, ousamos pensar como e com a criança Raquel, para além deste sentido dicotômico, pois existe um diálogo bem evidente entre vida real e ficção, como explica Brait falando sobre a relação do leitor com a obra de ficção:

Curiosamente, esses mesmos leitores que acreditam separar com clareza a vida da ficção, mesmo que muitas vezes apreciem mais a ficção que a vida, teriam algumas dificuldades para negar que já se surpreenderam chorando diante da morte de uma personagem. (BRAIT, 1985, p. 8-9).

O conceito de realidade não é algo simples como comumente se difunde, e não é nossa pretensão simplificá-lo. Para Heidegger, “a possibilidade de uma análise ontológica suficiente da realidade dependerá do alcance em que se esclarecerá em seu próprio ser aquilo de que se deve tornar independente e aquilo que deve ser transcendido” (1989, p. 268). Desta feita, esta tarefa não é uma das mais fáceis. Mas sabemos que o caminho “largo e espaçoso conduz à perdição”, por isso, escolhemos a “porta estreita que conduz à vida” (Mateus 7:13-14). Heidegger persegue essa questão da realidade em todas as suas obras como um problema ontológico. Para o alemão, a realidade seria a essência do real, e ela se daria na possibilidade de acesso ao real (1989, p. 268). Nesta direção, é possível compreender que tanto na ficção, quanto na realidade, há a presença da criança, que brinca e joga com a vida. O pequeno ser que chamamos de criança é o acontecer poético e vivo do humano, e onde há o homem, há a abertura para questões, para se questionar a vida, a morte, o destino... Assim sendo, podemos inferir que existe muita realidade na ficção quando o leitor se identifica com a obra e exclama: mas eu também sou assim! Se não definimos ou fechamos um conceito de realidade, é por que talvez não seja possível fazê-lo sem cair no risco de reducionismo, ortodoxismo e autoritarismo como o fazem diversos autores da literatura ou da psicanálise como H.J.Eysenck (1968), que em sua obra clássica *Fato e Ficção na psicologia*, já traz em seu título a sugestão de um tratado dicotômico sobre a questão. No entanto, não é nesta abordagem que pensamos e que desenvolvemos nosso entendimento neste texto, mas caminhamos na seguinte estrada.

Pretender ter definido a realidade é tarefa perigosa. Tal pretensão vem acompanhada nem

sempre de modo disfarçado, da tentativa de imposição e controle. [...]. Se a realidade não pode ser definida, isso não é uma indigência. É antes, uma riqueza, pois dela provêm todas as procuras. (FERRAZ, 2014, p. 211).

A respeito da ficção, não pensamos este conceito na perspectiva usual e dicotômica de oposição à realidade. Mas acreditamos que ficção como afirma sua etimologia é “*fingere*, isto é, plasmar, moldar a realidade, e não mentira ou falsidade”⁶. Então são nestes sentidos ônticos que compreendemos realidade e ficção em uma obra de arte como *A bolsa amarela* e na vida. Durante as veredas poéticas que percorremos, olhando para as faces de Raquel e das demais crianças na literatura e da vida real, vemos realidade e ficção acontecendo como duas faces de uma mesma moeda que gira (assim como o mundo gira), elas acontecem e suscitam uma série de questões outras relacionadas e inerentes à existência humana. Duas principais marcas do romance de Lygia Bojunga, está na presença do jogar e brincar com a “a aventura e a vida cotidiana” (MORETTI, 2009, p. 205), isso dá à nossa personagem criança a possibilidade de brincar e jogar com a vida e plasmar esta realidade, permitindo a criação e a viagem a outros mundos, como esclarece Sommerhalder:

Essa é a magia do jogo, que encanta a criança (e também o adulto), que a leva a outros mundos, sem um rumo predeterminado, que lhe permite saborear o não saber, criar, recriar, concretizando

⁶ Extraído do artigo *Fernando Pessoa: a decisão sobre o sentido do ser*. Disponível em <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa9/antoniomaximo.html>>. Acessado em 10 de Maio de 2016.

em movimento, em ação, suas fantasias. A criança é uma artista e, seu ateliê, seu espaço de arte, é o jogo, é a brincadeira. (SOMMERHALDER, 2011, p. 7).

Neste caminho, defendemos que fantasia e ficção não sejam o oposto de realidade e real, pois a expressão fantasia significa manifestar, e ficção vem do verbo latino *fingere* , que dentre vários sentidos significa “educar, reinventar o real, instaurar um novo mundo, significa retirar as máscaras que vestimos” (MATTOS, 2015, p. 11). E é neste sentido, que pensamos a declaração Pessoa (1995) “o poeta é um fingidor” (*fingere*), antes de ser poeta, o trovador é humano, e parafraseando o literato português, “o ser humano é um fingidor” (alguém que plasma, molda a realidade) e é nesta dinâmica que Raquel faz “passeios pelos bosques da ficção” (ECO, 1994).

Apostamos que pensar realidade e ficção para além do maniqueísmo seria refletir sobre a possibilidade de uma filosofia da literatura para além do bem e do mal (NIETZSCHE, 1992). Isso ainda é um desafio, mas acreditamos nele e em sua realização. Mesmo que a ideologia dominante ainda seja a de uma visão fragmentada da realidade em vez de holística, essa linha tênue está sendo cada vez mais abalada e questionada, até mesmo Žižek (2003), que entende realidade e ficção como opostos, ao discorrer sobre o 11 de setembro de 2001 e sua tragédia da destruição das torres gêmeas, assinala que a ficção pode ser uma possibilidade do real: “Quando ouvimos dizer que os ataques foram um choque absolutamente inesperado, que o Impossível inimaginável acabou acontecendo, deveríamos nos lembrar de outra catástrofe definitiva no início do século XX, o naufrágio do Titanic” (ŽIŽEK, 2003, p. 30). Assim

sendo, parece-nos que até a ficção se desvelar como realidade do real, ela não é levada muito a sério (o que nos mostra como criança e ficção são semelhantes); mas a ficção nos mostra imagens da vida (GASS, 1971). E é neste jogo de pega-pega entre fantasia, realidade e ficção que acontece a infância.

Considerações finais

Quando olhamos para Raquel fantasiando, criando seu mundo, e brincando de ciranda com sua bolsa amarela... o que vemos? Uma criança sendo criança. Jogando, correndo, perdendo, ganhando... parece que tudo isso é coisa de criança, mas mesmo depois de “maduros” continuamos perseguindo a “Eterna Criança” (CAEIRO, 2012, p. 14) seja na paternidade, maternidade e em nós mesmos, é incrível como mesmo depois de “crescidos”, não gostamos de jogar e perder. Dialogamos neste texto sobre infância, fantasia, realidade e ficção, pois acreditamos que a criança Raquel, a protagonista da trama, nos transmite imagens que provocam o pensar questões sobre o homem, sua cosmovisão, si mesmo, seu destino e sobre o mundo. Na verdade, as crianças falam conosco, mesmo quando não queremos ouvi-las, elas gritam, e não há como fugir do choro ou do sorriso da vida viva acontecendo e pulsando diante de nós. Nós temos muito a ensinar, mas sobretudo, muito a aprender com as travessuras, brincadeiras, jogos e viagens de nossas crianças, precisamos principalmente reaprender a olhar, e a reinterpretar a vida, afinal de contas como nos ensina a obra *O Pequeno Príncipe* “As pessoas grandes não compreendem nada sozinhas, e é cansativo, para as crianças, estar toda hora explicando” (EXÚPERY, 2001, p. 3).

REFERÊNCIAS

- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- BOJUNGA, Lygia. **A bolsa amarela**. Ilustrações Marie Louise Nery – 33. Ed. – 6ª reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.
- CAEIRO, Alberto. **O guardador de rebanhos**. Belém: Estudos Amazônicos, 2012.
- CALFA, Maria Ignez de Souza. **Espaço**. *Convite ao pensar*. Manuel Antônio de Castro et al Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.
- CASTRO, Manuel Antônio de et al. **Convite ao pensar**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.
- COPELIOVITCH, Andrea. **Desejo**. *Convite ao pensar*. Manuel Antônio de Castro et al Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.
- ECO, Humberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- EYSENK, H.J. **Fato e ficção na psicologia**. Tradução de Vera Mendonça. São Paulo: Ibrasa, 1968.
- EXUPÉRY, Antoine de Saint. **O Pequeno Príncipe**. 48 ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001.
- FERRAZ, Antônio Máximo. **O homem e a interpretação: da escuta do destino à liberdade**. *O Educar Poético*. Manuel Antônio de Castro et al. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. 2014.
- GASS, William H. **A ficção e as imagens da vida**. Tradução de Edilson Alkmim Cunha. São Paulo: Cultrix, 1971.
- GUERTZENSTEI, Daniela S. Segre. **As cores das escrituras hebraicas na literatura rabinica**. Belo Horizonte. *Revista Digital de Estudos Judaicos da Universidade Federal de Minas Gerais*, vol. 12, n.22, maio 2018

- HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1989.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- LAPORT, Janaína. **Cor. Convite ao pensar**. Manuel Antônio de Castro et al Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.
- MATTOS, Célia Regina de Barros. **Quem disse que ficção é mentira?** Revista electrónica de los Hispanistas de Brasil. Vol. XVI, nº 63, 2015.
- MERTON, Thomas. “A via de Chuang Tzu”. Petrópolis: Vozes, 1999.
- MORETTI, Franco. **O romance: história e teoria**. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 85, p. 201-212, nov. 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: Prelúdio a uma Filosofia do Futuro**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Volume II. Biblioteca Luso-Brasileira. Editora Nova Guilar, 1994.
- SOMMERHALDER, Aline. **Jogo e a educação: muito prazer em aprender**. Curitiba: CRV, 2011.
- TAVARES, Renata. **Coisa. Convite ao pensar**. Manuel Antônio de Castro et al Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto real!** Cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. Tradução de Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

SOBRE OS AUTORES

Alisson Preto Souza

Vinculado ao PPG em Letras pela UFRGS, Alisson é doutorando de Literatura pela linha de pesquisa "Teoria, Crítica e Comparatismo". Atualmente é bolsista CAPES, orientado pela Prof. Dra. Lúcia Sá Rebello. Possui graduação em Letras Português-Inglês pela FURG (2011) e Mestrado em Letras pela UFRGS (2019). Além disso, é professor extensionista do NELE (Núcleo de Ensino de Língua Estrangeira) pelo IL.

Antônio Máximo Gomes Ferraz

Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras e da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA). Coordenador do Núcleo Interdisciplinar Kairós (NIK).

Caroline Navarrina de Moura

Doutoranda e Mestra em Estudos de Literatura, na área de Literaturas Estrangeiras Modernas, com ênfase em Literatura Inglesa, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Especialista em Literatura Contemporânea pelo Centro Universitário UniDonBosco. Formada em Letras – Português, Inglês e respectivas literaturas também pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Carolina Rafaela Borges

Carolina Rafaela Borges é graduada em Letras – Português/Inglês pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Atua no setor de redação e planejamento em uma agência de publicidade. Tem interesses acadêmicos em literatura, educação e marketing editorial.

Cláudio Augusto Carvalho Moura

Doutor em Literatura/Teoria Literária (UFSC), Professor de Teoria da Literatura e Literaturas Anglófonas (UFPI), Coordenador do projeto Lá e de volta outra vez: estudos sobre o legendarium de J.R.R. Tolkien e a tradição de fantasia nas literaturas anglófonas (PROPESq/UFPI), desenvolve atividades de pesquisa e orientação relacionadas à fantasia anglófona com foco em Tolkien. Membro da *Tolkien Society*.

Daniele Corbetta Piletti (Tradutora)

Doutoranda em Ciências da Linguagem na Universidad Nacional de Córdoba - Argentina (2016). Mestre em Linguística Aplicada (2008) e Especialista em Língua Espanhola (2004), ambos pela UCPel. Graduada em Letras Português/Espanhol pela FURG (2000). É professora Adjunta no Instituto de Letras e Artes da FURG e Tradutora Pública Juramentada do Estado do Rio Grande do Sul.

Débora Almeida de Oliveira

Professora efetiva de língua inglesa lotada no IFRS – campus Osório. Doutora em Literaturas de Língua Inglesa, Mestre em Literatura Comparada, Especialista em Língua Inglesa, Bacharel em Língua Inglesa, Licenciada em Língua Inglesa e Língua Portuguesa. Tem interesse na área de estudos literários com ênfase em literatura comparada.

Diogo Raimundo Rodrigues Santos

Professor do Quadro Efetivo dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental (1º ao 5º ano) na Rede Municipal de Ensino de Ananindeua, Pará. Mestrando em Estudos Literários, Universidade Federal do Pará (UFPA). Coordenador do Grupo de Estudos em Fantasia, Heroísmo, Infância e Sagrado (GEFHIS).

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

É professora na graduação e pós-graduação da UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Membro dos Grupos de Pesquisa: Leitura e Literatura na Escola (UNESP); Literatura Infantil e Juvenil: análise literária e formação do leitor (UTFPR-Curitiba); RELER – Grupo Interinstitucional de Pesquisa em Leitura (PUC-Rio). Integra o Grupo de Trabalho “Leitura e Literatura Infantil e Juvenil”, junto a ANPOLL, e a “*Red Temática de Investigación Literaturas Infantiles y Juveniles em el Marco Ibérico*”, vinculado à Universidade de Santiago de Compostela, Espanha.

Fabian Quevedo da Rocha

É doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS na área de Estudos de Literatura, vinculada a linha de pesquisa Sociedade, (Inter)Textos Literários e Tradução nas Literaturas Estrangeiras Modernas, no qual desenvolve pesquisas sobre o Romance de Fantasia. É graduado em Letras - licenciatura, com ênfase em Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e bolsista CAPES. Seus temas de interesse são Literatura Inglesa do século XX, Literatura de Fantasia, Literatura Comparada e Literatura e Sociedade.

Francisco de Assis Ferreira Melo

Doutorando em Estudos Literários (Universidade Federal de Uberlândia – UFU) e doutorando em Estudos da Linguagem (Universidade Federal de Catalão – UFCAT). Mestre em Estudos Literários (UFU) e Mestre em Estudos da Linguagem (UFCAT). Membro do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas (GPEA).

Gabriela Bruschini Grecca

É professora de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG- Unidade Divinópolis) e Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/FCLar). É líder do Núcleo de Estudos em Literatura e Processos de Significação Social (NELIPSIS) e tem interesse em estudos sobre teorias do romance, materialismo dialético e distopias e utopias literárias.

Hugo Domínguez Silva

Possui graduação em Tradução e Interpretação pela Universidade de Vigo (2016) e em Letras: Galego e Português pela Universidade de A Coruña (2021). Estudou o mestrado em Ensino do Espanhol para Estrangeiros pela Universidade Pablo de Olavide de Sevilha (2020) e cursa outro em Tradução literária, turística e publicitária pela Universidade de Córdoba. É o leitor de galego na Universidade de São Paulo desde 2021.

Ícaro Carvalho

Ícaro é doutorando na Universidade da Califórnia, Los Angeles (UCLA), tendo literatura brasileira, história e causas sociais como seus principais objetos de estudo.

Isadora Ravazolo Copetti

Isadora é mestranda em Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com foco em literatura do século XIX, autoria feminina e narrativas biográficas.

Jessyca Layne Meireles Passos

É professora de Língua Portuguesa e Inglesa formada pela Universidade do Estado de Minas Gerais. Foi integrante do Projeto de Extensão da Universidade em parceria com a Biblioteca Municipal Ataliba Lago da cidade de Divinópolis e tem interesse em estudos sobre teorias dos romances, dos contos de fadas e da literatura de fantasia.

Juliana Garcia de Mendonça Hanke

Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), na linha Campo literário e formação de leitores. Possui mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM/2018). Graduação em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas correspondentes pela Universidade Estadual de Maringá (2014). Especialização em Docência no Ensino Superior pela Unicesumar (2016).

Liane Schneider

É doutora pela UFSC em Literaturas contemporâneas de língua inglesa e mestre em Letras (Literatura) pela UFRGS. Desde 2002, atua junto à Universidade Federal da Paraíba na graduação e como membro permanente da pós-graduação em Letras da mesma universidade. É membro do GT da ANPOLL A mulher na literatura e pesquisadora PQ-2 do CNPq.

Luciane Oliveira Moreira

Atua como professora visitante do IFRS, Canoas. Doutora em Letras: Literaturas de Língua Inglesa (UFRGS). Mestre em Letras: Literaturas de Língua Inglesa (UFRGS). Especialista em Ensino de Língua Inglesa (UNIRITTER). Graduada em Letras (FAPA). Pesquisadora de Literatura Afro-americana do período do Harlem Renaissance e Literatura Inglesa do século XIX com ênfase em Jane Austen.

Lucas Felipe Batista Bispo

Doutorando em Estudos Literários, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE-UEM). Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá – UEM (2019). Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá – UEM (2016). Técnico em Informática pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR (2012).

Marcio Simão de Vasconcellos

Marcio Simão de Vasconcellos: Doutor e mestre em Teologia Sistemático-Pastoral (PUC-RJ); especialista em Ciências da Religião (FATERJ); bacharel em Teologia (UMESP); licenciatura em Pedagogia (UNIGRANRIO); membro do grupo de pesquisas MORADAS (PUC-RJ).

María Inés Arrizabalaga

É doutora em Ciências da Linguagem com área de concentração em Tradutologia. É professora na *Universidad Nacional de Córdoba* (UNC) e da *Universidad Nacional de Entre Ríos* (UNER). Atualmente, atua como secretária de Pesquisa e pós-graduação no *Instituto Universitario Patagónico de las Artes* e como pesquisadora no *Consejo Nacional de Investigaciones*

Científicas y Técnicas (CONICET). Na UNC, dirige o grupo de pesquisa “*Estudios de Traducción Total*” e, na UNER, o Projeto de pesquisa “*Mediar, crear, traducir. Sobre larecomposición de ecologías cognitivas*”. Seus interesses concentram-se na Tradutologia, a Semiótica e os Estudos Interculturais.

Maria do Rosário Silva Leite

É doutora pela UFPB/UofA (University of Alberta - Canada) em Literatura e Cultura e mestre em Letras (Literatura) pela UFPB. Desde 2018, atua junto à Universidade Federal da Paraíba na graduação e como colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Letras pela mesma universidade. É membro do grupo de pesquisa Estudos de gênero na literatura e cultura: campos de tensão e produção do CNPq.

Marisa Martins Gama-Khalil

Professora titular da Universidade Federal de Uberlândia. Doutora em Estudos Literários. Pesquisadora de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Líder do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas (GPEA) e Líder do Grupo de Trabalho Vertentes do Insólito Ficcional (2021-2023) da ANPOLL. Pesquisadora do CLP da Universidade de Coimbra.

Rafael Silva Fouto

Graduado em Letras pela Universidade da Região de Joinville (2015), Mestre em Inglês pela Universidade Federal de Santa Catarina (2018) e atualmente doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2020). Trabalha principalmente com as áreas de poesia em língua inglesa, literatura comparada, mito e literatura, literatura medieval e literatura fantástica.

Regina Zilberman

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1970), doutorado em Romanística - Universidade de Heidelberg (Ruprecht-Karls) (1976), e pós-doutorado no University College (Inglaterra) (1980-1981) e Brown University (EUA) (1986-1987). Atualmente é professora associada do Instituto de Letras, da UFRGS, com atuação no Programa de Pós-Graduação em Letras. Lecionou entre 2007 e 2010 na Faculdade Porto-Alegrense e, em 2010, no Centro Universitário Ritter dos Reis. Foi professora titular da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em História da Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: leitura, história da literatura, literatura do Rio Grande do Sul, formação do leitor e literatura infantil.

Sandra SirangeloMaggio

Professora titular do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, lotada no Departamento de Línguas Modernas. Professora de literaturas de língua inglesa nos programas de graduação (desde 1981) e de pós-graduação (desde 1984), tendo como foco predominante de pesquisa as literaturas vitoriana e eduardiana.

Valéria Gil Condé

Possui doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo (2003), com pós-doutorado no Instituto da Língua Galega (2011). É professora doutora da Universidade de São Paulo. Atua nas áreas de Filologia e Língua Portuguesa e no Profletras, em nível de pós-graduação e em Filologia Românica, em nível de graduação. A sua pesquisa está vinculada a estudos comparados do português às línguas iberorromânicas.

Valter Henrique de Castro Fritsch

Professor do Instituto de Letras e Artes (ILA) da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras - Área de Concentração em História da Literatura (FURG). Membro do GT – Leitura e Literatura Infantil e Juvenil da ANPOLL. Possui Graduação em Letras Língua Inglesa e Literaturas Correspondentes pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestrado e Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa (UFRGS). Realizou estágio de pós-doutoramento no PPG Letras da UFRGS com pesquisa acerca do Romance de Fantasia, sob supervisão da Profa. Dra. Regina Zilberman.

Victória Cerezo Santos

É graduada em Letras – Português/Inglês pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Participou do projeto de extensão “Metamorfose Literária” na rede social Instagram. Foi monitora de língua inglesa e morfossintaxe no projeto de ensino da UEMG. É professora de língua inglesa e publica textos on-line para auxiliar falantes de outras línguas a aprenderem a língua portuguesa. Tem interesse em estudos sobre preconceito linguístico, educação e linguística social.

EDITORA E GRÁFICA DA FURG
CAMPUS CARREIROS
CEP 96203 900
editora@furg.br

ISBN 978-65-5754-147-0



9 786557 541470