

Fernanda Aquino Sylvestre

OLHARES FANTÁSTICOS: O INSÓLITO EM DIVERSAS VERTENTES



**OLHARES FANTÁSTICOS:
O INSÓLITO EM DIVERSAS
VERTENTES**

Fernanda Aquino Sylvestre
(organizadora)

OLHARES FANTÁSTICOS: O INSÓLITO EM DIVERSAS VERTENTES

Uberlândia – MG
2025



Copyright © 2025
Fernanda Aquino Sylvestre

Todos os direitos reservados.
OLHARES FANTÁSTICOS: O INSÓLITO EM DIVERSAS VERTENTES

1ª Edição - MARÇO 2025
Projeto Gráfico: Wellington Donizetti
Arte da Capa: Wellington Donizetti

CORPO EDITORIAL

Kenia Maria de Almeida Pereira (Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Fernanda Aquino Sylvestre (Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Nelson Luís Ramos (UNESP/ São José do Rio Preto)
Paulo Cesar Peres de Andrade (Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Claudia Fernanda de Campos Mauro (UNESP/Araraquara)
Josilene Pinheiro-Mariz (Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)
Flávia Andrea Rodrigues Benfatti (Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Elisabeth Gonzaga de Lima – Universidade Estadual da Bahia (Uneb)

S985o

Sylvestre, Fernanda Aquino; Organizadora
Olhares fantásticos: o insólito em diversas vertentes
A 1ª ed / Uberlândia-MG: Editora Pojetium, 2025.
236p.; il.; 4799kb
ISBN: 978-65-984824-4-2
1. Literatura; 2. Insólito; 3. Vertentes do fantástico;
I. Sylvestre, Fernanda Aquino; II. Título

CDD 800

As opiniões e os conceitos emitidos, bem como a exatidão, adequação e procedência das citações e referências, são de exclusiva responsabilidade dos autores.
É proibida a reprodução total ou parcial | Impresso no Brasil / Printed in Brazil
A comercialização desta obra é proibida
E-book para download gratuito

APRESENTAÇÃO 7

Fernanda Aquino Sylvestre

"ESTA NÃO É UMA HISTÓRIA PARA PASSAR ADIANTE": UMA REVISÃO DO GOTHIC, DE FRED BOTTING, EM BELOVED, DE TONI MORRISON 13

Cinthia Raquel de Castro Silva

Fernanda Aquino Sylvestre

O JOGO DA RECEPÇÃO EM A HISTÓRIA SEM FIM, DE MICHAEL ENDE 31

Débora Furtado Moraes

Fernanda Aquino Sylvestre

O TRIÂNGULO AMOROSO EM "O HOMEM DA AREIA", DE E. T. A. HOFFMANN: UMA DISCUSSÃO SOBRE RAZÃO E EMOÇÃO 55

Edson Sousa Soares

EXPLORANDO O IMAGINÁRIO DE BRUXAS E FADAS NAS PERSONAGENS GALADRIEL DE J. R. R. TOLKIEN E AS AES SEDAI DE "A RODA DO TEMPO" DE ROBERT JORDAN 79

Emanuelle Garcia Gomes

Thiago Destro Rosa Ferreira

OLHARES SOB O MARAVILHOSO REVISITADO: 107
(RES) SIGNIFICAÇÕES EM “UMA CONCHA À
BEIRA-MAR”, DE MARINA COLASANTI, E “THE
FROG PRINCE”, DE ROBERT COOVER

Erika Alves de Moraes Telini
Margarete Afonso Borges Coêlho

ECOS DO FANTÁSTICO NA “DIVINA COMÉDIA”, DE 131
DANTE ALIGHIERI

Giovanna de Campos Mauro

A PRESENÇA DO DUPLO E DO INQUIETANTE EM 147
O RETRATO OVAL: A DUALIDADE HUMANA SOB A
PERSPECTIVA PSICANALÍTICA

Lucília de Sousa Leão Teixeira

O INSÓLITO FICCIONAL NO ROMANCE JOGOS 161
VORAZES

Luísa Dias de Almeida

A MULHER VITORIANA REVISITADA: A 177
CONSTRUÇÃO DE LILY EM PENNY DREADFUL.

Poliana Veloso da Cruz Araujo

NÃO REALIZO DESEJOS: A SUBVERSÃO DA 203
FIGURA DO GÊNIO EM DEUSES AMERICANOS DE
NEIL GAIMAN

Thiago Destro Rosa Ferreira

EXPRESSÕES DO INQUIETANTE EM CORALINE, 221
DE NEIL GAIMAN

Érica Rogéria da Silva
Cynthia Beatrice Costa

APRESENTAÇÃO

Olhares fantásticos: o insólito em diversas vertentes

Na tradicional acepção de Todorov, o fantástico é um gênero evanescente, que se afirma por seu caráter de hesitação. De acordo com o teórico, a hesitação se faz presente na narrativa, expressa por meio da voz da personagem auto ou homodiegética, que leva o leitor também a um sentimento de hesitação. Para ele, o leitor é transportado para o fantástico, quando, em um mundo como o que vivemos, ocorrem acontecimentos peculiares, como a presença de vampiros, demônios etc. O que chama atenção na literatura fantástica é justamente o seu caráter ambíguo, tanto a crença absoluta, quanto a total incredibilidade afastam o leitor do âmbito do fantástico, que ocorre, então, na incerteza acima citada. O estranho, também para Todorov, estaria relacionado à ocorrência de acontecimentos insólitos, chocantes, extraordinários que, embora provoquem reações próximas às do âmbito do fantástico, podem ser explicadas pelas leis da razão. Além do fantástico e do estranho, Todorov define, ainda, o maravilhoso, como aquele em que os elementos sobrenaturais não provocam estranhamentos, sendo naturalmente aceitos pelo leitor. É importante ressaltar que o enraizamento no cotidiano é fato obrigatório para a noção de fantástico, pois só se considera algo insólito, quando ele é comparado com uma realidade “não-fantástica”. Pode-se considerar,

então, que a ficção fantástica é uma obra aberta, que coloca em xeque a realidade, permitindo a efabulação do leitor pelas vias da imaginação. O fantástico trabalha tensionando o natural e o sobrenatural, o possível e o impossível, evidenciando a impossibilidade da linguagem em expressar o real. Ao tornar incompatível o natural e o sobrenatural, a obra literária fantástica põe em relevo as fissuras do modelo realista de representação. Para o teórico contemporâneo Roas (2014), a definição de Todorov (1975) do fantástico é vaga e restritiva, pois embora seja exemplar para classificar narrativas como *A outra volta do parafuso*, de Henry James, exclui muitas narrativas. Roas discute a importância do leitor para a concretização do fantástico, ressaltando que o gênero só existe com a participação do leitor, pois é preciso que ele confronte a história narrada com a realidade. Por isso, pode-se concluir que o fantástico depende sempre do que se considera como real e este sempre depende do que se conhece. Partindo dessas considerações, Roas afirma que ao se tratar as narrativas fantásticas, é necessário considerar os contextos culturais. Ceserani (2006) aborda alguns temas que permeiam a literatura fantástica, a saber: a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas de outro mundo; a vida dos mortos; a loucura; o duplo; a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; as frustrações do amor romântico e o nada. Nota-se que todos esses temas levam o leitor ao campo do medo, da inquietação, já que suscitam algo de desconhecido, incontrolável, obscuro, não explicado pelas leis da razão retorno à representação da realidade, sob nova perspectiva, sem restringi-lo a uma mistura entre a realidade e a fantasia. Como se pode observar, nessa breve exposição considerando alguns teóricos do fantástico, aqui entendido como um modo, o termo apresenta diversas vertentes: maravilhoso, realismo mágico, estranho, entre

outros que não foram mencionados como o gótico, a ficção científica e a fantasia. Assim, a proposta deste livro foi acolher textos, produzidos por alunos do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFU (PPGELIT), a partir da disciplina Narrativa e Insólito, ministrada pela professora Fernanda Aquino Sylvestre, que abordem o fantástico em suas diversas vertentes.

O texto *A mulher vitoriana revisitada: a construção de Lily em Penny Dreadful*, de Poliana Veloso da Cruz Araujo analisa a representação da personagem Lily na série Penny Dreadful, destacando o papel da mulher na era vitoriana. Em *Olhares sob o maravilhoso revisitado: (re) significações em “Uma concha à beira-mar”, de Marina Colasanti, e “The Frog Prince”, de Robert Coover*, Erika Alves de Moraes Telini e Margarete Afonso Borges Coêlho mostram como os personagens dos contos em questão (re) configuram-se diante do contexto contemporâneo. Se nos contos de fadas tradicionais eles eram planos e unidimensionais; nas narrativas contemporâneas, são mais complexos, e a vida interior deles parece encontrar uma representação dos conflitos de toda a humanidade, bem como representações estilizadas da realidade. Luísa Dias de Almeida, em *O Insólito Ficcional no Romance Jogos Vorazes*, busca situar a obra literária *Jogos Vorazes* no que seria classificado como insólito ficcional, a partir de teorias que apresentam o conceito e trazem definições para o termo, como as de Flávio García, Filipe Furtado, Remo Ceserani e Alexander Meireles da Silva. Em *Esta não é uma história para passar adiante: uma revisão do Gothic*, de Fred Botting, em *Beloved*, de Toni Morrison, Cinthia Raquel de Castro Silva e Fernanda Aquino Sylvestre, investigam como os elementos intrínsecos ao gênero, já citados anteriormente, são

incorporados e reinterpretados por Morrison em sua narrativa, que explora os traumas do passado a partir de uma perspectiva histórica, acrescentando nuances sobrenaturais a uma trama de medo. No texto *A presença do duplo e do inquietante em O retrato Oval: a dualidade humana sob a perspectiva psicanalítica*, Lucília de Sousa Leão Teixeira analisa o conto de Edgar Allan Poe pelo viés da psicanálise, mais especificamente pela teoria freudiana que aborda o duplo e o inquietante. Edson Sousa Soares, em *O triângulo amoroso em “O homem da areia”, de e. T. A. Hoffmann: uma discussão sobre razão e emoção*, analisa, no conto de Hoffmann, *O Homem de Areia*, temas como a razão e a emoção, além de outros traços que perpassam a trama, como o trauma, o inquietante, o infamiliar e o ato falho, baseado na teoria de Freud. Giovanna de Campos Mauro, em *Ecos do fantástico na “Divina Comédia”, de Dante Alighieri*, aborda as manifestações do modo fantástico na poesia de Alighieri por meio da interpretação de duas personagens que interagem com o poeta-personagem Dante no “Inferno”, o enviado celeste (canto IX) e Gerião (cantos XVI e XVII). *Explorando o imaginário de bruxas e fadas nas personagens Galadriel de J. R. R. Tolkien e as Aes Sedai de “A Roda do Tempo” de Robert Jordan*, escrito por Emanuelle Garcia Gomes e Thiago Destro Rosa Ferreira aborda os arquétipos de fadas e bruxas, visando discutir as suas relevâncias, origens, representações e papéis na mitologia e na literatura. *O jogo da recepção em A história sem fim, de Michael Ende*, de Débora Furtado Moraes e Fernanda Aquino. Sylvestre, discorre sobre a narrativa de Ende, mostrando a responsabilidade dos leitores em definir o significado da obra a partir de seus próprios entendimentos, em um diálogo entre a fantasia e a Estética da recepção. Thiago

Destro Rosa Ferreira, no capítulo intitulado *Não realizo desejos: a subversão da figura do gênio em Deuses Americanos de Neil Gaiman*, aborda como a tradicional figura do gênio é submetida na narrativa de fantasia do autor inglês. Finalmente, o artigo escrito por Érica Rogéria da Silva e Cynthia Beatrice Costa, *As expressões do inquietante em Coraline, de Neil Gaiman* analisa a presença do inquietante na obra do escritor inglês, a partir da teoria de Freud. É importante ressaltar que alguns artigos estão assinados pelos alunos em parceria com seus orientadores e que dois textos foram escritos por ex-alunos que cursaram a disciplina anteriormente (Emanuelle Garcia Gomes e Thiago Destro Rosa Ferreira). Compõe o livro, ainda, um texto escrito pela aluna convidada Giovanna de Campos Mauro, pós-graduanda, nível mestrado, em Medieval and Modern Languages na Oxford University.

Fernanda Aquino Sylvestre
Organizadora

"ESTA NÃO É UMA HISTÓRIA PARA PASSAR ADIANTE": UMA REVISÃO DO GOTHIC, DE FRED BOTTING, EM BELOVED, DE TONI MORRISON

Cinthia Raquel de Castro Silva

Fernanda Aquino Sylvestre

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Tendo sua origem, enquanto gênero literário, registrada em meados do século XVIII, o Gótico se destacou por explorar o insólito, o medo e o sobrenatural – elementos que eram ao mesmo tempo aterrorizantes e fascinantes para os leitores da época. Desde então, as características que definem o gênero Gótico, como a ambientação em castelos antigos e ruínas, cenários desolados, criaturas sobrenaturais e a constante presença do medo, têm permeado (e ainda permeiam) a escrita de muitos autores, tanto do passado quanto da contemporaneidade. A junção desses elementos característicos do Gótico serviu de inspiração para que os escritores mergulhassem na psique e explorassem temas da subjetividade humana como a loucura, os vícios, o duplo e os limites do real.

Embora suscetível às grandes mudanças impostas pelas necessidades políticas e sociais da época, como a Revolução Industrial e o crescimento das ideias iluministas, o Gótico adaptou-

se sem perder sua essência original, preservando as narrativas envolventes e intrigantes. Atualmente, a influência do gênero é perceptível não apenas na literatura, mas em outras formas de expressão artística, como o cinema, a televisão e os videogames. O Gótico faz-se presente em múltiplas mídias, continuando a cativar e atraindo diferentes públicos, que encontram nele uma forma de confrontar e explorar seus medos e fascinações.

Neste artigo, pretendemos explorar, com base na teoria do professor Fred Botting apresentada no livro *Gothic* (1996), os diferentes modos pelos quais o Gótico se manifesta na obra *Beloved* (1987), da renomada autora norte-americana Toni Morrison. Investigaremos como os elementos intrínsecos ao gênero, já citados anteriormente, são incorporados e reinterpretados por Morrison em sua narrativa, que explora os traumas do passado a partir de uma perspectiva histórica, acrescentando nuances sobrenaturais a uma trama de medo.

A tessitura narrativa do romance *Beloved* é profundamente enraizada nas temáticas da memória, da história e da identidade. A partir da perspectiva gótica, pretendemos desvendar como essas questões são abordadas na obra. Nossa análise buscará compreender como Toni Morrison utiliza o Gótico não apenas como recurso estilístico, mas também como uma ferramenta para abordar questões como a escravidão, o racismo e as cicatrizes (físicas e emocionais) deixadas nos personagens da história.

Segundo Botting, “*Gothic signifies a writing of excess. [...] Gothic writing remains fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic.*”¹ (BOTTING, 2005, p. 1). Em complemento, Sandra Guardini Vasconcelos afirma em *Dez Lições Sobre o Romance Inglês do Século XVIII* (2002) que:

Sua oposição à estética realista contribui para que ele [o gótico] abale as certezas sobre o mundo “natural”, dê voz ao medo do “bárbaro”, do “não-civilizado”, e abra espaço para áreas da vida sociopsíquica que, se não cuidadosamente reprimidas, podem colocar em risco o equilíbrio dos indivíduos e da sociedade. Oscilando entre os polos da realidade e da fantasia, ele opera, na verdade, na fronteira entre as miudezas da vida cotidiana e o território nebuloso do mito. (VASCONCELOS, 2002, p. 133)

Baseando-nos nessas considerações sobre o Gótico, defenderemos, neste artigo, a hipótese de que as representações góticas presentes na obra *Beloved* vão além de uma mera ambientação narrativa, estendendo-se de forma profunda e significativa para a manifestação dos traumas das personagens, que foram reprimidos no passado e retornam para assombrá-las. Através desse estudo, pretendemos mostrar como Morrison utiliza os elementos góticos para criar metáforas que revelam como os horrores da escravidão transformaram o passado das personagens em forças vivas inescapáveis, que retornam para moldar o destino das personagens.

1 “O Gótico significa uma escrita de excesso. [...] A escrita gótica continua fascinada por objetos e práticas que são construídas como negativas, irracionais, imorais e fantásticas.” (BOTTING, 2005, p.1. Tradução nossa.)

O GOTHIC (1996), DE FRED BOTTING

Com suas origens na racionalidade e moralidade do século XVIII, o Gótico “*signifies a writing of excess*”² (BOTTING, 2005, p. 1). De maneira soturna e obscura, os aspectos idealistas e individualistas característicos dos românticos da época são expostos e subvertidos nas narrativas góticas. Nessas narrativas, o passado é frequentemente retomado no presente de forma sombria e misteriosa, com a intenção de causar terror e fascínio. É característico do Gótico o confronto com a modernidade e seus pressupostos derivados da razão, através de “*threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption*”³ (BOTTING, 2005, p.1).

Ao longo de seu desenvolvimento desde o século XVIII, o Gótico passou por uma série de transformações, acompanhando as mudanças na sociedade, na política e na religião. No entanto, apesar das mudanças, o gênero manteve alguns de seus elementos fundamentais, especialmente os excessos que são uma de suas marcas distintivas. Esses excessos manifestam-se através da extravagância das emoções, da intensidade dos conflitos e da exploração do grotesco e do sobrenatural, que são cruciais nas narrativas góticas. A busca pela transposição dos limites e pela transgressão das regras estabelecidas continuou presente na construção dessas histórias,

2 “significa uma escrita de excesso” (BOTTING, 2005, p. 1, tradução nossa)

3 “ameaças associadas a forças sobrenaturais e naturais, excessos e delírios imaginários, o mal religioso e humano, transgressão social, desintegração mental e corrupção espiritual” (BOTTING, 2005, p.1, tradução nossa)

que visavam evocar diferentes emoções e significados obscuros geralmente reprimidos no subconsciente humano.

As composições góticas ao longo dos séculos buscaram provocar e inquietar ao evocar emoções intensas e sombrias que, muitas vezes, traziam à superfície determinadas mazelas humanas como a loucura, o medo, a culpa e o desejo. Embora tenha se adaptado à realidade de cada época, o Gótico nunca perdeu a capacidade de explorar o desconhecido e o proibido, revelando as entranhas da condição humana.

Descrevendo o Gótico que prevaleceu no século XVIII, Botting afirma que as narrativas da época buscavam relatar “*mysterious incidents, horrible images and life-threatening pursuits*”⁴ (BOTTING, 2005, p.2) e, a partir disso, eram inseridos “*spectres, monsters, demons, corpses, skeletons, evil aristocrats, monks and nuns, fainting heroines and bandits*”⁵ (BOTTING, 2005, p.2), que mesclavam o imaginário com o real. Já no século XIX, foram adicionados aos textos góticos “*scientists, fathers, husbands, madmen, criminals and the monstrous double signifying duplicity and evil nature*”⁶ (BOTTING, 2005, p.2).

O duplo é uma característica marcante do Gótico e permeia as narrativas com camadas de complexidade e ambiguidade. Seguindo os apontamentos de Vasconcelos, observamos que “as contradições

4 “incidentes misteriosos, imagens horríveis e perseguições com risco de vida” (BOTTING, 2005, p. 2, tradução nossa)

5 “espectros, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, aristocratas malignos, monges e freiras, heroínas desmaiadas e bandidos” (BOTTING, 2005, p.2, tradução nossa)

6 “cientistas, pais, maridos, loucos, criminosos e o monstruoso duplo significando a duplicidade e a natureza maligna” (BOTTING, 2005, p.2, tradução nossa)

e antíteses [...] parecem habitar o coração do gênero, dividido entre paixão e razão, entre excesso e comedimento, real e fantástico, passado e presente, civilizado e bárbaro, sobrenatural e natural” (VASCONCELOS, 2002, p. 129).

Essas dualidades enriquecem a trama e refletem os conflitos internos e externos que definem a condição humana. O duplo se manifesta frequentemente através dos personagens, dos ambientes e das situações, revelando aspectos reprimidos e ocultos do ser humano e da sociedade. A oscilação criada pela transição entre os opostos gera uma atmosfera de suspense e inquietação, levando o leitor a questionar as fronteiras entre o conhecido e o desconhecido. Essas contradições estabelecidas pelo duplo servem para criticar e desafiar normas pré-estabelecidas, revelando rachaduras e hipocrisias presentes na sociedade, na política e na religião.

Em meados do século XVIII, as narrativas góticas geralmente se passavam em lugares montanhosos e vastos, que evocavam uma atmosfera mais selvagem e desolada. Nesse cenário, o principal *locus* das histórias góticas eram os castelos, que frequentemente davam origens a outros locais, como abadias, igrejas e cemitérios. Com o advento da modernidade, a partir do século XIX, esses espaços foram se modificando e, em sua maioria, substituídos pelos cenários urbanos com suas ruas obscuras e labirínticas. A partir dessa época, os castelos medievais foram substituídos por residências antigas, que, como aponta Botting, “*it became the site where fears and anxieties returned in the present*”⁷ (BOTTING, 2005, p.2).

Outro aspecto característico das novelas góticas eram as

7 “tornou-se o local onde os medos e as ansiedades regressaram no presente”. (BOTTING, 2005, p. 2, tradução nossa)

transgressões, que desempenhavam um papel fundamental na subversão das normas e expectativas da sociedade da época. Essas transgressões pretendiam ultrapassar a razão e desafiar os valores tradicionais e morais, que eram profundamente enraizados. Através do uso do imaginário e da emoção, as narrativas góticas exploravam territórios proibidos e questionavam as certezas sobre o mundo. Introduziam nas narrativas incertezas e ansiedades sobre a política, a sociedade, as estruturas familiares e a sexualidade. Assim, a realidade era transposta pelo imaginário e pelo ilusório, onde, como afirma Botting, “*encouraging superstitious beliefs Gothic narratives subverted rational codes of understanding and, in their presentation of diabolical deeds and supernatural incidents, ventured into the unhallowed ground of necromancy and arcane ritual*”⁸ (BOTTING, 2005, p. 4). As transgressões góticas não apenas intensificavam o drama da narrativa, mas também serviam como um veículo para desestabilizar e questionar as noções de ordem e moralidade.

A ambivalência das contradições entre bem e mal, luz e escuridão, certo e errado, racional e irracional fazem parte do gênero Gótico. É nesse jogo de opostos que ocorrem tanto as transgressões dos limites quanto a recuperação da normalidade. No Gótico, são evocadas emoções intensas como terror, horror e medo, mas também o ridículo e o cômico estão presentes nos absurdos e na estranheza de sua composição. Essa dicotomia contribui para o sucesso do gênero, pois, ao mesmo tempo que causa repugnância, pavor e medo, atrai os leitores pelo fascínio e curiosidade gerados por esses temas.

8 “encorajando crenças supersticiosas, as narrativas góticas subverteram códigos racionais de compreensão e, na sua apresentação de feitos diabólicos e acontecimentos sobrenaturais, aventuraram-se no terreno profano da necromancia e do ritual arcano.” (BOTTING, 2005, p.4, tradução nossa)

No século XIX, muitos dos elementos que caracterizavam o Gótico foram subvertidos, passando do exterior para o interior. A ficção dos excessos começou a se direcionar para tratar, de maneira mais realista, a subjetividade do ser humano, como explicado por Botting:

*The city, a gloomy forest or dark labyrinth itself, became a site of nocturnal corruption and violence, a locus of real horror; the family became a place rendered threatening and uncanny by the haunting return of past transgressions and attendant guilt on an everyday world shrouded in strangeness. The attempt to distinguish the apparent from the real, the good from the bad, evident in the standard Gothic device of portraits assuming life, was internalized rather than explained as a supernatural occurrence, a trick of the light or of the imagination. Uncanny effects rather than sublime terrors predominated. Doubles, alter egos, mirrors and animated representations of the disturbing parts of human identity became the stock devices. Signifying the alienation of the human subject from the culture and language in which s/he was located, these devices increasingly destabilized the boundaries between psyche and reality, opening up an indeterminate zone in which the differences between fantasy and actuality were no longer secure.*⁹
(BOTTING, 2005, p. 7 - 8)

9 “A cidade, uma floresta sombria ou um labirinto escuro, tornaram-se um local de corrupção e violência obscuro, um *locus* de horror verdadeiro; a família tornou-se um lugar ameaçador e misterioso assombrado pelo assustador retorno de transgressões passadas e pela presença da culpa em um mundo cotidiano cercado pela estranheza. A tentativa de distinguir o aparente do que é real, o bom do mau, evidentes no padrão Gótico dos retratos que voltam a vida, foi internalizada ao invés de explicada como uma ocorrência sobrenatural, um truque de luz ou da imaginação. Efeitos estranhos predominaram em relação aos terrores sublimes. Duplos, *alter egos*, espelhos e representações animadas das partes perturbadoras da identidade humana tornaram-se padrões. Significando a alienação do humano em relação a cultura e a linguagem em que estavam inseridos, essas estruturas desestabilizaram cada vez mais os limites entre a psique e a realidade, abrindo uma zona desconhecida onde as diferenças entre a fantasia e a realidade já não eram seguras.” (BOTTING, 2005, p.7-8, tradução nossa)

O Gótico do século XX foi se diluindo e se difundindo entre diferentes meios midiáticos e gêneros literários, adaptando-se aos medos, dilemas e costumes da contemporaneidade. Com essa mudança, novos elementos típicos da era moderna, como os ambientes urbanos e tecnológicos, foram incorporados às narrativas. O Gótico se expandiu, incluindo influências de outros gêneros, como o thriller psicológico, a ficção científica e o horror psicológico. Essa expansão permitiu que as narrativas góticas permanecessem relevantes e em constante reinvenção para refletir as mudanças do século XXI, inserindo elementos como

*alienating bureaucratic and technological reality, in psychiatric hospitals and criminal subcultures, in scientific, future and intergalactic worlds, in fantasy and the occult. Threatening figures of menace, destruction and violence emerge in the form of mad scientists, psychopaths, extraterrestrials and a host of strange supernatural or naturally monstrous mutations.*¹⁰ (BOTTING, 2005, p.9)

Baseando-nos nestes pressupostos sobre as características e os apontamentos de Botting, percebemos que o Gótico é composto por uma multiplicidade de elementos que tornam *“the definition of a homogeneous generic category exceptionally difficult”*¹¹ (BOTTING,

10 “alienando a realidade burocrática e tecnológica, nos hospitais psiquiátricos e nas subculturas criminosas, nos mundos científicos, futuristas e intergalácticos, na fantasia e no oculto. A ameaça de figuras perigosas, a destruição e a violência emergem na forma de cientistas loucos, psicopatas, extraterrestres e uma série de estranhas mutações sobrenaturais ou naturalmente monstruosas.” (BOTTING, 2005, p.9, tradução nossa)

11 “a definição de uma categoria genérica homogênea excepcionalmente difícil.” (BOTTING, 2005, p.9, tradução nossa)

2005, p.9). Ao longo dos séculos, uma miscelânea de costumes, histórias, mitos e figuras compuseram o que conhecemos do gênero hoje, que, ainda que seja caracterizado por traços e convenções específicas, também incorpora e transforma outras literaturas.

BELOVED (1987), DE TONI MORRISON

Publicado em 1987 e ganhador do prêmio Pulitzer no ano seguinte, o romance *Beloved* (em português, traduzido como “Amada”), da autora Toni Morrison, é uma narrativa que aborda os horrores vivenciados durante a época da escravidão nos Estados Unidos. O enredo da obra se passa no período da Reconstrução (1870 – 1890), quando os recém-libertos lutavam para reconstruir suas vidas. Toni Morrison explora, nessa história, as consequências psicológicas e sociais da escravidão, mostrando que, mesmo após a abolição, o impacto do que havia sido vivido não foi superado.

Em *Beloved*, são explorados temas como memória, traumas e identidade em um contexto de extrema desumanização, onde os personagens buscam se reencontrar como pessoas e superar os horrores que vivenciaram. A história se passa nos arredores de Cincinnati, no estado de Ohio, e combina uma narrativa realista e histórica com elementos sobrenaturais. É neste cenário que Toni Morrison desdobra a história de seus personagens principais – Sethe, Denver, Paul D. e Amada – e as consequências das torturas físicas e psicológicas que lhes foram infligidas, bem como do sofrimento que os atormenta mesmo após vários anos.

Para escrever o romance, Toni Morrison inspirou-se na história da ex-escrava Margaret Garner. Fugindo de uma plantação

no Kentucky onde era escravizada, Garner buscou refúgio em Ohio com seu marido e seus filhos. Quando os capatazes da fazenda encontram a família e se aproximam para capturá-los, Margaret, em um ato de desespero, corta a garganta de sua filha, matando-a para evitar que fosse recapturada e sujeita a uma vida de escravidão. De maneira semelhante, na história de *Beloved*, Sethe, que havia fugido grávida da comunidade onde era escravizada e se refugiado na casa de sua sogra, corta a garganta e mata sua pequena filha Amada. Ela também tenta, sem sucesso, matar seus outros três filhos para evitar que, com a chegada do capataz de seu antigo senhor, eles fossem escravizados e relegados ao mesmo destino de sofrimento que ela havia experimentado.

Dezoito anos após esses acontecimentos, e ainda vivendo na mesma casa da Rua Bluestone, número 124, Sethe, que agora mora com sua filha mais nova, Denver, após a partida de seus dois filhos mais velhos, reencontra Paul D., um ex-escravo que ela havia conhecido na fazenda onde ambos foram escravizados. O retorno de Paul D.

deflagra para ambos um processo de rememoração do passado, que traz à tona memórias que se mesclarão de modo sucessivo, hesitante e fragmentário com os acontecimentos do presente. O trabalho da “rememory” [rememória] [...] faz com que suas personagens confrontem aspectos de sua experiência que as privações e o sofrimento haviam bloqueado, enquanto o romance recria a história cultural dos escravos e seus descendentes, daqueles que tiveram de lidar com esse passado e suas consequências (VASCONCELOS, 2021)

Com o desenrolar da história, o passado traumático das personagens é retomado por meio de *flashbacks* que, através do fluxo de consciência, são revelados ao longo da narrativa. Sethe, Paul D., Denver e Amada, os personagens principais da obra, rememoram suas histórias e revivem as dores do passado. A estrutura narrativa do romance foge às convenções tradicionais de escrita, combinando elementos sobrenaturais com aspectos históricos e realistas, recuperando fragmentos de memórias e apresentando diferentes perspectivas para a narrativa.

AS REPRESENTAÇÕES DO GÓTICO EM “BELOVED”

Ambientada no período da Reconstrução dos Estados Unidos (1870 – 1890), a história de *Beloved* se passa nos arredores de Cincinnati, “na casa cinza e branca da rua Bluestone” (MORRISON, 2007, p. 18), número 124. Nesta casa vivem, isoladas da comunidade, Sethe, uma ex-escrava fugitiva, e sua filha mais nova, Denver. Devido a acontecimentos que serão revelados ao longo da narrativa, o lar das personagens é inicialmente personificado e descrito como “rancoroso. Cheio de um veneno de bebê. [...] Durante anos cada um lidou com o rancor de seu próprio jeito, mas em 1873 Sethe e sua filha Denver foram suas únicas vítimas” (MORRISON, 2007, p.17).

Desde o início da narrativa, a casa das personagens é descrita com características que nos remetem a elementos do Gótico, como uma atmosfera de medo, mistério e soturnidade. O ambiente é opressivo e carregado de emoções intensas, gerando uma sensação constante de inquietação e desconforto. A construção do espaço gótico é fundamental para o desenvolvimento da trama, pois a casa

deixa de ser apenas parte do cenário e passa a ser um personagem na história, refletindo e amplificando os conflitos vivenciados pelos protagonistas. O professor Fred Botting discute a representação das casas no gênero gótico, onde

*home and family were seen as the last refuge from the sense of loss and the forces threatening social relations. The home, however, could be a prison as well as a refuge. [...] the home is the site of both internal and external pressures, uncanny and terrifying at the same time.*¹² (BOTTING, 2005, p. 84)

Ainda sobre a casa, esta

é um edifício que torna o passado e o aprisionamento em algo concreto, pois ali Sethe e Denver estão presas em uma memória persistente que se recusa a libertá-las. Personificada, a casa, que se caracteriza pelo clima de tristeza e de medo, é um espaço circunscrito no qual o ambiente doméstico causa estranhamento pois abriga segredos sombrios. [...] Nesta casa, nunca se sabe se o espectro é real ou apenas uma projeção da memória traumática de seus habitantes. [...] a casa enreda e prende Sethe no momento traumático que tomou forma e se encarnou espacialmente naquela moradia. (VASCONCELOS, 2021)

A casa da rua Bluestone se torna uma prisão para Sethe e Denver após o fatídico dia em que Sethe, na tentativa de proteger seus filhos

12 “o lar e a família eram vistos como o último refúgio do sentimento de perda e das forças que ameaçavam as relações sociais. A casa, porém, poderia ser tanto uma prisão quanto um refúgio. [...] o lar é o local de pressões internas e externas, estranhas e aterrorizantes ao mesmo tempo.” (BOTTING, 2005, p. 84. Tradução nossa.)

da escravidão, mata sua filha Amada. Esse ato desesperado e violento faz com que mãe e filha sejam excluídas pela comunidade local, que as considera moralmente corrompidas. Isoladas e sem recursos, as mulheres se refugiam na casa, que se transforma tanto em uma fortaleza quanto em uma prisão. O local passa a ser assombrado pelo espírito de Amada, a bebê morta, e fenômenos sobrenaturais e vingativos começam a acontecer:

Então, Sethe e a menina Denver faziam por ela o que podiam, e o que a casa permitia. Juntas travavam uma inútil batalha contra o comportamento daquele lugar; contra penicos virados, tapas no traseiro e rajadas de ar viciado. Porque elas entendiam a fonte da infâmia tão bem quanto conheciam a fonte de luz. (MORRISON, 2007, p.18)

O passado das personagens retorna tanto por meio da retomada de dolorosas memórias quanto pela inexplicável aparição de Amada. Toni Morrison utiliza elementos típicos da convenção gótica para construir sua narrativa de forma a criar uma atmosfera de mistério e suspense. A autora introduz a figura enigmática de Amada, levando o leitor a acreditar que a misteriosa garota é a filha morta de Sethe. A composição narrativa que descreve o momento em que o espectro de Amada retorna à vida após 18 anos pode ser considerada uma das passagens com maior teor gótico da obra:

Uma mulher completamente vestida saiu de dentro da água. Mal chegou à margem seca do riacho, sentou-se e encostou uma amoreira. O dia inteiro e a noite inteira ficou ali sentada, a cabeça encostada no tronco numa posição tão abandonada que amassava a aba de

seu chapéu de palha. Tudo lhe doía, mas os pulmões acima de tudo. [...] Ninguém a viu surgir nem passou acidentalmente por ali. Se vissem, o mais provável seria terem hesitado em se aproximar dela. Não porque estivesse molhada, ou cochilando, ou tivesse o que soava como asma, mas porque em meio a tudo aquilo ela estava sorrindo. (MORRISON, 2007, p. 78)

A aparição do espectro, após tantos anos, desafia as fronteiras entre a vida e a morte e intensifica os temas centrais da obra, como a culpa, o luto e as marcas duradouras da escravidão. O retorno de Amada transcende a manifestação sobrenatural e passa a representar os traumas não resolvidos do passado, mostrando como esses ainda influenciam de maneira significativa o presente.

Com o aparecimento do espectro de Amada, a culpa pelo ato cometido por Sethe no passado retorna de forma exigente, manifestando-se na figura fantasmagórica e vingativa da menina assassinada. Dessa maneira, Sethe é forçada a enfrentar os traumas do passado que, por muitos anos, ela havia tentando enterrar:

Sethe foi lambida, provada, comida pelos olhos de Amada. Como um demônio familiar, ela rondava, sem nunca deixar o cômodo onde Sethe estivesse, a menos que isso lhe fosse ordenado ou solicitado. (MORRISON, 2007, p.87)

“ [...] mas ela está fazendo isso comigo. Me dominando. Sethe, ela me dominou e não consigo escapar.” O quê? Um homem adulto dominado por uma garota? Mas e se a garota não é uma garota, mas alguma coisa disfarçada? (MORRISON, 2007, p.175)

Para Vasconcelos, em *Beloved*, as feridas encontradas em Sethe são tanto literais, decorrentes dos castigos físicos sofridos durante seus anos de escravidão, quanto simbólicas e históricas. Segundo Vasconcelos, “um dos temas que percorre toda a narrativa é a escravidão” (VASCONCELOS, 2021), refletindo o impacto do trauma histórico na vida dos personagens. Vasconcelos continuar a discutir o trauma ao afirmar que “Amada é o passado intrusivo que se materializa e obriga Sethe a se defrontar com seus fantasmas. Em vez de tomar a forma de pesadelo, a repetição traumática se reencena de modo involuntário por meio da presença fantasmagórica da criança, cuja figura se funde à de Amada” (VASCONCELOS, 2021).

Amada exige, usurpa e suga a vida de Sethe, buscando retomar o lhe foi tirado, o que é exemplificado nas passagens a seguir:

E, em vez de procurar outro emprego, Sethe brincava ainda mais com Amada, que nunca se saciava com nada [...]. Era como se sua mãe tivesse perdido a cabeça, igual a vovó Baby pedindo cor-de-rosa e não fazendo as coisas que costumava fazer. (MORRISON, 2007, p.318)

Mas era Amada que fazia exigências. Tudo o que queria ela conseguia e, quando Sethe ficou sem nada para dar, Amada inventou um desejo. (MORRISON, 2007, p.319)

[...] Amada devorava sua vida, tomava, inchava com aquilo, ficava mais alta com aquilo. E a mulher mais velha cedia sem um murmúrio. (MORRISON, 2007, p.332)

Podemos perceber, então, que o retorno e a presença sombria de Amada na narrativa, assim como a casa de número 124, são descritos por Toni Morrison com características que evocam condições insólitas e sobrenaturais. A autora utiliza esses elementos para explorar temas como a culpa, a redenção dos personagens e a influência dos fantasmas do passado no presente.

CONCLUSÃO

Ao longo dos séculos XVIII e XIX na Europa, testemunhamos a ascensão do romance e o surgimento do Gótico. O Gótico sempre buscou se adaptar às novas tendências, épocas e estéticas, adquirindo e modificando suas características. Por esses motivos, o gênero é considerado atemporal, possuindo conotações diferentes e mais “contidas” hoje em dia em comparação com aquelas que marcaram sua criação. A escrita gótica se molda a partir de uma conotação negativa, explorando práticas consideradas imorais, sobrenaturais, irracionais.

Em *Beloved*, o retorno da forma espectral de Amada, a filha morta, “não só desperta a dor emocional de Sethe, mas também funciona como um gatilho para fazer emergir as memórias reprimidas da ex-escrava” (VASCONCELOS, 2021). A partir dessa vertente da narrativa, podemos perceber que os personagens transitam entre a luz e a escuridão, revelando personalidades profundas e psicologicamente complexas.

A narrativa gótica “buscou dar ênfase a tudo aquilo que não é oriundo do mundo real, enveredando pelo onírico, o extravagante, o insólito, o macabro. [...] A matéria prima [do gótico] são os

excessos do espírito e da carne.” (ALEGRETTE, 2016, p. 84). Dessa forma, Toni Morrison apresenta ao leitor um mundo que, embora se assemelhe à realidade conhecida, é enriquecido com novos elementos e nuances que destoam do natural, levando as personagens a reviverem memórias e traumas de seu obscuro passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEGRETTE, Alessandro. **As metamorfoses da escrita gótica em Wuthering Heights (O Morro dos Ventos Uivantes)**. Orientadora: Karin Volobuef. 2016. 178 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) -- Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, SP, 2016.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 2005.

MORRISON, Toni. **Amada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VASCONCELOS, Sandra. **Dez lições sobre o Romance Inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. **Beloved, a história como pesadelo**. Estadão, São Paulo, 26 ago. 2021. Estado da Arte. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/sandra-guardini-beloved-morrison/>>. Acesso em: 10 dez. 2023.

O JOGO DA RECEPÇÃO EM A HISTÓRIA SEM FIM, DE MICHAEL ENDE

Fernanda Aquino Sylvestre

Débora Furtado Moraes

Publicado originalmente em 1979, *A História Sem Fim* tornou-se a obra mais conhecida do escritor alemão Michael Ende (1929-1995). À época de seu lançamento, Ende já era conhecido em seu país natal por conta de obras como *Momo* e a série de livros *Jim Knopf*, que foram bem recebidas pelo público. A obra conta as aventuras de Bastian Baltazar Bux, um menino de cerca de dez anos que enfrenta vários problemas de socialização tanto na escola quanto em sua própria família. A morte de sua mãe afeta profundamente seu relacionamento com o pai, que se distancia do filho. Certo dia, enquanto foge dos valentões a caminho da escola, o garoto entra em uma loja e se depara com um livro intitulado “A História Sem Fim”. O título chama sua atenção e, aproveitando-se de um momento de distração do dono da loja, Bastian decide roubar o livro e levá-lo para a escola. No sótão da instituição, ele começa a ler a obra que acabara de furtar e a história se desenrola conforme ele avança na leitura.

Ao longo da narrativa, o garoto começa a perceber que não é um mero leitor da história, mas, também, parte integrante dela.

Descobre, ainda, que é por meio de sua leitura que toda a história ganha vida. Traços como esse indicam uma aproximação com a Teoria da Recepção, que tem como um dos princípios norteadores o de que o sentido de uma obra literária é dado pelo leitor, que a interpreta de acordo com seus conhecimentos prévios, concepção de mundo e história de vida. Portanto, uma mesma obra pode gerar infinitos significados. Nessa perspectiva, este estudo busca analisar *A História Sem Fim* (1990) sob o prisma da Estética da Recepção, de forma a indicar a convergência de raciocínio presente entre obra e teoria. Assim, procura-se relacionar alguns conceitos utilizados pelo crítico literário alemão Wolfgang Iser (1926-2007) em seu ensaio *O Jogo do Texto* (200), como o de performance e o próprio conceito do jogo do texto, que envolve a relação dinâmica entre autor, texto e leitor.

Quanto à reprodução de trechos da obra em análise, optou-se por manter o esquema adotado pela edição utilizada, que consiste em situar o leitor acerca do contexto - Mundo Primário/Mundo Secundário - por meio das cores da fonte do texto. Assim, os trechos que se passam no Mundo Primário serão reproduzidos na cor vermelha, enquanto as citações situadas no Mundo Secundário aparecerão na cor verde, da mesma forma como o são na obra em questão.

A conferência “O que é, e com que fim se estuda história da literatura?” por Hans Robert Jauss (1921-1997), na Universidade de Constança na Alemanha em 1967, é considerada o marco inicial da Estética da Recepção (Silveira; Moura, 2007), que se caracteriza por considerar o leitor como um agente importante na construção do sentido de um texto. Assim, Lima e Lima argumentam que

[...] cabe ao leitor atribuir sentido à literatura ao se utilizar de sua cultura, dos costumes, dos fatos históricos e do conhecimento de mundo que, muitas vezes, estão relacionados ao texto literário por meio da leitura atenta e cheia de lacunas, a qual promove uma ligação entre leitor/obra/autor, possibilitando a ela destaque e fama através da audiência e do valor lhe atribuído pelo receptor. (Lima; Lima, 2019, p. 173-174)

A ideia expressa por Lima e Lima traz à tona uma infinidade de sentidos que um texto pode ter, pois dependem da interpretação de quem lê, o que varia de acordo com a cultura, contexto sócio-histórico-cultural e história de vida de cada um. Portanto, “[...] o texto não se constitui como algo fechado, e sim como algo aberto e possível de ser experimentado pelas impressões do leitor, pela subjetividade e por outras leituras” (Lima; Lima, 2019, p. 175), o que ocasiona diversas possibilidades de leitura que um mesmo texto pode ter.

O crítico literário alemão Wolfgang Iser, um dos maiores representantes da Estética da Recepção, define a leitura como um jogo no qual entram em campo autor, texto e leitor e cujo resultado alcançado é o sentido do texto, fruto dessa relação entre os três agentes do jogo. Apesar de definir a leitura como um jogo, Iser determina que

[...] o jogo do texto não é nem ganho, nem perda, mas sim um processo de transformação das posições, que dá uma presença dinâmica à ausência e alteridade da diferença. Em consequência, aquilo que o texto atinge não é algo pré-dado, mas uma transformação do material pré-dado que contém. [...] [A] transformação chega à plena fruição pela participação imaginativa do receptor nos jogos realizados. (Iser, 2002, p. 115)

Assim, o crítico aponta que a escolha da palavra “jogo” se deve à dinâmica estabelecida entre autor, texto e leitor, que se movimentam de forma a modelar o sentido do texto. O resultado, segundo Iser, é uma nova criação, pois passa a existir a partir da interpretação do leitor.

A ideia de que uma obra artística se completa pelo contato e interpretação do espectador já existia antes do evento que marcou o início da Estética da Recepção. Pode-se tomar como exemplo o pintor alemão Edgar Ende (1901-1965), cuja obra é considerada “[...] uma das expressões artísticas mais importantes da pintura alemã do século XX. Hoje, depois de mais de duas décadas no esquecimento, é considerado um marco da arte fantástica e visionária” (Edgar Ende, tradução nossa). Edgar Ende acreditava ser primordial que o espectador de uma obra de arte fosse responsável por interpretá-la e, assim, encontrar um sentido para ela. Segundo Wagner,

Quando questionado sobre o que pensava sobre uma pintura, Edgar Ende respondia: “Eu não pensei nada sobre isso... *Você* deveria pensar algo sobre isso.” [...] Ele não queria que suas opiniões teóricas sobre aspectos da arte [...] fossem aplicadas às suas pinturas. Se alguém comentasse sobre suas pinturas, ele acenava com a cabeça e não dizia nada. Ele não fornecia nenhum auxílio interpretativo, porque não o pintor, mas o espectador deveria se preocupar com isso. Para ele, havia tantas maneiras de olhar e interpretar uma imagem quanto havia espectadores. (Wagner, 2010, p. 38-39, grifo nosso, tradução nossa)

Para Edgar Ende, não era papel do artista definir o significado de sua obra pois, a partir do momento que ela estava pronta para ser

contemplada, a tarefa de interpretá-la deveria ser levada a cabo pelos espectadores e cada um poderia fazê-lo de uma forma única. Tal posicionamento seria sistematizado posteriormente pelos teóricos da recepção. Seu filho, Michael Ende, tornou-se escritor de obras fantasiosas e ganhou notoriedade na Alemanha com obras como *Jim Knopf* e *Momo*, mas foi com *A História Sem Fim* (1990) que obteve maior sucesso comercial. Diferentemente da sua postura em relação às suas primeiras obras, Ende recusava-se a responder qual seria o significado de sua obra mais conhecida:

Durante as entrevistas e painéis de discussão, Michael Ende era frequentemente questionado sobre o significado de *A História Sem Fim*, mas o autor sempre relutava em oferecer uma interpretação. Quando confrontado com a questão do significado “real” do romance, Ende ficava em silêncio. A seu ver, não se tratava de simplesmente ‘decifrar’ o romance com a ajuda do autor. Os leitores ansiosos para saber se suas próprias interpretações estavam corretas tinham que se contentar com uma resposta incomum: de acordo com Ende, uma boa interpretação era uma interpretação correta, independentemente de espelhar as intenções do autor. (Michael Ende, grifos do autor, tradução nossa)

Percebe-se que a postura assumida por Michael Ende, quando perguntado acerca do significado de *A História Sem Fim* assemelha-se à de Edgar Ende acerca do sentido de suas pinturas. À época do lançamento da obra, havia-se passado pouco mais de uma década desde a conferência de Jauss em Constança que, por sua vez, ocorrera cerca de dois anos após a morte de Edgar Ende.

Dentre as diversas formas de narrar uma história e de representar uma realidade, destaca-se neste estudo o modo narrativo conhecido

como *fantástico*. Segundo o pesquisador português Filipe Furtado, o fantástico abrange uma grande parte do vasto domínio literário e artístico, no qual não se busca uma representação estritamente realista do mundo objetivo (Furtado, 2009). De maneira semelhante, Silva define a Literatura Fantástica como “[...] forma literária que se caracteriza pela representação de mundos ficcionais que se distinguem do nosso pela presença de um elemento descontinuador da realidade que pode ou não ser justificado através das leis físicas ou da extrapolação dessas mesmas leis” (Silva, 2008, p. 15-16). Assim, entende-se a literatura fantástica como uma forma narrativa que não possui o compromisso de se ater às regras de funcionamento do mundo em que vivemos.

Como apontado por Furtado (2009), o fantástico compõe a maior parte da produção artística e literária que se tem registro, o que denota uma grande diversidade de gêneros que podem estar vinculados a ele. Dentre as diversas possibilidades de roupagens do fantástico, há a fantasia, definida pelo escritor e crítico literário C. S. Lewis como “[...] qualquer narrativa que lida com o impossível e o sobrenatural” (Lewis, 2019, p. 61) e pelo filólogo e também escritor J. R. R. Tolkien como “[...] imagens de coisas que não somente ‘não estão presentes de fato’, mas que na verdade nem podem ser encontradas em nosso mundo primário, ou que geralmente se crê que não podem ser encontradas nele” (Tolkien, 2017, p. 52). Observa-se, portanto, uma confluência quanto à manifestação do sobrenatural nas narrativas de fantasia.

De modo geral, as narrativas de fantasia podem ser classificadas, quanto à ambientação, como Alta Fantasia ou Baixa Fantasia. No ensaio *Sobre Contos de Fadas* (2017), Tolkien desenvolve o conceito de Mundo Secundário, que seria um mundo alternativo “[...] no qual

nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é ‘verdade’, concorda com as leis daquele mundo” (Tolkien, 2017, p. 36). Assim, o Mundo Secundário possui suas próprias leis naturais que, por sua vez, podem estar tão distantes das leis naturais do Mundo Primário - ou seja, a nossa realidade - de forma tão significativa que não há como ser confundido com ele. Dessa forma, narrativas de fantasia ambientadas total ou parcialmente em um Mundo Secundário são consideradas Alta Fantasia, enquanto as que se desenvolvem de forma que os elementos fantasiosos invadam o Mundo Primário e tenham sua natureza sobrenatural aceita pelas personagens são classificadas como Baixa Fantasia.

O Mundo Secundário pode surgir em narrativas de fantasia, conforme apontam as pesquisadoras Gamble e Yates (2002), de três formas principais. Entretanto, apenas duas delas são pertinentes para este estudo. Em uma delas, o leitor é apresentado a uma realidade nova e o Mundo Primário não existe; a crítica Farah Mendlesohn (2002) denomina esse tipo de narrativa *fantasia imersiva*. A outra forma de manifestação do Mundo Secundário, por sua vez, caracteriza-se pelo seu acesso por meio de um portal no Mundo Primário. Esse segundo tipo de fantasia, portanto, é denominado por Mendlesohn como *de portal*. Algumas das características desses dois tipos de fantasia serão exploradas em mais detalhes neste artigo conforme a análise da obra em estudo avança.

Em *A História Sem Fim*, ao examinar o livro, Bastian nota que o mesmo

[...] estava impresso em duas cores diferentes. Não parecia ter gravuras, mas as letras que iniciavam os capítulos eram grandes e muito ornamentadas. Examinando melhor a capa, descobriu duas serpentes,

uma clara e outra escura, que mordiam uma a cauda da outra, formando uma figura oval. Dentro dessa figura, em letras cuidadosamente traçadas, estava o título: A História sem Fim. (ENDE, 1990, p. 06)

A descrição do livro fictício assemelha-se à do livro físico, cuja maioria das edições é impressa em duas cores, com as primeiras letras de cada capítulo em capitulares ornamentados que podem ocupar até uma página inteira, a depender da edição. Na capa do livro físico, estão presentes as duas serpentes formando o Ouroboros que, segundo Jean Chevalier, “[...] simboliza um ciclo de evolução. Este símbolo contém ao mesmo tempo as ideias de movimento, continuidade, autofecundação e, conseqüentemente, de eterno retorno” (Chevalier, 1986, p. 791, tradução nossa). O Ouroboros está também representado no colar carregado pela soberana de Fantasia, simbolizando o caráter infinito da imaginação, que é trazido à tona em vários momentos da narrativa, quando o narrador divaga acerca do futuro de alguns personagens e interrompe o devaneio declarando que “[...] essa é uma outra história, e terá de ser contada em outra ocasião” (Ende, 1990, p. 25). Tais histórias, entretanto, não são contadas pelo autor, permanecendo incompletas, *sem fim*, o que retoma o título da obra.

A História Sem Fim apresenta, primeiramente, um enredo dividido em dois planos, sendo um o mundo “real” e o outro uma realidade alternativa mágica acessada por meio da leitura do livro fictício homônimo. Assim, Bastian desfruta da leitura de uma *fantasia imersiva*, tipo de narrativa caracterizada pela presença de um Mundo Secundário e marcada pela ausência do Mundo Primário. Segundo Mendlesohn, esse tipo de narrativa

Em sua melhor forma, apresenta o fantasioso sem explicar a norma tanto para o protagonista quanto para o leitor: nós montamos sobre os ombros dos protagonistas e, enquanto temos acesso aos seus olhos e ouvidos, não nos é fornecida uma narrativa explicativa. [...] a eficácia da fantasia imersiva depende de uma suposição de realismo que nega a necessidade de explicação. (Mendlesohn, 2002, p. 175, tradução nossa)

Enquanto leitor, Bastian acompanha a busca do jovem Pele-Verde Atreiu pela cura da doença que ameaça a vida da Imperatriz Criança, governante do reino de Fantasia. Como a existência de Fantasia depende da vida de sua governante, essa doença misteriosa ameaça também a sobrevivência de todo o reino, que tem sofrido com o aparecimento repentino do Nada em diversas localidades, fato que se mostra interligado ao mal que assola a Imperatriz Criança. Portanto, Bastian conhece Fantasia pelos olhos de Atreiu, um ser originário desse mundo mágico. A impressão em duas cores mencionada anteriormente tem como finalidade facilitar a diferenciação entre quando o texto se refere ao plano de Bastian e quando refere-se ao plano de Fantasia. Como dito anteriormente, a cor vermelha é utilizada para as passagens referentes ao Mundo Primário, enquanto o verde corresponde às passagens do Mundo Secundário.

Antes de iniciar a leitura do livro roubado, Bastian questiona a si mesmo o que acontece quando um livro está fechado. O garoto pondera que

É claro que lá dentro só há letras impressas em papel, mas, apesar disso, deve acontecer alguma coisa, porque quando o abro, existe ali uma história completa.

Lá dentro há pessoas que ainda não conheço, e toda a espécie de aventuras, feitos e combates — e muitas vezes há tempestades no mar, ou alguém vai a países e cidades exóticos. Tudo isso, de algum modo, está dentro do livro. É preciso lê-lo para o saber, é claro. Mas antes disso, já está lá dentro. (Ende, 1990, p. 10-11)

Em sua reflexão ocasionada pelo questionamento, Bastian reconhece que o conteúdo de um livro já está presente antes do início de uma leitura e que é preciso lê-lo para desbravar as aventuras contidas em uma história. Pode-se compor uma resposta ao questionamento de Bastian trazendo a declaração realizada por Iser de que “[...] o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia” (Iser, 2002, p. 105). Iser aponta a importância do papel do contemplador de uma obra artística para a completude do sentido da mesma e, no caso de um texto literário, tal papel é executado pelo leitor. Assim, apesar de um livro já conter uma história em seu interior, é apenas o processo realizado pelo leitor de acessá-la que dá vida às palavras contidas no texto. Em resumo, uma história existe a partir do momento em que é desfrutada.

Ao longo da leitura, os acontecimentos relatados no livro fictício são, de certa forma, “visualizados” por Bastian por meio de sua imaginação, o que dialoga com o argumento de Iser de que

[...] o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. [...] não importa que novas formas [possíveis do

mundo identificável] o leitor traz à vida: todas elas transgridem - e, daí, modificam - o mundo referencial contido no texto. (Iser, 2002, p. 107)

O ato da leitura pode ser considerado um exercício imaginativo de criação. Para a Estética da Recepção, como expresse anteriormente, autor, texto e leitor estão conectados na criação de algo novo. O leitor exerce papel fundamental na criação artística pois é ele quem detém o arbítrio para interpretar a obra e, por meio disso, gerar um sentido para o texto. No caso de *A História Sem Fim*, o garoto identifica-se com os personagens e envolve-se com os eventos narrados. Ao exercer seu papel imaginativo diante do texto, Bastian ilustra o conceito de performance de Iser, segundo o qual o jogo do texto “[...] é uma *performance* para um suposto auditório e, como tal, [...] [é] um jogo que se encena para o leitor, a quem é dado um papel que o habilita a realizar o cenário apresentado” (Iser, 2002, p. 116, grifo do autor). Portanto, assim como toda narrativa é encenada para o leitor, tudo quanto era narrado estava sendo performado para Bastian.

Em dado momento, o narrador declara que, ao ler o livro, “[...] também ele, Bastian, tinha partido para a Grande Busca, e não sabia até onde ela podia levá-lo, nem como poderia acabar” (Ende, 1990, p. 39), o que dialoga com Iser, que argumenta que “O jogo encenado do texto não se desdobra, portanto, como um espetáculo que o leitor meramente observa, mas é tanto um evento em processo como um acontecimento para o leitor, provocando seu envolvimento direto nos procedimentos e na encenação” (Iser, 2002, p. 116). O crítico, em seu texto, defende que o leitor faz parte da criação literária pois uma obra se completa a partir do sentido dado por ele e, por isso, o

leitor não é um mero espectador, mas, pelo contrário, é participante ativo e fundamental para a completude de uma obra.

A participação de Bastian na Grande Busca é insinuada gradualmente. O garoto passa a notar algumas coincidências que sugerem, como o fato de o limiar que separa os dois mundos, o imaginário e o real, estar cada vez mais tênue. Um episódio que marca notoriamente a fragilidade desse limiar retrata o encontro de Atreú e Fuchur, um Dragão da Sorte, com uma criatura chamada Ygramul:

Bastian emitiu um pequeno grito de horror.

Um grito de horror ressoou acima do ruído da batalha ecoando várias vezes nos rochedos. Ygramul voltou o olho para a esquerda e para a direita, para ver se havia outro recém-chegado, pois o rapaz que estava à sua frente, como que paralisado pelo terror, não podia ter sido. Mas não havia mais ninguém.

“Terá sido o meu grito que ele ouviu?”, pensou Bastian muito perturbado. “Não é possível.” (Ende, 1990, p 63-64)

No trecho acima, nota-se que Bastian interage com o enredo. Ele próprio se pergunta se o que aconteceu havia sido realmente uma interação entre ele e o livro que lia. Tal acontecimento entre garoto e livro retoma de forma literal a ideia de Iser. Dessa forma, Bastian carrega a literalidade do envolvimento direto do leitor apontado pelo crítico.

Com o avanço do enredo, Bastian se dá conta de que realmente faz parte da história narrada. A imperatriz Criança visita o Velho da Montanha Errante, que escreve um livro também chamado “A

História Sem Fim”, narrando toda a história de Fantasia enquanto ela acontece. Convém recapitular um pouco as “camadas” da narrativa a fim de sanar quaisquer imprecisões que possam ter sido deixadas. A obra analisada chama-se *A História Sem Fim*. Nela, um garoto lê um livro chamado “A História Sem Fim” na qual, em determinado ponto, surge um Velho que escreve um livro também chamado “A História Sem Fim”. Quando perguntado pela imperatriz Criança se tudo que acontece em Fantasia está relatado no livro, o Velho responde: “Este livro é toda a Fantasia, e você e eu” (Ende, 1990, p. 168, grifo do autor). Ao ser questionamento pela soberana sobre onde estaria esse livro, responde simplesmente “No livro” (Ende, 1990, p. 168), fazendo referência ao livro que Bastian lê. O leitor, ao se deparar com esse trecho, pode continuar o raciocínio e concluir que o livro está no livro que está no livro que está em suas mãos.

Logo após, o conceito do leitor como participante da performance do jogo do texto retorna durante o seguinte diálogo entre a imperatriz Criança e o Velho da Montanha Errante:

— Você e eu, disse, não temos poder para a fazer. Mas há uma pessoa que o tem.

— Só o filho de um homem pode criar um novo princípio, escreveu o Velho.

— Sim, replicou ela, o filho de um homem. [...]

— Respeite as fronteiras a que você também tem de se sujeitar!

— É o que eu vou fazer, respondeu ela, mas aquele de quem falo e que espero já as ultrapassou há muito. Ele lê esse livro em que escreve e ouve todas as palavras que dizemos. Está, portanto, junto de nós.

— É certo, ouviu dizer a voz do Velho, enquanto escrevia, também ele já pertence irrevogavelmente à História Sem Fim, porque é a sua própria história. (Ende, 1990, p. 169)

Cabe destacar que a soberana de Fantasia faz questão de enfatizar que Bastian não é apenas um espectador dos eventos narrados, mas também está diretamente envolvido em tudo que havia acontecido. Dessa forma, as personagens ressaltam que a própria história de Bastian havia se misturado à delas e que, portanto, Bastian faz parte da História Sem Fim.

Na mesma passagem, os eventos tornam-se tão mais vívidos para Bastian que tomam conta de seus sentidos e o fazem ouvir as vozes dos personagens. Como mencionado pela imperatriz Criança, é dito que o rapaz “escutava [a voz do Velho] muito claramente”, que “[...] a voz do Velho continuava a soar e Bastian teve de ouvi-lo” e que “Enquanto Bastian lia estas linhas, ouvindo ao mesmo tempo a voz grave do Velho da Montanha Errante, começou a sentir um zumbido nos ouvidos” (Ende, 1990, p. 171). Tais trechos tornam a trazer para a narrativa o argumento de que um texto ganha vida a partir de sua leitura.

A visita da imperatriz ao Velho tem como finalidade convocar o salvador de Fantasia, que havia de dar-lhe um novo nome. Lá, eles esperam por uma atitude do garoto, que ainda não está convencido de que se referem a ele. Então, a soberana pede ao Velho para recontar a história e, depois de alguma insistência, ele começa a recontá-la a partir do ponto que o leitor “real” iniciara sua leitura. Em um primeiro momento, Bastian não reconhece o enredo que passou a ser relatado, mas depois percebe que

Aquilo que o Velho contava era sua própria história!
E fazia parte da História Sem Fim. Ele, Bastian,
era uma das personagens do livro, quando pensara
ser apenas um leitor! E quem sabe se não haveria

qualquer outro leitor que o estivesse lendo naquele momento e que também pensasse que não passava de um leitor... e assim por diante até ao infinito! (Ende, 1990, p. 171-172)

No trecho acima, o garoto compreende que não é apenas um espectador da história e que, na realidade, era tão participante dela quanto qualquer personagem: a história é também sobre ele; é também sua. Segundo Wagner,

Com essa técnica, Michael Ende sugere ao leitor a possibilidade de que possa acontecer com ele o mesmo que Bastian, já que ele também está lendo um livro chamado “A História Sem Fim”, como o do protagonista. O leitor também faz uma viagem ao seu interior, pois os personagens só ganham vida em sua própria imaginação. (Wagner, 2010, p. 79, tradução nossa)

A participação de Bastian no enredo do livro roubado, para Wagner, seria um recurso utilizado pelo autor para provocar uma reflexão no leitor acerca do seu próprio papel na história. Como visto, a própria possibilidade de Bastian estar sendo lido é levantada pelo narrador e impulsiona essa reflexão, voltando ao argumento de que, da mesma forma que o garoto, o leitor também é participante ativo na construção de um sentido para o texto, tal qual defende a Estética da Recepção.

Assustado, tenta parar de ler, e os dois planos da história começam a se misturar, como pode-se notar a seguir:

[Bastian] Queria parar, não queria ler mais.
Mas a voz profunda do Velho da Montanha Errante
continuava a contar,

e Bastian não podia fazer nada para detê-lo. Tapou os ouvidos, mas não adiantou nada, pois a voz ressoava dentro dele. Apesar de saber há muito tempo que não era assim, ainda se agarrava à idéia de que esta coincidência com sua própria história era talvez apenas um acaso disparatado.

Mas a voz profunda continuava a falar, implacável, e então, ele ouviu-a dizer claramente:

“... não deve ter muita, senão pelo menos tinha-se apresentado.

— Meu nome é Bastian, disse o rapaz. Bastian Baltasar Bux”. (Ende, 1990, p. 172)

No trecho acima, os dois planos tornam-se um só, complementando-se, e Bastian finalmente participa conscientemente na história que lia, em mais uma confirmação de que também ele fazia parte de todos os acontecimentos. Bastian é, então, convencido de que é parte integrante da performance do texto e renomeia a governante de Fantasia, que passa a se chamar Filha da Lua. Ao tomar essa atitude, o menino é transportado para Fantasia e tem como missão recriá-la enquanto encontra o caminho de volta para seu mundo.

O deslocamento de Bastian do Mundo Primário para o Mundo Secundário é característico das fantasias de portal. Para Mendlesohn, esse tipo de narrativa exige “[...] que aprendamos a partir de um ponto de entrada. São quase sempre romances de busca e quase sempre prosseguem de forma linear com um objetivo que deve ser alcançado” (Mendlesohn, 2002, p. 173, tradução nossa). Os portais podem ser dos mais variados tipos: um guarda-roupas, como em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-roupas*, ou uma toca de coelho como em *Alice no País das Maravilhas*. No caso de *A História Sem Fim*, a

pesquisadora Mirane C. Marques (2015) conclui que o portal seria a leitura do livro por Bastian que, de certa forma, simboliza a viagem imaginária realizada pelo leitor.

O garoto passa a desbravar Fantasia através do chamado “caminho dos desejos”, satisfazendo suas vontades a fim de descobrir sua vontade mais profunda. Cada desejo realizado, entretanto, custa uma lembrança acerca de quem ele era. Bastian manifesta mais de uma vez sua vontade de permanecer em fantasia apesar de ser advertido de que sua busca deve culminar em seu retorno para sua própria realidade.

Ao longo de sua jornada em Fantasia, o menino explora diversas localidades e conhece incontáveis criaturas, dentre eles Atreiu, de quem vira amigo. Por fim, depois de realizar vários desejos, descobre que sua vontade mais profunda era amar e ser amado, bebe das Águas da Vida e volta para seu mundo transformado. O retorno para a realidade de origem constitui um dos pontos centrais nas fantasias de portal, visto que a ausência desse retorno, segundo Fritsch, pode ser interpretada

no mínimo, de duas formas. Em uma interpretação que considere esse universo mágico ficcional como um mundo paralelo (como nas obras tradicionais de ficção de fantasia), pode-se atestar que as personagens optam por não mais voltar ao mundo cotidiano e permanecem no mundo de fantasia concebido por elas. Porém, é possível interpretar essa quebra do giro cosmogônico como a morte da personagem ou a entrada da mesma em um universo esquizofrênico, que tira suas bases da vida real e a lança em um universo imaginado e vivido como se fosse sua realidade prima. (Fritsch, 2014, p. 13)

No caso da obra em análise, há uma mescla das duas possibilidades de interpretação levantadas por Fritsch. Enquanto explorava Fantasia, Bastian encontra a Cidade dos Antigos Imperadores, onde vagam visitantes de Fantasia de outrora que se recusaram a deixar o reino e já não possuíam recordação alguma de seu mundo. É possível relacionar o caso dos antigos imperadores com o de pessoas que, por alguma razão, encontram-se “presas” em um mundo próprio sem relação com a vida real.

Após beber das Águas da Vida e retornar para seu mundo, Bastian é um garoto diferente daquele que iniciara a leitura. Como já dito, ele volta de Fantasia transformado e re-encontra seu pai, a quem também transforma. A mudança vivida por Bastian pode ser interpretada como os efeitos que uma obra pode ter sobre o leitor que, ao finalizar uma leitura, nunca é o mesmo de quando a iniciara. Tal reflexão é reiterada pelo crítico Antoine Compagnon, segundo o qual “Livros transformam a todos nós. Eu sou o que os livros fizeram de mim, especialmente Proust, mas muitos outros autores também. Chamamos isso de literatura aquilo que nos transformou, que transformou o que fizemos, o que um homem ou uma mulher é” (Collège de France, 2014, tradução nossa). No fim das contas, “A História Sem Fim” era realmente sobre Bastian. Esse artifício utilizado por Ende ecoa as palavras de Iser, para quem “[...] o jogo se converte em um meio pelo qual podemos nos estender a nós mesmos. Essa extensão é um traço básico e sempre fascinante da literatura” (Iser, 2002, p. 118). Segundo o crítico, cada leitura depende do leitor para que o sentido do texto se complete, pois todo o conhecimento e a história de vida do leitor contribuem para essa construção; da mesma forma, o texto, por sua vez, mergulha no âmago do ser do leitor.

Dado que o sentido de um texto é produzido pelo leitor, Iser afirma que “[...] o jogo do texto pode ser cumprido individualmente por cada leitor, que, ao realizá-lo de seu modo, produz um ‘suplemento’ individual, que considera ser o significado do texto” (Iser, 2002, p. 116). O crítico atesta que o significado do texto é singular para cada um que lê, pois este interpreta conforme seus conhecimentos prévios e seu contexto histórico, social e cultural. Ende também levanta essa reflexão ao final da obra, como é possível observar no seguinte diálogo entre Bastian e o senhor Koreander - de quem o menino roubara o livro:

— Há muitas portas para Fantasia, meu rapaz. Há muitos outros livros mágicos. Muitas pessoas nunca percebem isso. *Tudo depende da pessoa em cujas mãos o livro vai parar.*

— Então, *a História Sem Fim é diferente para cada um?*

— É isso mesmo, disse o senhor Koreander. Além disso, não são só os livros que levam a Fantasia, há outras possibilidades de ir até lá e voltar. Você vai sabê-lo mais tarde. (Ende, 1990, p. 391, grifo nosso)

Bastian estava visitando novamente a loja do senhor Koreander e relatou-lhe todas as aventuras que havia vivido em Fantasia. O diálogo entre as personagens reflete a ideia explicitada por Iser de que uma obra é diferente para cada pessoa que tem acesso a ela, pois cada um interpreta e constrói um sentido singular para aquilo que lê. Além disso, por meio da última fala do excerto, Ende propõe que Fantasia, o mundo infinito da imaginação e das histórias, possa ser acessada por outros “portais” além da leitura em si. Tal proposta é corroborada por Antoine Compagnon, que afirma que

Parece-me que o que verdadeiramente nos transforma é a forma narrativa. Todos nós nos contamos a história de nossas vidas. Para viver, é importante ter uma narrativa da própria vida. Paul Ricoeur dizia que para viver bem, sem sofrer demais, é importante ter o que [...] [ele] chama de identidade narrativa, ou seja, uma narrativa sobre o que somos que nos transporta para quem somos. (Collège de France, 2014, tradução nossa)¹

Para além da forma narrativa, a declaração do senhor Koreander de que a porta de entrada para o mundo infinito da imaginação não se limita aos livros indica a possibilidade de que as demais manifestações artísticas também levam a Fantasia, o que pode ser considerado reflexo da influência de Edgar Ende na concepção artística de seu filho.

Levando em conta o percurso realizado ao longo deste estudo, convém destacar que o conceito de que a interpretação do espectador é fundamental para a definição do sentido de uma obra de arte já era disseminado na Alemanha do século XX décadas antes dos estudos dirigidos por críticos como Jauss e Iser, cujas pesquisas contribuíram para propagar essa linha de pensamento e sistematizá-la especialmente no campo literário. Como artista, o pintor Edgar Ende exerceu forte influência sobre a formação artística do escritor Michael Ende, seu filho. Tal importância transparece em *A História Sem Fim*, obra a qual conflui, em diversos aspectos, com os estudos da Estética da Recepção.

¹ “It seems to me that what truly transforms us, is the narrative form. We all tell ourselves the story of our lives. To live, it is important to have a narrative of one’s life. Paul Ricoeur said that to live well to live without suffering too much, it is important to have what Paul Ricoeur calls a narrative identity, that is, a narrative about what we are that carries us forward to who we are.” (COLLÈGE DE FRANCE, 2014)

Este estudo permitiu um olhar sobre a obra analisada de forma que admitiu considerá-la uma representação, por vezes literal e, por vezes, ilustrativa, da Estética da Recepção. Ela destaca-se por ser uma narrativa que se utiliza de conceitos dessa linha de pensamento ao mesmo tempo que o autor, aplicando-a, não permitiu que suas próprias opiniões sobre ela tivessem qualquer influência sobre os leitores, com o objetivo deixá-la aberta para as mais diversas interpretações. Assim, Michael Ende pôs sobre os leitores a responsabilidade de definir o significado da obra a partir de seus próprios entendimentos. Com essa estratégia, Ende dialoga com Iser ao intencionalmente tornar o leitor, assim como Bastian, um participante da performance do texto e não apenas um espectador da encenação.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los simbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COLLÈGE DE FRANCE. *Literature is transformative - Antoine Compagnon*. YouTube, 20 fev. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=914vJvC6lDk>. Acesso em: 30 jun. 2023.

EDGAR ENDE. *Edgar Ende*. Página inicial. Disponível em: <https://edgarende.de/>. Acesso em 05 jul. 2023.

ENDE, Michael. *A História Sem Fim*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRITSCH, Valter Henrique de Castro. ATRAVERSSANDO LIMIARES: SIMBOLOGIAS DE PASSAGEM NO ROMANCE DE FANTASIA. *Recorte - Revista eletrônica*. v. 11, n. 1, jan-jun 2014. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/viewFile/798/pdf_20>. Acesso em: 23 jan. 2023

FURTADO, Filipe. FANTASIA / FANTASY – *Dicionário Digital do Insólito Ficcional – e-DDIF*, 2009. Disponível em: <http://www.insolitificcional.uerj.br/f/fantasia-fantasy/>. Acesso em: 11 jun. 2023.

GAMBLE, Nikki; YATES, Sally. *Exploring Children's Literature: Teaching the Language and Reading of Fiction*. London: Paul Chapman Publishing, 2002.

ISER, Wolfgang. O Jogo do Texto. In: JAUSS, Hans Robert *et al.* *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

LEWIS, Clive Staples. *Um experimento em crítica literária*. Rio de Janeiro: Thomas Nelson, 2019.

LIMA, Cleane da Silva de; LIMA, Luzimar Silva de. Estética Da Recepção: O Conhecimento De Mundo Do Leitor Para A Significação Do Texto Literário. *Littera: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, [S. l.], v. 10, n. 18, 2019. Disponível em: <http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/13196>. Acesso em: 22 jun. 2023.

MARQUES, Mirane Campos. *Uma História que não tem Fim: um estudo sobre a fantasia literária*. São José do Rio Preto, 2015. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/127775/000845650.pdf?sequence=1>>.

Acesso em 18 de novembro de 2020.

MENDLESOHN, Farah. Toward A Taxonomy of Fantasy. *Journal of the Fantastic in the Arts* Vol. 13, No. 2 (50), 2002, p. 169-183. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/43308579>>. Acesso em: 12 jun. 2023.

SILVA, Alexander Meireles da. *O admirável mundo novo da República Velha: O nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SILVEIRA, Fabrício José Nascimento da; MOURA, Maria Aparecida. A estética da recepção e as práticas de leitura do bibliotecário-indexador. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v. 12, n. 1, p. 123-135, jan/abr 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pci/a/8BbT68VyqHvbP53K5sbbPQS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 28 jun. 2023.

THE Neverending Story. *Michael Ende*. Disponível em: <http://michaelende.de/en/author/biography/neverending-story>. Acesso em 04 jul. 2023.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Árvore e Folha*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

WAGNER, Elena. *Das Überzeugungssystem Michael Endes und seine Umsetzung in „Die unendliche Geschichte“*. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Heinrich-Heine, Düsseldorf. 2010.

O TRIÂNGULO AMOROSO EM “O HOMEM DA AREIA”, DE E. T. A. HOFFMANN: UMA DISCUSSÃO SOBRE RAZÃO E EMOÇÃO¹

Edson Sousa Soares²

1. CONSIDERAÇÕES INICIAS

Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822) foi um grande escritor do século XIX, compositor, desenhista, jurista, romancista e contista alemão. O autor, que contribuiu de forma significativa para o romantismo alemão de sua época, é também considerado um dos maiores escritores de literatura fantástica. Em suas obras, narra temas relacionados ao fantástico, ao sobrenatural, ao macabro, ao medo e interpõe a eles elementos como o terror e o horror. Hoffmann constrói, em seus textos, uma atmosfera que abarca todo um contexto sombrio de pesadelo; e, de acordo com uma biografia sobre ele, o escritor ainda aborda temáticas relacionadas à

1 Texto apresentado como trabalho final da Disciplina “Seminários em Teorias do Texto: narrativa e insólito, olhares sob o fantástico e suas vertentes”, ministrada pela Prof.^a Dra. Fernanda Silvestre, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia.

2 Doutorando em Estudos Literários e bolsista da CAPES. CV: <http://lattes.cnpq.br/8990032684521533>. Orcid: 0000-0002-63971213. Contato: e.sousasouares@yahoo.com.br.

personalidade dividida, à loucura, ao estranho e ao imaginário, como veremos em nosso objeto de análise, “O Homem da Areia”, conto publicado, pela primeira vez, em 1816.

Trata-se de um texto muito explorado pela crítica literária e pelos estudos psicanalíticos. Ressaltamos a sua importância e da sua trama narrativa para a literatura fantástica, sobretudo para os estudos da teoria do fantástico, e destacamos que “O Homem da Areia” foi objeto de interpretação para Sigmund Freud (1856-1939), teórico considerado o pai da psicanálise. No texto intitulado “Das Unheimliche” (1916), traduzido no Brasil como “O inquietante” e “O estranho”, Freud discute, a partir da trama narrativa do conto – que envolve as angústias e as inquietações do personagem Natanael –, conceitos como o estranho, o infamiliar, o familiar e a presença do duplo.

Nesse contexto, este trabalho também se propõe a realizar uma breve análise deste conto de Hoffmann, destacando algumas passagens da história, a fim de verificar na narrativa traços de um relacionamento (um possível triângulo amoroso) entre o protagonista (Natanael), a personagem Clara (sua amada de infância) e a boneca Olímpia (a linda mulher que ele acredita ver, sutilmente, pela janela atrás de uma cortina). Especificamente, trataremos de aspectos apontados pela psicanálise, como razão e emoção, os quais são determinantes do triângulo amoroso, além de outros traços que perpassam a trama, como o trauma, o inquietante, o infamiliar, o familiar e o ato falho. Ademais, buscamos observar aspectos relacionados ao fantástico, como o insólito, o estranho, o natural, o sobrenatural, o maravilhoso, a presença do medo e do duplo, assim como o saber popular e a contação de histórias antigas. Para tanto,

o presente trabalho se baseia, principalmente, nas abordagens de Tzvetan Todorov (2008), Filipe Furtado (1980) e David Roas (2014) sobre a literatura fantástica, e nos estudos psicanalíticos de Sigmund Freud (1996, 2010) acerca da mente humana.

2. ANÁLISE DA NARRATIVA

Nesta análise, a princípio, nosso olhar pousa na frase metafórica “O Homem da Areia”, que compõe o título do texto de Hoffmann, discussão que retomaremos adiante. Essa frase inicial evoca a figura lendária do Homem da Areia, presente em narrativas populares de diferentes culturas, nas quais assume outras identidades como O homem do saco, O doido e O bicho papão. Tais expressões fazem parte do imaginário popular e são utilizadas por mães, tias, avós, babás (pessoas adultas) para disciplinar as crianças.

Na sequência, nossa leitura contempla as três cartas que compõem o texto literário hoffmanno, mas segue basicamente o fio condutor da primeira carta (p. 112-121), na qual identificamos um possível triângulo amoroso entre Natanael, Clara e Olímpia. Nela, apesar de Natanael expor suas angústias e inquietações, ele deixa claro para o leitor que Clara é sua amada de infância: “Clara pode estar pensando que aqui levo uma boa vida, esquecendo por completo sua querida imagem angelical, tão profundamente gravada em meu coração e em minha mente” (Hoffmann, 2006, p. 112).

Já na terceira carta (p. 125-126), o protagonista dá uma pista de estar atraído por Olímpia, personagem que possui traços humanos e também assume características autômatas. Quando ele a vê pela primeira vez, a admira; todavia, nota algo estranho: “Uma mulher

alta muito magra, esplendidamente vestida, estava sentada no quarto diante de uma mesinha, sobre a qual pousava os braços, com as mãos cruzadas. Estava sentada diante da porta, de forma que pude ver com clareza o seu belo rosto angelical” (Hoffmann, 2006, p. 126). A bela imagem de Olímpia o arrebatava e o rosto angelical é a forma carinhosa com que ele igualmente descreve sua amada de infância, afirmando que Clara tem rosto e olhos angelicais. A noção de arrebatamento do protagonista pela autômata, descrita como filha de um professor universitário, é potencializada em passagens da quarta parte do texto (p. 126-147 – seção na qual o autor comunica-se com o leitor acerca do fazer literário, sobretudo do gênero fantástico):

“Clara tem toda razão,” disse consigo, “em considerar um visionário idiota; no entanto é estranho que eu me atormente tanto por ter pago caro demais pelo binóculo de Coppola; não vejo razão para isso.” Sentou-se então a fim de terminar a carta para Clara, mas um olhar através da janela convenceu-o de que Olímpia ainda estava lá; como arrebatado, por uma força irresistível, levantou-se, pegou o binóculo de Coppola e não conseguiu esquivar-se da inebriante visão de Olímpia, até que [...]. (Hoffmann, 2006, p. 136)

Essa passagem do conto permite-nos pensar nos traumas de infância de Natanael e no possível triângulo amoroso que, estrategicamente, Hoffmann o conduz em sua narrativa fantástica. O protagonista vivencia diversos eventos, como se apaixonar por uma outra “mulher”; entrar em conflito com Clara e Lotar, seu cunhado; potencializar seus traumas infantis em relação à figura do duplo Coppelius/Coppola, que contribui psicologicamente para o seu fim trágico.

Detendo-nos, então, na primeira carta, percebemos que o protagonista, por meio dela, sente necessidade de narrar suas angústias, verbalizar aquilo que o perturba:

Algo de terrível aconteceu em minha vida! Sombrios pressentimentos de um cruel e ameaçador destino estende-se sobre mim quais sobras de nuvens negras, impenetráveis a qualquer benevolente raio de sol. Agora devo dizer-lhe o que aconteceu [...], mas, só em pensar nisso, escapa-me um riso de louco. (Hoffmann, 2006, p. 112)

Esse excerto demonstra que Natanael, igualmente, declara-se confuso e com traços de um provável descontrole emocional, semelhante à loucura, manifestado no riso, que pode ser uma das estratégias para desconstruir o próprio medo e fugir das inquietações que o perturbam. Ademais, ele conta para Lotar, o amigo de infância e irmão de sua amada, que o fato ocorrido perturbou tanto a sua vida, que seria necessária a presença do amigo para entender a sua real situação. Pela descrição dos fatos, deixa entrever que poderia ser considerado louco, supersticioso, fantasiador, entre outras rotulações que contemplam os conflitos mentais e sociais.

Observamos que tais elementos evocados pelo narrador-protagonista contribuem para a construção de um cenário fantástico, como o proposto por diferentes teóricos da literatura fantástica. Todorov (2008) defende que, para o texto literário ser do gênero fantástico, deve haver uma aproximação do sobrenatural com o real, especificamente uma inscrição do mistério, do insólito e do inexplicável na vida real. O primeiro critério apontado por ele é a hesitação do leitor, que pode ocorrer também com o protagonista

da narrativa, e a dúvida deve permanecer até o final. O teórico assegura que o fantástico acontece na fronteira entre a dúvida e o ato de decidir por uma ou outra resposta: “deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2008, p. 31), e o próprio conceito de fantástico se mescla com o de real e o de imaginário. Todorov (2008, p. 31) pontua, ainda, que existe um fenômeno estranho, que pode ser esclarecido de dois modos, os quais estão interligados: situações que abarcam tanto o natural quanto o sobrenatural; e a possibilidade de “se hesitar entre os dois criou o efeito de fantástico”.

Furtado (1980, p. 36), por sua vez, defende que “a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a fenomenologia meta-empírica de uma forma ambígua e manter até o fim uma total indefinição perante ela”. Ou seja, a narrativa transmite um discurso perpassado pela ambiguidade, sobretudo entre o real e o impossível, e tal dúvida deve ser mantida até o seu desfecho. Caso não ocorra esse processo, não haverá espaço para as demais fases de consolidação do gênero.

[...] para além da oposição básica entre o mundo empírico e o mundo meta-empírico, qualquer narrativa fantástica faz surgir e mantém uma série de elementos contraditórios da mais diversa índole, como: real/ imaginário; racional/irracional; verosímil/inverossímil; transparência/ ocultação; [...] etc. (Furtado, 1980, p. 36)

Esse posicionamento nos possibilita analisar o texto de Hoffmann pelo viés do fantástico, visto que o protagonista vivencia

conflitos mentais relacionados às narrativas que ele ouviu na infância. Principalmente àquelas que elucidam a função simbólica da figura lendária o Homem da Areia; aos eventos catastróficos vivenciados também no período da sua formação infantil, como o acidente que resultou na morte do seu pai; a outras inquietações pessoais que o atormentam, na fase adulta, além de outras situações inexplicáveis que perpassam o crivo do natural e do sobrenatural.

Já, para Roas (2014), o fantástico apresenta fenômenos e situações que supõem uma transgressão da concepção do real, enquanto o sobrenatural é algo que viola as leis que organizam o mundo real, algo não explicável e não existente, em conformidade com essas mesmas leis. Tomando como base o confronto estabelecido entre o real e o sobrenatural, ambos inerentes ao nosso paradigma de mundo, condicionados a regras e à estabilidade, a narrativa fantástica promove a imprecisão quanto ao discernimento do real e do imaginário. Esse teórico igualmente aponta para a importância do fator sociocultural: “Toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte: ‘realidade e irrealidade, possível e impossível se definem em sua relação com crenças às quais um texto se refere’” (Roas, 2014, p. 39, grifo do autor).

Tais fenômenos podem ser extraordinários em uma determinada cultura, mas em outras não, sendo necessário contrastar nossa percepção de mundo real com o sobrenatural, para poder classificá-lo como fantástico ou não. Roas (2014), diferentemente de Todorov (2008), não considera a hesitação como parâmetro para definir o texto fantástico, e compreende que Todorov enclausura o fantástico entre outros dois gêneros: o estranho e o maravilhoso. Para Roas (2014), existe narrativa fantástica diante da qual não hesitamos; mas

há possibilidade do sobrenatural, porque o inexplicável se impõe à nossa realidade, transformando-a. E o fantástico depende do que consideramos como real e o sociocultural é um fator determinante para a concepção do texto fantástico, porque só será fantástico o que não é aceito socioculturalmente.

Nessa conjuntura, a representação simbólica do Homem da Areia é cada vez mais potencializada, devido ao fator sociocultural, visto que tal imagem passa a existir no imaginário popular. Por meio de discursos maliciosos e/ou punitivos (ou até mesmo inocentes), tal figura é usada equivocadamente, em diferentes culturas, como estratégias pedagógicas para provocar a sensação de medo, a fim de tornar as crianças cada vez mais comportadas, controladas, o que denota um sistema familiar disciplinar. Tais estratégias podem, em alguns casos, provocar traumas e gerar sequelas, como é representado por Hoffmann no decorrer da narrativa e, posteriormente, analisado por Freud (2010) acerca das angústias do protagonista Natanael, as quais estão relacionadas às vivências dele na infância, adolescência e juventude. A elas o psicanalista chamou de complexo da castração: “Então ousaremos referir o elemento inquietante do Homem da Areia à angústia do complexo infantil da castração” (Freud, 2010, p. 349).

Natanael relata que: “no dia 30 de outubro, ao meio-dia, um vendedor de barômetros entrou em meu quarto e me ofereceu seus instrumentos. Não comprei nada e ameacei jogá-lo escada abaixo, mas ele então saiu voluntariamente” (Hoffmann, 2006, p. 114). A presença do visitante, que se caracteriza como uma aparição estranha, incomodou o jovem estudante de modo tão intenso, que, para livrar-se dessa situação, ameaçou utilizar-se da violência para derrubar o homem da escada. O narrador-personagem sente necessidade

de contar suas experiências conturbadas da infância; segundo ele, elas são importantes para que seja melhor compreendido. Notamos, em vários excertos do texto de Hoffmann (2006), além do estado emocional angustiante do protagonista, elementos que também contribuem para a ambientação da narrativa como fantástica, como a sensação de ele ouvir vozes e o seu medo que é tão potencializado, por meio de colocações a exemplo de: “[...] Mas Deus do céu! Meus cabelos arrepiam-se [...]” (p. 114). Já as possíveis advertências ou os conselhos que Natanael assume que ouviria de Clara – “Tudo isso não passa de criança!” (p. 114) – demonstram a fragilidade mental vivenciada pelo personagem, posto que reconhece a própria imaturidade e expressa dependência de sua amada, ou de alguém para ouvi-lo.

Ademais, reiteramos que o riso pode ser pensado como um meio de fuga, uma estratégia para não se vivenciar a sensação do medo: “Agora quando começo, tenho a impressão de ouvir o seu riso e as palavras de Clara [...] Riam, por favor, riam muito de mim! Peço-lhes encarecidamente! [...] é como se eu lhes implorasse, loucamente desesperado, para que riam de mim [...]” (Hoffmann, 2006, p. 114). Natanael prefere que os amigos riam dele, pois tem dúvida do seu próprio estado emocional e tal dúvida gera, de início, uma sutil ambiguidade na narrativa. Posteriormente, essa ambiguidade é cada vez mais potencializada, dado que, com os relatos do protagonista, o leitor tem acesso tanto às suas angústias quanto às suas contradições, bem como ao evento catastrófico em que ele perdeu o pai. Ter que conviver com essa dor, ao longo da adolescência e da juventude, resulta em uma espécie de trauma, o qual, de acordo com os estudos psicanalíticos de Freud (2010), está diretamente

relacionado ao comportamento emocional do jovem universitário e, consequentemente, contribui para o fim trágico do personagem. Tais ambiguidades, sem dúvida, são resultado das estratégias utilizadas pelo autor na construção da narrativa fantástica, assim como das marcas estilísticas que compõem esse gênero textual.

Retomando o relato de Natanael ao amigo Lotar:

Eu já estava crescido o suficiente para compreender que aquela história contada pela ama-seca sobre o Homem da Areia e o seu ninho com crianças na Lua realmente não podia estar lá muito correta; todavia, o Homem da Areia continuava sendo para mim um terrível fantasma, e o terror me arrebatava quando o ouvia não apenas subir as escadas, como também abrir e entrar violentamente no gabinete de meu pai. [...] Isso durou anos, e não me acostumar à sinistra assombração – a figura aterrorizante do Homem da Areia não saía da minha cabeça. Suas relações com meu pai passaram a ocupar cada vez mais a minha imaginação, [...] com os anos, sedimentou-se e germinou em mim a vontade de investigar o mistério, de ver o fabuloso Homem da Areia. **Ele me conduziu para o caminho do maravilhoso, do romanesco, que com muita facilidade instala-se na alma infantil.** (Hoffmann, 2006, p. 115-116, grifo nosso)

Ao narrar essas lembranças e memórias sobre um momento conturbado da sua juventude, essa passagem possibilita-nos igualmente conhecer um pouco mais das experiências de infância do garoto Natanael. Percebemos que – além de ter associado a imagem do Homem da Areia ao homem comum, real, que ocupa a função de advogado e o lugar de amigo do seu pai – o universitário revela

que gostava de ouvir histórias de terror, e assume ter sido um leitor assíduo das narrativas sobre duendes e bruxas, entre outras histórias assombrosas. Contudo, “em primeiro lugar estava sempre O Homem da Areia, que eu desenhava com giz ou carvão, da forma mais estranha e abominável, em mesas, armários e paredes” (Hoffmann, 2006, p. 115-116).

Foi uma criança ouvinte das histórias e experiências vivenciadas pelo pai: ele “estava muito alegre e contava histórias divertidas das viagens que fizera na juventude” (Hoffmann, 2006, p. 119). E esse apontamento vai ao encontro das reflexões de Walter Benjamin (1994) sobre a contação de histórias, por meio do narrar os acontecimentos, e a troca de experiências sobretudo entre pais e filhos. Segundo o autor, essa era uma estratégia adotada pelos narradores para partilhar o conhecimento de suas experiências, tanto as adquiridas através da leitura dos escritos sagrados, quanto as alcançadas com frequência durante as viagens, como aquelas obtidas cotidianamente na convivência local. Benjamin (1994, p. 198) explica que a troca de experiências entre as pessoas, como as passadas de pais para filhos, “é a fonte a que recorreram todos os narradores”.

Em outras passagens do texto, uma voz narrativa que dialoga com o leitor assegura que Natanael era leitor e ouvinte das histórias de terror, e nos confidencia que gostava de escrever: “Outrora, ele alimentara um talento especial para a composição de histórias encantadoras e graciosas, as quais Clara ouvia com muito prazer” (Hoffmann, 2006, p. 130). Esse narrador assegura, ainda, que Natanael era detentor de conhecimentos intelectuais adquiridos da infância à vida adulta (na universidade), e observamos que suas experiências

corroboraram o estado emocional do universitário, pois os reflexos dos seus fantasmas aparecem em sua escrita e os seus textos atuais são misteriosos, de difícil compreensão: “[...] disformes, de modo que, mesmo quando Clara não dizia nada, ele mesmo sentia que eles pouco lhe haviam interessado. Nada era para Clara pior do que o tédio; em seu olhar e em suas palavras expressava-se uma inevitável sonolência mental (Hoffmann, 2006, p. 130).

Como vimos no relato a Lotar, o garoto Natanael, com apenas dez anos de idade, sentia-se fortalecido para investigar de perto aquela inquietação que perpassava pelo seu imaginário, entre o medo e o horror propagados por sua mãe e pela cuidadora de sua irmãzinha sobre o abominável Homem da Areia, em conjunto com sua experiência leitora/de ouvinte e de suas vivências de situações assombrosas. Ele relatou que: o Homem da Areia “me conduzira para o caminho do maravilhoso, do romanesco, que com muita facilidade instala-se na alma infantil” (Hoffmann, 2006, p. 115-116), o que evidencia que Hoffmann, por meio de estratégias e técnicas narrativas, dá voz ao narrador-personagem para também contribuir teoricamente com as perspectivas do fantástico, já que tal gênero se mescla com outros na articulação do seu texto literário.

Na segunda carta, através da sua escrita, Clara orienta o namorado:

Se cada linha de sua carta não expressasse a mais profunda agitação do espírito, se o seu estado não me afligisse no fundo d'alma, eu poderia, afinal, zombar do seu Homem da Areia e do vendedor de barômetros. Tranquelize-se, por favor! Decidi que serei para você uma espécie de espírito protetor e espantarei com uma gargalhada o hediondo Coppelius, se ele se atrever a

introduzir-se em seus sonhos. Não tenho medo algum dele e de suas mãos feias; advogado ou Homem da Areia, ele não irá estragar minhas iguarias, tampouco lançar areia em meus olhos [...]. (Hoffmann, 2006, p. 124)

Ao representar o discurso da razão, Clara tece fortes argumentos para ajudar o namorado a desconstruir suas crenças em forças ocultas, suas superstições pessoais. Demonstra preocupação com ele, assegura que é e será sempre sua protetora, e afirma que está decidida a enfrentar e a espantar com apenas “uma gargalhada o hediondo Coppelius, se ele se atrever a introduzir-se em seus sonhos” (Hoffmann, 2006, p. 124).

O riso (a gargalhada) utilizado(a) pela namorada do protagonista funciona como uma estratégia para a desconstrução do poder e do medo que é provocado pela presença do abominável Coppelius, que é associado, por Natanael, à figura do monstro, a algo ligado à maldição. Em relação ao riso, Henri Bergson (1983, p. 14) defende que se trata de “uma espécie de gesto social. Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer”, suavizando “tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social”. Assim, na narrativa de Hoffmann, o riso é um recurso usado para enfatizar a desconstrução do monstro, visto que é potencializado somente na mente do protagonista.

Na quarta parte do texto, Natanael, após buscar informações sobre o vendedor de barômetros, mesmo com resistência, reconhece que Clara e Lotar têm razão, dado que Copolla e o velho advogado

Coppelius não são a mesma pessoa. Entretanto, expõe ao amigo: “não consigo me livrar da impressão que o maldito rosto de Coppelius produziu em mim. Fico feliz que ele tenha deixado a cidade, como me informou Spalanzani” (Hoffmann, 2006, p. 125). E esse posicionamento ecoa os postulados de Freud (2010) sobre a experiência traumática, porque o que realmente incomoda esse personagem são suas lembranças do passado infante, conturbado.

A voz narrativa que dialoga com o leitor explica que, além de Natanael, muitos consideravam Clara como uma pessoa fria, insensível e prosaica. Mas em relação ao jovem, afirma que: “se dedicava então com força e entusiasmo ao mundo da ciência e da arte” (Hoffmann, 2006, p. 125). E, nessa comparação, notamos um distanciamento entre os dois, lembrando que o protagonista é um sujeito que não consegue conviver com seus conflitos pessoais, devido à influência de traumas infantis em sua fase adulta da vida. É a partir dessas divergências entre o casal e, especialmente, dos conflitos emocionais de Natanael, que ele se aproxima, equivocadamente, de Olímpia, mesmo percebendo algo estranho nas características físicas e na personalidade dela. Esse encantamento é realçado pela voz narrativa, que diz que a imagem dela flutuava aos olhos dele e que

[...] só pensava em Olímpia e lamentava em voz alta e chorosa: “Será que você, minha esplêndida e distante estrela de amor, será que você só me surgiu para elipsar-se em seguida e deixar-me na noite escura e sem esperanças?” (Hoffmann, 2006, p. 125)

Essa fixação nos permite refletir a respeito das estratégias literárias de subversão utilizadas por Hoffmann à sua época, em

razão de o protagonista se afastar da amada da infância por resistir àquilo que a caracteriza como fria e prosaica, a sua racionalidade. No entanto, sua reação a isso é inusitada, porque se aproxima justamente de uma boneca inanimada, uma autômata, imaginada por ele como uma linda mulher, evento que acontece a partir de um baile universitário, no qual é apresentada como filha do professor Spalanzani. No baile, Olímpia participa de um concerto e toca piano, fatos que encantam Natanael, que toma a iniciativa de tirá-la para dançar:

A mão de Olímpia estava gelada, o que fez com que sentisse um arrepio mortal. Fitou-a nos olhos, que só lhe transmitiram amor e desejo e, naquele momento, foi como se as artérias de sua mão comessem a pulsar e o sangue da vida corresse ardente por suas veias glaciais. Ardendo de paixão, Natanael enlaçou a bela Olímpia pela cintura e deslizou pelo salão. (Hoffmann, 2006, p. 136)

Novamente, apreendemos características da narrativa fantástica, devido ao jogo de palavras que contribui com a construção de um ambiente assombroso: a mão gelada, o arrepio mortal, o arder de paixão, entre outros elementos e articulações narrativas que constroem o cenário. Ademais, observamos que o protagonista vai, aos poucos, sendo conduzido para esse amor trágico. Para Freud (2010), a boneca Olímpia é uma personagem que representa o inquietante; porém, foi usada estrategicamente por Hoffmann para ridicularizar a superestimação do amor por parte do jovem universitário. Sendo assim, entendemos que o autor alemão subverteu o real prosaico por meio da linguagem literária, mostrando como Natanael se afasta

de Clara, portadora de um discurso da razão, buscando um outro amor frio e ilusório. Isso fica explícito, como vimos, quando a voz narrativa descreve o frio que ele sente ao tocar na mão de Olímpia.

No final do baile, Natanael estava todo envolvido pela boneca, tanto que nem percebeu que havia terminado a música:

“Separação, separação”, exclamou ele, em completo desespero, e beijou a mão de Olímpia, que, inclinando-se sobre sua boca, tocou-a com seus lábios frios como gelo! Assim como quando tocara as mãos frias de Olímpia, viu-se penetrado por um profundo terror; repentinamente lembrara-se da lenda da Noiva Morta; mas Olímpia o abraçara com ternura e o ardor de seu beijo fazia com que seus lábios ganhassem vida. [...] “Você me ama, você me ama, Olímpia? Só uma palavra! Você me ama?”, era assim que sussurrava Natanael; Olímpia, levantando-se, apenas suspirou: “Ah ... ah!” [...] “Ah, ah!”, replicou Olímpia, afastando-se”. (Hoffmann, 2006, p. 138-139)

Essa passagem confirma nossa hipótese sobre o triângulo amoroso em “O Homem da Areia”: o protagonista, na luta com seus conflitos pessoais, age sempre pela emoção, e as ações de Clara funcionam como a voz da razão. É dessa vivência entre a luta interior e a ilusão amorosa que Natanael descobre a verdadeira identidade de sua nova amada, ao presenciar a briga entre Spalanzani e Coppola, que resultou na destruição de Olímpia, uma boneca inanimada. Ele ouviu toda a discussão entre os dois homens, um fez os olhos e o outro o mecanismo; um era professor de física, mecânico, e o outro relojoeiro. Natanael, que, inicialmente, associou a imagem de Coppola ao maldito Coppelius, nessa confusão, ouviu o professor

proferir duras palavras ao vendedor de barômetros: “[...] – Cão maldito, relojoeiro simplório – Vá, embora – Demônio – Pare Besta diabólica!’ Eram as vozes de Spalanzani e do terrível Coppola que vociferavam e bramiam confusamente” (Hoffmann, 2006, p. 142). E, como na fase da infância, o protagonista está atônito diante de um novo evento catastrófico:

[...] com muita clareza pôde ver que o rosto de cera mortalmente pálido de Olímpia era desprovido de olhos, cavidades negras ocupavam seu lugar; era uma boneca inanimada. Spalanzani debatia-se no chão, os cacos de vidro haviam cortado sua cabeça e dilacerado seu peito e seu braço, o sangue jorrava como de um chafariz. Mas ele ainda encontrou forças: “Atrás, dele, atrás dele... – o que está esperando? – Coppelius... Coppelius, você me roubou o meu melhor autômato – [...] são meus – os olhos, os olhos roubei de você – maldito – condenado – atrás dele – traga-me Olímpia – aqui estão os olhos!” (Hoffmann, 2006, p. 142)

Esse narrador, ao ceder a voz para os personagens, coloca-nos no jogo da ambiguidade, tendo em vista que não sabemos se o professor Spalanzani pronunciou o nome de Coppelius, de Coppola, ou se esse nome estava apenas na mente de Natanael. Hoffmann confirma, então, em sua narrativa o jogo do duplo: o protagonista vivencia o duplo das narrativas do terror e é conduzido para o duplo do amor. Nesse evento trágico, o narrador – que ora permite aos personagens comunicarem-se, ora comunica-se com o leitor – conta ainda que:

Natanael então percebeu no chão um par de olhos ensanguentado fitando-o fixamente. Spalanzani agarrou-os com a mão que não fora ferida e atirou-os em sua direção, atingindo-o no peito. [...] a loucura arrebatou Natanael com garras ardentes e penetrou em sua alma, dilacerando o que restava de seu juízo e pensamento. [...] Gire, *roda de fogo* [...] – Bonequinha de madeira, zum, bela bonequinha de madeira, gire...”, e com isso se lançou sobre o professor [...] foi levado ao manicômio. (Hoffmann, 2006, p. 143)

Essa cena trágica enfatiza ainda mais as experiências traumáticas de Natanael vivenciadas na infância e relacionadas à figura do Homem da Areia, à contação de histórias de terror, ao evento traumático no qual buscou investigar a verdadeira identidade desse homem. Entretanto, ele sofreu um choque emocional ao presenciar a experiência alquímica envolvendo seu pai e o repugnante Coppelius, o qual associou à imagem do Homem da Areia. Posteriormente, vivenciou outro evento catastrófico abrangendo a experiência alquímica, mas muito mais trágico: no meio da noite, houve uma explosão acidental, justamente no momento em que o advogado e seu pai praticavam tal experiência. O garoto encontrou seu pai morto e com o rosto desfigurado.

O narrador, novamente, comunica-se com o leitor e esclarece que o professor recuperou bem a saúde e as lesões sofridas tanto no conflito com Coppola quanto com a fúria de Natanael. Em relação a este, conta que se recuperou como se fosse de um sonho, de um pesadelo terrível: “[...] abriu os olhos e percebeu que uma indescritível sensação de prazer o percorria com um calor suave e celestial. Estava na casa de seus pais, Clara se havia inclinado sobre

ele, e não muito longe estavam a mãe e Lotar” (Hoffmann, 2006, p. 144). Então, quanto à sua recuperação, sabemos que despertou “como de um sonho”, o que pode ser visto como um recurso narrativo usado para gerar dúvida no leitor, já que não sabemos se ocorreu a tragédia ou se foi apenas um sonho.

Após a boa melhora do protagonista, o narrador nos mostra que todos tinham certo cuidado com ele, principalmente os amigos Lotar e Siegmund, que evitavam comentários sobre os eventos do passado. E, nesse ínterim, somos conduzidos para um novo evento trágico e fatal, que vai de um passeio para compras a um passeio na torre da prefeitura: “E lá estavam os dois namorados de braços dados, na mais alta galeria da torre, olhando para as profundezas dos bosques perfumados, atrás dos quais os picos das montanhas azuis erguiam-se como uma cidade de gigantes” (Hoffmann, 2006, p. 145). Clara sinaliza para o amado alguns aspectos da natureza, como os arbustos, que, para ela, pareciam vir em sua direção. Natanael utiliza os famosos binóculos do estranho Coppola e, conforme explica Freud (2010), revive cenas de seu passado trágico. Ao vê-la nas lentes do instrumento, espontaneamente e pálido como a morte, entrou em processo convulsivo, uma espécie de agitação do sangue em suas veias:

De repente os olhos dela, girando em suas órbitas, expeliram raios de fogo; ele começou a uivar terrivelmente como um animal acuado; [...] e, entre gargalhadas aterradoras, gritou estridentemente: “Bonequinha de madeira, gire [...]”, e com uma violência formidável pegou Clara para precipitá-la de cima, mas ela, com medo desesperado da morte, agarrou-se com firmeza à balaustrada. Lotar ouviu

o alarido que fazia o furioso, distinguiu os gritos angustiantes de Clara e um terrível pressentimento apoderou-se de seu espírito. (Hoffmann, 2006, p. 145)

Nessa passagem, Lotar salva Clara, enquanto Natanael é vencido pelo medo, pelo trauma e pelo repugnante Coppelius/Coppola, que surge como uma aparição demoníaca, tendo acabado de chegar à cidade. De novo, o protagonista vivencia cenas de sua infância, as quais afetaram-no psicologicamente e desencadearam nele outras crises na vida adulta, principalmente na fase universitária. Enfurecido, reproduziu um ritual descrito em seus textos assombrosos, que eram sempre refutados por Clara. Ao olhar nos olhos de Coppelius, Natanael, por um momento, paralisou, curvou-se e, de repente: ““Ah, bonitos – olhos *belli occhi*”, saltou por sobre a balaustrada” (Hoffmann, 2006, p. 145). Tais cenas são marcadas pelo horror e pelo terror, outros elementos que se mesclam ao gênero fantástico no texto analisado: Natanael tem a cabeça estraçalhada; e Coppelius, como na explosão que matou o pai dele, desapareceu no meio da multidão.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta análise nos possibilitou constatar que Hoffman faz, por meio da escrita literária, uma representação que vai além do contexto da literatura fantástica, abordando aspectos relacionados à psicanálise freudiana, especificamente às questões concernentes à experiência traumática, que são representadas pelas ações do protagonista, que revive, no decorrer da narrativa, traumas da vida

infantil contextualizados com novos conflitos durante a fase adulta e universitária. Averiguamos, ainda, que nossa proposta inicial de analisar, além do fantástico, um possível triângulo amoroso entre Natanael e as personagens Clara e Olímpia, confirmou-se, tendo em vista que, no desenrolar da trama, o protagonista é conduzido pela narrativa para se relacionar com Olímpia, uma autômata com traços humanos. Tal relacionamento é também fruto do estado emocional do jovem universitário, devido às sequelas dos traumas vivenciados na infância.

O protagonista construído por Hoffman é, no âmbito da ficção, um sujeito portador da experiência traumática, do medo das histórias de terror; visionário e supersticioso, conforme sua época e sua cultura, mas também tem domínio sobre a arte de compor histórias. Na articulação narrativa, notamos que ele, com sua incapacidade de lidar com os conflitos pessoais, age pela emoção e é emocionalmente dependente de sua amada. Porém, refuta suas ideias e a vê como uma pessoa fria e prosaica. O autor subverte a lógica das relações humanas por meio da linguagem literária, dado que o protagonista refuta o discurso de Clara, representante da razão, mas se aproxima de Olímpia, que não fala e não escuta; no entanto, ele a considera uma excelente ouvinte. E, quando a toca nas mãos, percebe um frio de arrepiar, um frio de defunto.

Como tentamos mostrar no decorrer desta análise, o conto “O Homem da Areia” (2006), de Hoffmann, retrata, de modo articulado, elementos que corroboram uma narrativa fantástica, que reconta histórias de contos de terror e de horror, e de narrativas que perpassam pelo saber popular e pelo imaginário social constituído desse saber, utilizadas como estratégia pedagógica para repreender crianças.

Essa figura lendária abarca, em diferentes culturas, crendices em assombrações, aparições, superstições e maldições, elementos que atravessam o imaginário do protagonista e o do leitor. Este, além de vivenciar a história da infância do jovem Natanael, é conduzido pela técnica do narrar e pela articulação do autor para presenciar o fim trágico do protagonista.

4 REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BIOGRAFIA de E.T.A. Hoffmann. Disponível em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/hoffmann.htm>. Acesso em: 28 out. 2023.

FREUD, S. O estranho. *In*: FREUD, S. **História de uma neurose infantil**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.233-270. (Obras psicológicas de Sigmund Freud, 17).

FREUD, S. O Inquietante. *In*: FREUD, S. **História de uma neurose infantil**: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1916-1920). Tradução e notas de Paulo César de

Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOFFMANN, E. T. A. O Homem da Areia (1816). *In*: HOFFMANN, E. T. A. **Os melhores contos fantásticos**. Flávio Moreira da Costa (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p.113-147.

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

ROAS, D. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Unesp, 2014.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correia Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WOLFFENBÜTTEL, S. R. S. M. **Alguns dos vocabulários mais usados em psicanálise: Ato falho**. 2017. Disponível em: <https://febrapsi.org/storage/2017/02/ato-falho--sandra-regina-s--m--wolffenbuttel.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2023.

EXPLORANDO O IMAGINÁRIO DE BRUXAS E FADAS NAS PERSONAGENS GALADRIEL DE J. R. R. TOLKIEN E AS AES SEDAI DE “A RODA DO TEMPO” DE ROBERT JORDAN

*Exploring the Imaginary of Witches and Fairies in the
Characters Aes Sedai from “The Wheel Of Time” by Robert
Jordan and Galadriel by J.R.R. Tolkien*

Emanuelle Garcia Gomes
Thiago Destro Rosa Ferreira

Resumo: O presente artigo busca um olhar dos arquétipos de fadas e bruxas, visando discutir as suas relevâncias, origens, representações e papéis na mitologia e na literatura. Propomos explorar tanto o arquétipo das fadas quanto o das bruxas, destacando suas origens na mitologia celta e seus papéis como figuras mágicas que simbolizam tanto a luz quanto as sombras, a partir de um olhar, em um primeiro momento, sobre a elfa Galadriel, personagem da fantasia de J.R.R. Tolkien. Também abordamos a ambivalência das Aes Sedai na série de fantasia “A Roda do Tempo” e como elas são percebidas e interpretadas pelos personagens e pela sociedade dentro do mundo ficcional criado por Robert Jordan, pautando a ideia de que as Aes Sedai compartilham algumas características com o arquétipo

da bruxa, incluindo a não conformidade com os papéis de gênero esperados e a suspeita de que servem a uma força maligna.

Palavras-chave: Fantasia. Bruxas. Fadas. Arquétipo.

Abstract: This article seeks to look at the archetypes of fairies and witches in order to discuss their relevance, origins, representations and roles in mythology and literature. We propose to explore both the archetypes of fairies and witches, highlighting their origins in Celtic mythology and their role as magical figures that symbolize both light and shadows, at first, from a look at the elf Galadriel, from J.R.R. Tolkien's fantasy. And in detail, we then address the ambivalence of the Aes Sedai in the fantasy series "The Wheel of Time" and how they are perceived and interpreted by the characters and society within the fictional world created by Robert Jordan, guiding the idea that The Aes Sedai share some characteristics with the witch archetype, including nonconformity to expected gender roles and the suspicion that they serve an evil force.

Keywords: Fantasy. Witches. Fairies. Archetype.

1 - INTRODUÇÃO

As bruxas e as fadas permeiam nosso imaginário coletivo há muito tempo. No que se refere às bruxas, é um tanto difícil que busquemos uma só definição. De modo geral, são personagens imaginárias, representadas com uma estética característica e estereotipada: idosas horrorosas, com verrugas no nariz, chapéus pontudos e pretos em forma de cone, andam montadas em vassouras e dão gargalhadas malignas. (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, p. 11)

Os autores Jeffrey B. Russell e Brooks Alexander, no livro “História da Bruxaria” trabalham com algumas definições, dentre elas, a abordagem antropológica, isto é: bruxa é o mesmo que feiticeira, sendo, então, uma escolha terminológica, encontrada em diversas sociedades. Outra abordagem, ou colocação, é a histórica, sobretudo europeia, aquela que associa a bruxa como adoradora do Diabo. Por fim, há também a análise do ponto de vista moderno, que nada mais é a figura de uma bruxa como um ser que “reverencia deuses e deusas e pratica a magia para boas causas [...]” (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, p. 11-12).

Em termos de escala, há uma diferença, como arquétipo literário, entre Bruxas, Magas e Feiticeiras. Elas estão dispostas de acordo com o grau de magia de cada uma delas, segundo as bases histórico-culturais que dispomos a respeito dessas três nomeações. Serão chamadas de *Bruxas*, usualmente, aquelas que possuem uma “magia natural”, por assim dizer, ou seja, capazes de uma manipulação das forças e dos elementos da natureza, como estações do ano, plantas e entidades pertencentes a florestas. As *Magas* possuem seu conhecimento de magia adquiridos gradualmente por meio de livros e manuscritos. Já as *Feiticeiras*, consideradas como o grau mais alto e mais poderoso entre elas, são as figuras cujo poder emana de entidades cósmicas ou divinas. Um exemplo desse arquétipo são as filhas de Hécate, Circe e Medeia. (Silva, 2019¹)

Em contrapartida, não temos tantas discrepâncias sobre as fadas. O que dizer sobre elas, a princípio, antes de pensarmos questões de nomenclatura? Algumas respostas podem vir do folclore

1 SILVA, Alexander Meireles da. Fantasticursos. Bruxas (4): Qual é a diferença entre FEITICEIRAS, MAGAS e BRUXAS? YouTube, 24 de janeiro de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pENneFHsDLM>>

ou da cultura céltica — de onde nasceram as fadas — e o processo de “fusão”, tal como chama a autora Nelly Novaes Coelho, entre “o *espírito mágico* dos povos primitivos e o *espírito racionalista* que ordenou o mundo civilizado.” (COELHO, 2012, p. 75)

A obra “O Conto de Fadas” da autora supracitada é basilar para pensarmos símbolos e arquétipos. Nela, Coelho dedica um capítulo inteiro somente para as figuras das fadas. Os povos celtas (de onde teríamos a fonte de referência destes seres), *grosso modo*, se dividiam em tribos, tinham a própria cultura mitológica cosmogônica, e acreditavam na imortalidade corporal e na existência de uma vida para além da terrena. Eram governados por uma ordem sacerdotal chamada de *druídas* que controlava não só a ordem das sociedades celtas em termos religiosos, como também administrava a política, tornando-a coesa. (COELHO, 2012, p. 76)

Essa ordem druídica começou a ser desafiada por volta do século IX, com a Idade Média, com expansão da Igreja Católica que combatia os considerados “pagãos”. No entanto, a relação dos povos celtas com a cultura cristã gerou uma troca relativamente pacífica, com um sincretismo entre a noção mágica própria das tribos celtas e o espírito racional de matriz cristã. Esse sincretismo aparece fortemente nos romances de cavalaria, deixando claro que a fusão das duas culturas (a pagã e a cristã) estava em processo de enraizamento, conforme é explicado no excerto a seguir:

[...] notadamente em virtude de seu culto às mulheres sobrenaturais (druidesas e fadas), a cultura celta deixou preparado o espírito dos povos bárbaros para aceitar facilmente o culto à Virgem Maria, que a Igreja começou a difundir a partir do século IX, quando

se propagou e consolidou a ação cristianizadora de Roma. (COELHO, 2012, p. 77)

Nesse contexto histórico e mítico, a imagem da mulher ressalta a força interior e o poder que exercia sobre os homens e a natureza, concedendo a elas um arquétipo de “mulheres com poderes sobrenaturais”. As druidesas eram concebidas como sacerdotisas, magas e profetizas, além de exercerem o papel de mãe, de protetora, de guerreira e até mesmo de amante.

Também notamos que a mulher, nessa época, estabelece uma ponte com a figura das feiticeiras. A partir da cristianização ocidental, as fadas aparecem mais como “mediadoras” de conflitos, angariando a felicidade das quais teriam por direito (COELHO, 2012, p. 77), na figura de uma “fada madrinha”. A posse da magia, nas fadas, no entanto, não representa apenas aspectos positivos, como a ajuda das fadas madrinhas, mas também evoca aspectos negativos e até mesmo maléficos, aproximando-as da figura da bruxa má, que povoa tantos contos maravilhosos. Esse estereótipo está muito arraigado no folclore popular, sobretudo nas animações da Disney, por exemplo, na figura da bruxa de “A Branca de Neve e os Sete Anões” (1937). O conto de origem eslava Baba-Yaga é a principal representação dessa “antifada”, mostrando uma “velha feia e corcunda, que geralmente se multiplica em três figuras exatamente iguais e mora em uma cabana na floresta, que gira para todos os lados e se ergue sobre quatro pés de galinha.” (COELHO, 2012, p. 79)

É importante destacar que a floresta, nos contos maravilhosos, aparece como o oposto da “casa”, segundo Meletínski em “Os Arquétipos Literários”. O autor aponta que há a ocorrência de “donos”

da floresta: “de forma estilizada e generalizada” (MELETÍNSKI, 2019, p. 84). A floresta, nesses casos, estaria no “âmbito dos horrores ctônicos” (MELETÍNSKI, 2019, p. 84), ou seja, relativos à terra. Na mitologia, especialmente a grega, ctônico refere-se aos deuses ou espíritos do subterrâneo, ou como Meletínski define melhor, são figuras demoníacas arquetípicas mais nítidas e estáveis como o espectro imortal — Kochtchéi, e a bruxa má — Baba Yaga. Esses personagens têm uma função de antagonistas, se fastam do tipo herói e apresentam nuances tricksterianas de ação (MELETÍNSKI, 2019, p. 84).

O papel de “trickster” é fortemente marcado em muitas crenças politeístas, sendo ele um personagem duplo, capaz de fazer tanto o bem, quanto o mal, já que a sua linha moral está voltada aos seus desejos e vontades para agir. Loki, deus do panteão escandinavo, conhecido como “deus da trapaça”, é um dos principais exemplos desse tipo de personagem.

Dependendo da cultura em que se apresentam, as fadas mudam de nomenclatura, podendo ser chamadas de elfos ou de gobelins. Os elfos do imaginário de J.R.R. Tolkien, por exemplo, possuem a aparência que inspiraram outras mídias, desde a publicação de obras, sobretudo de “O Senhor dos Anéis” (1954-1955). A estética de seres como humanos, mas imortais, etéreos, de aparência bela, cabelos longos e orelhas em “formato de folha”² podem ser encontrados não

2 Em escritos sobre etimologias de Tolkien podemos encontrar o verbete “LAS”, que em quenya (idioma élfico) delimita como radical para a palavra “lassē”, folha. Dentre as derivações apresentadas, temos um exemplo: “lasselanta” que quer dizer “queda-das-folhas”, “outono”. Uma citação denota o aspecto das orelhas nesses seres: “Alguns acreditam que esse radical é relacionado ao seguinte e a *lassē “orelha”. As orelhas quendianas eram mais pontudas e com forma de folha do que [?as humanas].” (TOLKIEN, 2023, 445) Logo em seguida, é definido que o prefixo

só nas adaptações cinematográficas dirigidas por Peter Jackson — as duas trilologias “O Senhor dos Anéis” (2001-2003) e “O Hobbit” (2012-2014) — mas também em representações de RPG (Role Playing Game), jogos eletrônicos e de cards.

2 - AS FACETAS DE GALADRIEL DE J. R. R. TOLKIEN:

Uma das personagens élficas mais relevantes das histórias de Tolkien, Galadriel, aparece justamente em seu romance mais famoso, “O senhor dos Anéis”, livro que garantiu uma popularidade bastante notável para a cultura pop, graças a sua adaptação para o cinema. A majestosa figura élfica que recebe a Sociedade do Anel em seus domínios de Lothlórien, logo após um abalo na comitiva ao atravessarem as Minas Moria. Ali, os membros da Sociedade encontram repouso, cura e presentes para continuarem a missão que tomaram desde Rivendell, quando se uniram para acompanhar Frodo na missão de destruição do Anel do Poder.

Lothlórien aparece como intocado pelo tempo e pela magia negra do Senhor do Escuro, Sauron, graças à magia de sua senhora. Sua história não aparece em “O Senhor dos Anéis”, mas de forma sucinta nos livros póstumos, “O Silmarillion” e, também, em “Os Contos Inacabados”. É por esses volumes que conhecemos alguns detalhes mais contundentes sobre Galadriel, conforme podemos constatar no artigo de Correia:

“LAS” inclui designar o verbo escutar e ouvir, como, por exemplo, nas palavras “lasta” – “escutar, ouvir”, e também o substantivo, “ouvinte”, e “lastalaika” – “ouvidos-aguçados”. (TOLKIEN, 2023, 445)

Galadriel é a última habitante da Terra-média a lembrar dos tempos antigos, quando Valinor ainda fazia parte do mundo, e os Valar conviviam com os elfos, porque testemunhara tais eventos. A elfa estava presente quando seu tio Fëanor fez o juramento que trouxe desgraça a todos e cometeu fratricídio, partindo com outros elfos da Terra Abençoada e, por conta disso, estava em exílio na Terra-média. Ela representa o presente e o passado, juntos em sua pessoa. (CORREIA, 2019³)

Diante disso, *grosso modo*, temos a essência da importância da personagem nas histórias da Terra-média. Não só ela se comporta como o presente e o passado em um único ser, como também ela representa o que há de mais sábios e poderosos entre os Primogênitos, embora os escritos de Tolkien que temos a respeito dela, aparecem em poucos volumes, pois ele se dedicara a desenvolver a personagem quando já estava no final de sua vida.

Galadriel nasceu na Era das Árvores (era de Tauperion e Laurelin, as árvores que continham a luz que mais tarde seriam do Sol e da Lua), antes do tempo ser contado normalmente, quando Valinor vivia seu esplendor e enquanto o mal tramava nas sombras. Filha mais nova de Finarfin, nobre noldo que decidira não deixar o Reino Abençoado e reinava sobre os elfos que decidiram ficar ou voltar para lá. É pelos eldar, que temos a descrição de que seus cabelos possuíam o aspecto combinado das duas árvores: eram dourados, mas com um brilho prateado. (CORREIA, 2019)

3 CORREIA, Fernanda. A Dama Branca da Floresta Dourada: as representações de Galadriel. On fairy-stories: Fantasia, Faërie e J.R.R. Tolkien, 11 de julho de 2019. Disponível em: < <https://tolkienista.com/2019/07/11/a-dama-branca-da-floresta-dourada-as-representacoes-de-galadriel/> >

Quando jovem, fora discípula de Aulë e Yavanna, o que, segundo Correia (2019) “explica sua tolerância para com os anãos, seu apreço pelo trabalho de artífices e a grande floresta que governava quando os eventos de O Senhor dos Anéis ocorrem.” Nessa ocasião, e de acordo com alguns rascunhos de Tolkien, a descrição de Galadriel é como sendo atlética e competitiva, por isso, sua mãe lhe dera o nome de Nerwen, que significava “donzela homem”. Descrições de sua personalidade intercambiam entre orgulhosa, forte e voluntariosa. Como aponta Correia, o descritivo do espírito guerreiro remete às valquírias da mitologia nórdica: “Assim como Éowyn, Galadriel se parece com as guerreiras da mitologia nórdica que recebiam os mortos em combate com morte honrosa ao serem associadas com beleza, força e luz.” (CORREIA, 2019)

Nesse último sentido, imediatamente vem à mente as figuras valquíricas da mitologia nórdica como comparativo de Galadriel e uma de suas faces arquetípicas. Além de servidas de Valhala, as valquírias são lutadoras, protetoras de heróis e reis, e inclusive profetizas. Para os que tiveram contato com a obra de Tolkien — e, nesse caso, por mínimo, tomamos a trilogia “O Senhor dos Anéis” de adaptações cinematográficas dirigidas pelo Peter Jackson de 2001 a 2003 — a lembrança da personagem em questão, é a cena do espelho, na qual a elfa oferece a chance à Frodo, para olhar e conferir o que pode acontecer caso ele falhe em sua missão.

Galadriel sonhava com as terras longínquas da Terra-média e queria governá-las e moldá-las ao seu próprio gosto. Foi somente por isso que seguira Fëanor em sua rebelião, na Segunda Era, ainda que fique claro que seu temperamento era o oposto de seu tio:

Era orgulhosa, forte e voluntariosa, assim como todos os descendentes de Finwë, salvo Finarfin; e como seu irmão Finrod, o mais próximo ao seu coração de toda a família, tinha sonhos de terras longínquas e domínios que poderiam lhe pertencer, para governá-los como quisesse, sem tutela. Porém, ainda mais fundo habitava nela o nobre e generoso espírito dos Vanyar, bem como uma reverência pelos Valar que não podia esquecer. (TOLKIEN, 2020, p. 312).

Em alguns rascunhos, organizados por Christopher, filho e herdeiro do espólio literário de Tolkien, podemos ter um vislumbre dessa premissa de Galadriel como “diferente” de Fëanor, irmão de Finarfin (pai de Galadriel), ambos filhos de Finwë:

Desde os primeiros anos, **tinha um maravilhoso dom de penetrar na mente alheia**, mas julgava os outros com compaixão e compreensão, e a ninguém negava sua boa vontade, à única exceção de Fëanor. (TOLKIEN, 2020, p. 312, grifos nossos).

A capacidade de ser o oposto da escuridão, que pairava sob o tio, parece ser o ponto de aproximação da personagem com a figura da feiticeira — uma personagem cujo poder emana de entidades divinas. Essa é a figura que a Sociedade do Anel encontra em Lothlórien:

A Dama Branca da Floresta Dourada, rainha de uma região que serve tanto de ponto de defesa contra Mordor quanto como refúgio daqueles que fogem de suas sombras. Sua luta contra o mal não é direta, a disposição guerreira da juventude não aparece mais. Sua principal arma é a resistência, mantendo-se como um ponto de luz às portas das terras de Sauron. Sua luta é uma luta indireta contra o mal. (CORREIA, 2019)

Daí tiramos também outra face de Galadriel: a de fada da floresta, mas não de modo negativo.

Tolkien estudou de forma contundente os contos de fadas, no ensaio “Sobre Estórias de Fadas” (2020) e, como um bom filólogo, em um dado momento, ele parte da definição de fadas (“fairy”, no original) do “English Oxford Dictionary” e a toma como totalmente inconsistente, implicando especialmente com dois adjetivos propostos pelo dicionário: “fadas são seres **sobrenaturais** e **diminutos**”. (TOLKIEN, 2020, p. 18, grifos nossos)

Segundo Tolkien, as fadas serem dadas como “diminutas” se deve a uma representação delas como muito pequenas, no entanto, isso seria uma herança da Modernidade. Neste período, o que prepondera é a sobreposição da razão em detrimento da imaginação, e se desconfia largamente da fantasia. Por isso, as fadas seriam seres diminutos, no sentido de serem imperceptíveis.

Mesmo assim, ou seja, não negando o uso moderno da acepção, ele avalia que os povos de *Feéria* (ou Belo Reino⁴), bem possivelmente eram diminutos, mas isso não era uma característica que os definiam e, talvez na Inglaterra, essa atribuição a elfos ou fadas fosse produto da fantasia literária. Tolkien cita, para exemplificar sua tese, autores ingleses conhecidos, como William Shakespeare e Michael Drayton. A influência deles não se restringiu aos domínios ingleses — o alemão “*Elf*”, “*Elfe*” parece derivar da tradução de *Wieland*, de 1764, de *Sonho de Uma Noite de Verão* (1605). No

4 O termo “Belo Reino” é ressaltado aqui e vem da tradução do ensaio como *Sobre História de Fadas* da Editora Conrad e traduzida por Ronald Kyrmse (TOLKIEN, 2010, p. 14). A edição mais recente, em português, usada para esse artigo, é a do Reinaldo J. Lopez, de 2020, sob o título de *Árvore e Folha* e nessa tradução, o termo ficou como “*Feéria*” – mais próximo ao original em inglês “*Faërie*”.

prefácio de “Os Melhores Contos de Fadas Celtas” da editora Wish, Alexandre Meirelles da Silva relata que a peça de Shakespeare citada por Tolkien foi decisiva na construção da imagem das fadas diminutas no pensamento moderno. (SILVA, 2020, p. 34)

No caso de Drayton, a imagem que desagradava Tolkien é a de *Nymphidia*, um ancestral de fadas florais e duendes inquietos com antenas. Tolkien faz críticas à obra *Nymphidia*, ressaltando que os personagens diminutos, em comparação com Arthur, Guinevere e Lancelot (que não são pequenos), possuem, em sua corte, uma história de bem e mal que é muito mais “estória de fadas” que a sobre Oberon, Mab e Pigwiggen.

Atentando para o enredo do poema *Nymphidia* temos, em resumo, que se trata de uma história sobre o Rei Oberon, que descobre que a Rainha Mab está tendo um encontro com o cavaleiro élfico, Pigwiggen. Sua fúria não conhece limites, mas suas tentativas de se vingar dos amantes são um tanto desajeitadas. *Nymphidia* é uma das criadas da rainha, que sabe a abordagem do rei e planeja poupar Mab e Pigwiggen da humilhação da descoberta.

Mais adiante em “Sobre Estórias de Fadas” (2020), e ainda trabalhando com a ideia de definição, Tolkien aborda de modo mais específico o termo Féeria. Ainda, no ensaio, ele julgou pertinente quanto às definições etimológicas de tal palavra, acerca de estórias de fadas, destacando a seguinte citação do poeta Gower⁵, em seu poema “*Confessio Amantis*”: “as he were of faierie, [como se ele tivesse

5 John Gower (c. 1330 - 1408) foi um poeta inglês, um contemporâneo de William Langland e Pearl Poet, e amigo de Geoffrey Chaucer. Ele é lembrado principalmente por três obras principais, o *Mirour de l’Omme*, *Vox Clamantis* e o próprio *Confessio Amantis* citado aqui. Estes são três longos poemas escritos em francês, latim e inglês, respectivamente, que tem em comum o uso de temas morais e políticos.

vindo de Feéria]” (TOLKIEN, 2020, p. 21), e que ela é diferente do que o dicionário de Oxford propunha — “as he were a faerie, [como se ele fosse uma fada]” (TOLKIEN, 2020, p. 21) ⁶. Dessa forma, a citação checada por Tolkien, colocava “*faerie*” não como um ser fantástico, mas, sim, um lugar. Por isso, o autor situa a colocação do termo “Feéria” como o lugar em que essas narrativas encontram a sua ambiência e que teriam toda uma relação com a busca desse lugar mágico e mítico, se assim pudermos inferir.

Tolkien atesta que o poema de Gower, o qual fala de um galante jovem que parecia “ter vindo de Feéria”, fornece uma imagem muito melhor do que aquela definição prévia (e equivocada) de que o jovem “seria fada”. Obviamente, ser uma fada é bem diferente de ter vindo do reino delas. A questão é que o povo da “Terra dos Elfos” nem sempre se parece com o que é e ostenta: “o orgulho e a beleza que, de bom grado, nós mesmos gostaríamos de mostrar.” (TOLKIEN, 2020, p. 22)

Ao falar sobre isso, Tolkien cita alguns contos, entre eles “A Rainha das Fadas” de Edmund Spencer⁷, um poema alegórico,

6 Do original em inglês: “*It is taken from the poet Gower: as he were a faerie. But this Gower did not say. He wrote as he were of faerie, ‘as if he were come from Faërie’.*” (TOLKIEN, 2006, p. 112) Adiante, Tolkien conclui que: “*Faërie*” é um lugar onde essas histórias se passam: “(...) *for fairy-stories are not in normal English usage stories about fairies or elves, but stories about Fairy, that is Faërie, the realm or state in which fairies have their being.*” (TOLKIEN, 2006, p. 113)

7 Spencer foi um poeta inglês do século XVI (contemporâneo a Shakespeare) conhecido justamente por essa obra — *The Faerie Queene* — um dos poemas mais longos em língua inglesa, publicados em seis livros (os três primeiros publicados em 1590 e os outros 3 em 1596). A princípio foi projetado para serem 12 volumes, cada um dedicado a uma virtude, e descrevendo a luta entre católicos e protestantes. Na obra, “Terra das Fadas” é a Inglaterra e a sua rainha é Elizabeth I. Foi com esse poema que a imagem das fadas como seres diminutos se popularizou e permaneceu no imaginário até hoje. (SILVA, 2020, p.32)

fantástico e épico que faz referências à dinastia Tudor (financiado pelo Sir Walter Raleigh⁸), sendo, sobretudo, um elogio à Rainha Elizabeth I. Em relação ao conteúdo do poema, a história segue vários cavaleiros em um exame de virtudes. Tolkien destaca que Spencer seguiu a tradição ao chamar os cavaleiros de “Elfos”.

Ainda sobre o poema de Spencer, Silva (2020) destaca no prefácio de “Os Melhores Contos de Fadas Celtas” que: apesar das fadas marcarem presença em registros do século XII e XIII, e nos romances de cavalaria do mesmo período, especificamente os do ciclo Arthuriano, (romances bretões criados por Chrétien de Troyes e compilados por Thomas Malory), foi na Inglaterra da Rainha Elizabeth I (em 1590) que as fadas se tornaram protagonistas pela primeira vez, justamente no poema citado *The Faerie Queene*, de Spencer. (SILVA, 2020, p.32)

Galadriel é a senhora de Lothlórien: uma região da Terra-média bela e configurada como ela quis que assim fosse. Nesse sentido feérico, ela recebe os membros da Sociedade do Anel em seus domínios, oferecendo descanso, conforto e cura. Ali eles podem sofrer a perda de Gandalf em Moria e se recuperar da dura caminhada de Valfenda até ali, renovando o espírito, pois sua região é nutrida dessa experiência mágica, que confere, além disso, proteção contra o mal e beleza.

Quando os remanescentes da Sociedade do Anel partem de Lothlórien, recebem presentes que, de antemão, parecem simples, mas que vão se mostrar extremamente efetivos para continuarem a missão em busca da derrota de Sauron:

8 Escritor, explorador, corsário e espião britânico a serviço da corte inglesa, logo após Elizabeth I ter assumido o trono britânico em 1558.

Mais uma vez, Galadriel luta indiretamente contra o mal, permitindo que o Portador do Anel continue e termine a sua demanda. A luz de Elbereth que oferece a Frodo é uma espécie de ponte entre o hobbit e os tempos antigos, capaz de afastar a maldade da aranha que o prende e o fortalece nas terras de Mordor. (CORREIA, 2019).

Desse modo, Galadriel aparece com mais um aspecto arquetípico: o de sábia detentora de certo conhecimento mágico que antevê e protege Frodo dos perigos que estaria para enfrentar ao se aproximar do objetivo de sua missão.

3 - A AMBIVALENÇA DAS AES SEDAI EM A RODA DO TEMPO:

No mundo ficcional desenvolvido pela série de fantasia “A Roda do Tempo”⁹, magia é um dom raro e preciso, um talento inato acessível apenas a algumas pessoas que nascem com a capacidade de canalizá-la. No entanto, esse é um dom não só bastante misterioso, mas também ambíguo, que pode levar seu usuário não só à glória, como pode ser a causa de grandes tragédias. O funcionamento e as regras da magia nesse mundo são desenvolvidos ao longo de toda a série de livros “A Roda do Tempo”, entretanto, essa análise se deterá sobre o primeiro volume da série, “O olho do mundo”, a fim de analisar a construção das Aes Sedai, as mulheres usuárias de magia desse mundo, tidas por muitos como bruxas.

9 A série *A roda do tempo*, originalmente *The wheel of time*, é composta por quatorze volumes publicados entre 1990 e 2013. Seus onze primeiros volumes são da autoria do estadunidense Robert Jordan, pseudônimo de James Oliver Rigney Jr. Com a morte de Jordan em 2007, os últimos volumes da série foram finalizados por Brandon Sanderson.

A narrativa tem início acompanhando o cotidiano do protagonista Rand al'Thor na aldeia de Dois Rios, uma típica comunidade agrícola cujos habitantes seguem com suas vidas pacatas e sem maiores sobressaltos, mantendo-se à margem dos grandes acontecimentos políticos e bélicos desse mundo. A vida segue a normalidade até que certas ocorrências anormais começam acontecer no entorno da comunidade. Por fim, às vésperas do festival de Bel Tine chegam a Dois rios duas figuras estranhas, Lan, que aparenta ser um guerreiro experiente, e Moiraine. Aos olhos de Rand, Moiraine é uma mulher misteriosa e de presença marcante:

Rand a imaginou mais velha, mas não. Pelo menos ele não conseguia atribuir a ela nenhuma idade. De início, achou que fosse tão jovem quanto Nynaeve, mas quanto mais a olhava mais pensava que ela era mais velha. Havia uma maturidade em seus olhos grandes e escuros, um ar de conhecimento que ninguém poderia ter adquirido ainda jovem. Por um instante, achou que aqueles olhos fossem poços profundos prestes a engoli-lo. Também estava claro por que Mat e Ewin a consideravam uma dama saída de um conto de menestrel. Seu porte era altivo, e havia nela um ar de autoridade que o fazia sentir-se sem jeito e desastrado. A cabeça dela mal chegava ao peito de Rand, mas sua presença era tal que sua altura parecia apropriada, e ele se sentia inadequado com o próprio tamanho. (JORDAN, 2013, p.49)

A verdadeira identidade de Moiraine vem, logo, à público. Ela é uma Aes Sedai, mulher capaz de tocar e manipular o Poder Único, ou seja, é uma poderosa usuária de magia. Entretanto a revelação de sua identidade como uma Aes Sedai não desfaz o mistério sobre

sua figura, pelo contrário, coloca-a em um lugar de ambivalência. No mundo de Rand, as Aes Sedai são figuras cercadas por meio de inúmeros rumores e especulações, que marcam essas mulheres sob o signo da desconfiança. Elas são poderosas usuárias de magia que podem realizar prodígios inigualáveis, no entanto, aos olhos de Rand suas intenções são esquivas e inescrutáveis. Para as pessoas comuns desse mundo, seriam são bruxas por excelência, com todo o caráter ambíguo que o termo carrega.

Dois Rios é um lugar respeitável e ordeiro e não tardam a surgir comentários sobre o perigo que Moiraine representa para o local. Cenn, um dos conselheiros da aldeia, adverte que “algumas coisas não deveriam sequer ser mencionadas [...] Isso não é certo nem decente” (JORDAN, 2013, p.62). O menestrel Thom Merrilin afirma que faz “questão de nunca saber de nada sobre as Aes Sedai” (JORDAN, 2013, p.76). Rand passa a recordar as antigas histórias e rumores, segundo os quais a “ajuda de uma Aes Sedai às vezes era pior do que nenhuma ajuda [...], como veneno em uma torta, e seus presentes sempre tinham uma armadilha, como uma isca de peixe” (JORDAN, 2013, p.130).

Por outro lado, quando o pai de Rand é ferido, é com a Aes Sedai que ele pôde encontrar o auxílio necessários. Conforme o prefeito,

existe uma chance [...] se você estiver disposto a correr o risco. Não posso lhe dizer como fazer isso, e não sei se eu teria coragem se fosse comigo. [...] As Aes Sedai podem curar, Rand. Que me queimem, rapaz, você já ouviu as histórias! Elas podem curar o que os remédios não conseguem. (JORDAN, 2013, p.130)

Entretanto, não importa o que Moiraine faça, a desconfiança de anos, gerações de rumores sobre ela e suas iguais não se desfaz. Ela usa seus poderes para proteger a aldeia de um ataque de inimigos monstruosos e salva o pai de Rand da morte, mas logo em seguida os aldeões pressionam para que parta o mais rápido possível.

A construção da ambiguidade da personagem é reforçada ainda mais pelas características e atitudes de Moiraine que demonstra uma personalidade nobre, mas ao mesmo tempo distante, guardando certo ar de superioridade. Em seus diálogos é objetiva, até mesmo lacônica, perguntando muito, mas revelando pouco.

Além disso, Moiraine viaja com Lan, um guerreiro extremamente competente e, ao contrário do que poderia se esperar, o homem não exerce qualquer poder sobre ela, pelo contrário, ambos estabelecem uma relação bastante igualitária. Mais do que isso, em vários momentos percebe-se a autoridade que a Aes Sedai exerce sobre ele.

Diante desse panorama, a associação entre Moiraine e o conjunto das Aes Sedai, e a figura literária e histórica da bruxa possibilita alguns comentários e desdobramentos importantes.

Conforme Levack (1988), a figura da bruxa, tal como construída pelo imaginário social do início da Modernidade, possui um conjunto de características embasado na figura feminina divergente. De acordo com a autora,

Se precisarmos de uma única palavra para descrever a bruxa do período moderno inicial, poderemos nos referir a elas como excêntricas ou não-conformistas. A bruxa não era normalmente uma forasteira ou estranha em sua comunidade, porém dificilmente era

uma aldeã típica. Mais velha e mais pobre do que a média, e mais frequentemente não-casada, ela não aderiria aos padrões comportamentais tradicionais de sua comunidade ou de seu sexo. [...] Às vezes, mas nem sempre, possuía características físicas que a faziam parecer ainda mais diferente da norma. (LEVACK, 1988, p.144-145).

A mulher não conformada com seu papel social e que ultrapassa as fronteiras estabelecidas para o seu gênero suscita suspeita e desconfiança. Escapando aos padrões impostos à ação feminina, para além da mera desconfiança, tal figura feminina, como Moiraine, passa a ser também uma fonte de temor e passa a ser uma candidata à esfera da bruxaria.

Dessa maneira, as Aes Sedai do mundo de Rand, assim como suas contrapartes históricas, não são tomadas por bruxas apenas pelos seus poderes mágicos, mas também por exibirem um perfil que escapa ao padrão esperado de mulher.

As Aes Sedai deixaram de exercer seu papel de simples mulheres para se dedicarem ao desenvolvimento de seus poderes, buscando planos e ambições próprias que vão muito além das preocupações cotidianas de uma aldeã comum. Além disso, a maioria delas recusa a união matrimonial, se afasta da comunidade e da família, dedicando-se exclusivamente à irmandade da Aes Sedai.

Além disso, como aponta Levack, essa excentricidade não precisaria estar necessariamente associada a práticas negativas ou abertamente maléficas, já que mesmo aquelas que pudessem colocar suas habilidades a serviço da comunidade poderiam ser associadas à bruxaria. De acordo com a autora,

As mulheres também atuavam como curandeiras nos povoados europeus do período moderno inicial. Geralmente conhecidas como “mulheres de saber”, tais pessoas usavam uma variedade de remédios populares - principalmente ervas e unguentos - em seus trabalhos. Muitos desses tratamentos podem ser encarados como mágicos, até por que os ingredientes naturais eram geralmente suplementados com fórmulas mágicas ou preces supersticiosas. Como as mulheres de saber desempenhavam uma função de utilidade em suas comunidades, elas eram geralmente toleradas por seus vizinhos. Eram, porém, vulneráveis à acusação de prática de magia branca, e quando os aldeões contraíam uma doença ou morriam inesperadamente, podiam facilmente ser acusadas de terem usado suas artes mágicas para finalidades maléficas. (LEVACK, 1988, p.131-132)

O mundo de Rand possui uma figura semelhante a essas “mulheres de saber”, as chamadas Sabedorias, que atuam como curandeiras nas pequenas aldeias, cuidando dos doentes e feridos. A Sabedoria de Dois Rios é Nynaeve, conhecida por sua personalidade forte e seu temperamento difícil, por vezes, irascível. Traços quase imperdoáveis a uma mulher, Nynaeve exerce sua função enfrentando grande desgosto por parte do povo da aldeia, em especial do Conselho, composto inteiramente por homens, a exceção dela mesma. Além disso, a jovem Egwene, candidata a sua aprendiz, possui muito traços em comum com a Sabedoria. Ao longo da trama, não sem surpresa, vemos que as duas acabam por ser identificadas como possíveis usuárias do Poder Único, e, portanto, capazes de tornarem Aes Sedai.

Dessa maneira, Sabedorias e Aes Sedai como figuras próximas à bruxa do imaginário europeu, partilham dessa não conformidade.

Assim a bruxa, e por que não dizer a Aes Sedai, é uma mulher “desajustada, áspera e muitas vezes revoltada com sua situação, ela atraía a atenção, a hostilidade, a suspeita e o medo”. (LEVACK, 1988, p.145). Tais crenças são tão difundidas no mundo de Rand que são automaticamente atribuídas a qualquer uma das canalizadoras de magia. Os habitantes de Dois Rios nunca haviam conhecido uma Aes Sedai antes de Moiraine, mas acreditam que sabem o que esperar dela.

Além do caráter não normativo das Aes Sedai e da ambiguidade de seus dons mágicos, pesam sobre elas a grave acusação de servas do mal. As Aes Sedai estariam, assim, tramando a corrupção do mundo em nome do Tenebroso, o grande antagonista de toda a série “A Roda do Tempo”. O personagem seria a própria encarnação do mal, desejoso de tomar o poder sobre o mundo ou destruí-lo completamente. O paralelo entre essa figura e o Diabo cristão é reforçado ainda mais pelo nome verdadeiro do personagem, Shai’tan, aparentemente uma referência direta à Satã.

A servidão a uma força sobrenatural maligna é um ponto fundamental para o conceito de bruxa. Conforme o imaginário europeu,

No final do século XVI, a maior parte dos europeus instruídos acreditava que as bruxas, além de praticarem magia malévola, empenhavam-se também em diversas atividades diabólicas. Em primeiro lugar e, principalmente, acreditavam que as bruxas faziam um pacto explícito, face a face com o Diabo. Tal pacto não somente fornecia à bruxa o poder de realizar malefícia, mas também iniciava-a no serviço do Diabo (LEVACK, 1988, p.26).

Ao longo da narrativa de “O olho do mundo”, a origem dos poderes das Aes Sedai é gradativamente esclarecido e pode ser traçado um paralelo entre o que é estabelecido na obra e a distinção estabelecida por Silva (2019) no início desse trabalho. O Poder Único acessado por elas em seus feitos mágicos é uma força cósmica, criada pelo Criador do Universo, portanto, elas se aproximam do que Silva estabelece por feiticeiras. No entanto, o desenvolvimento sadio dos seus dons demanda estudo e treinamento árduo, o e as coloca em paralelo com magas. Já a crença de que as Aes Sedai são servas de Shai’tan as aproxima da noção de bruxa estabelecida pelo autor.

Entretanto, por mais que Moiraine esclareça o funcionamento de sua irmandade e de seus poderes ao longo da obra, ao chegar no fim de “O olho do mundo”, o leitor ainda sabe muito pouco sobre as Aes Sedai. Além disso, é importante notar que Moiraine é praticamente a única Aes Sedai apresentada em profundidade nesse primeiro volume da série. O tema é bastante desenvolvido ao longo dos outros volumes da série, no entanto, na obra introdutória o tom que permanece ainda é de desconfiança. A origem de seus poderes pode ser inerente à natureza das coisas, mas o que dizer de suas reais intenções? Permanece a desconfiança sobre Moiraine e suas semelhantes.

Além disso, ao longo do primeiro volume são apresentadas esparsas insinuações e informações sobre a temida Ajah Negra. Segundo alguns personagens, essa seria um grupo secreto entre as Aes Sedai, cuja verdade seria conhecida apenas por suas integrantes. Segundo o que se especulava a Ajah Negra estaria totalmente devotada ao serviço do senhor das trevas. O boato é supostamente confirmado pelo avatar do próprio Shai’tan, que no fim do volume confronta

Rand. Segundo ele, “por dois mil anos a Ajah Negra caminhou entre as outras, invisível nas sombras. Talvez até mesmo as que afirmam ajudar você” (JORDAN, 2013, p.744). Mas o Tenebrosos também é o pai das mentiras, por isso, até que ponto seria possível confiar em tais afirmações?

Elas enfrentam ainda a acusação de que seriam as responsáveis pela “Ruptura do Mundo” (JORDAN, 2013, p.78). Dentro desse mundo ficcional, essa expressão designa um grande cataclisma acontecido no passado distante, responsável pelo quase total colapso da civilização. Assim, as bruxas Aes Sedai aparecem aqui como aquelas que trazem não só o mal, mas o caos, seriam as emissárias da total desestruturação das coisas tal como a conhecemos.

Conforme Levack, “a bruxa era vista pelas autoridades como rebelde apóstata contra Deus e conspiradora contra a ordem política, social e moral do homem (LEVACK, 1988, p.26). Chiovatto possui opinião semelhante e afirma que a bruxaria “configura um poder ilegal pelo seu potencial de levar populações vulneráveis a se sobrepor às classes dominantes” (CHIOVATTO, 2022). A bruxa representa uma possibilidade de inversão e subversão do status quo. Normalmente uma figura marginalizada e desprezada, inadequada às regras até então impostas e supostamente necessárias ao convívio comum, a bruxa pode deixar a margem e tomar o centro através de seu potencial mágico. Daí parece advir grande parte do pânico sobre sua figura.

A partir disso, as Aes Sedai seriam “titereiras que manipulavam e faziam tronos e nações dançarem de acordo com os desígnios que somente as mulheres de Tar Valon conheciam” (JORDAN, 2013, p.132). Articuladoras políticas desleais, manipuladoras de golpes,

mestras da intriga, agentes nas sombras, todas essas ações seriam também da esfera dessas bruxas. A partir de Tar Valon, a sede da ordem, elas traçariam um grande plano maquiavélico que as possibilitariam dobrar todos os reinos.

Nesse sentido, um dos grandes feitos de Arthur Asa de Gavião, monarca lendário desse mundo, teria sido justamente o sítio a Tar Valon, neutralizando por certo período a influência dessas mulheres. Por outro lado, durante sua jornada, quando Rand e seus companheiros chegam à capital do reino de Andor, a tensão se estabelece justamente pela desconfiança que cresce em relação à rainha que tem uma Aes Sedai como conselheira. Muitos cidadãos deixam sua lealdade pela coroa por essa razão, aderindo ao discurso dos chamados Filhos da Luz, grupo religioso-militar que prega a extinção das bruxas.

Paralelamente, durante o início do período moderno, a caça às bruxas ganhou força justamente em um período de grande convulsão social, alimentado por guerras, pestes e fome frequente. De modo semelhante, a dinâmica ficcional desenvolvida no mundo de Rand assiste a um declínio das instituições e dos governos organizados. Quando a desordem se instala, a insegurança e o medo crescem e a necessidade de encontrar alvos para expurgar uma culpa imaginária tende a encontrar rapidamente sua satisfação nos indivíduos divergentes.

Por fim, é importante notar ainda o significado de um último aspecto relativo à magia na série “A Roda do Tempo”. Embora no tempo presente da narrativa apenas mulheres exerçam a prática mágica, esta nem sempre foi uma exclusividade do gênero feminino. De acordo com as leis cósmicas desse mundo, o Poder Único é formado por duas metades opostas e complementares *saidar* e

saidin. *Saidar* é a parte feminina a que as Aes Sedai têm acesso, já *saidin* corresponde à energia masculina, mas ao tempo da história de Rand este não pode ser mais acessado. No passado, em um grande confronto com Shai'tan, a fonte de poder masculino foi corrompida e, desde então, todos aqueles homens que nascem capazes de canalizá-lo passam a enlouquecer gradativamente. Cabe as Aes Sedai existentes identificá-los e neutralizá-los antes que causem danos às pessoas e à própria natureza das coisas.

Temos, portanto, um contexto ficcional no qual os homens foram despojados de seus poderes e se encontram suplantados pela força feminina. Cabe notar ainda que quando a prática da magia era comum a ambos os gêneros não havia preconceito contra seus usuários. A desconfiança passa a se desenvolver após a corrupção de *saidin* e a gradativa extinção dos Aes Sedai homens. Isso é extremamente significativo. Como desenvolvido por Federici (2017 e 2019) em seus trabalhos, a análise do fenômeno de caça às bruxas passa também pela compreensão do temor social em relação ao poder e às potencialidades femininas, e a série literária de Jordan tangencia tais questões.

A questão da magia e das Aes Sedai, bem como de vários outros personagens usuários de magia, continua a se desenvolver ao longo dos quatorze volumes da série “A Roda do Tempo”, mas as reflexões realizadas a partir de “O olho do mundo” evidenciam como a questão da ambiguidade da mulher bruxa é um tema central desse momento inicial da trama. Como afirma Chiovatto,

A bruxa encontra-se presa entre dois polos incompatíveis e irreconciliáveis: vítima indefesa de uma sociedade que a usa conscientemente como bode

expiatório, e perpetradora de alguns dos piores crimes contra a moralidade e a humanidade, tais como canibalismo, incesto e assassinato (CHIOVATTO, 2022).

Essa ambiguidade na concepção das bruxas refletirá no entendimento que lançamos para analisar as personagens destacadas no presente artigo, como uma vertente dúbia das Aes Sedai de “A Roda do Tempo”.

4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Diante de todos da exposição sobre os arquétipos de bruxas e fadas e as análises das obras literárias e culturais, temos alguns pontos que reforçam nosso argumento geral do presente artigo.

Em um primeiro momento, podemos evidenciar que a personagem élfica Galadriel tem arquétipos de mãe protetora, sábia e conselheira, além de algum conhecimento mágico que lhe confere sobrenaturalidade diante dos demais povos livres da Terra-média, sobretudo pela sua vivência desde os tempos mais remotos. Sendo assim, Galadriel transita entre os aspectos das fadas célticas, das valquírias nórdicas, e também como feiticeira, porém sempre no sentido positivo da atribuição. A importância de Galadriel em toda o legendário tolkieniano é tamanha que ela segue sendo importante nas adaptações e produções audiovisuais¹⁰.

10 Galadriel não aparece em “O Hobbit” (1937), no entanto, nas adaptações para o cinema do romance (2012, 2013 e 2014), uma história paralela cronologicamente ao livro, e que aparece em outros manuscritos de Tolkien, foram inseridas na trilogia de filmes e a atriz, Cate Blanchett retornou ao papel que fizera nas adaptações de “O Senhor dos Anéis” (2001, 2002 e 2003). Além disso, estreou em 2022, uma série baseada em um trecho dos apêndices de “O Senhor dos Anéis”,

Já a ambiguidade estruturante na concepção das personagens Aes Sedai, além de pautar o desenvolvimento da trama e as ações dos personagens, demonstra também como o arquétipo literário da bruxa é retomado por essa obra. Tal arquétipo é fortemente construído em uma ambivalência originada “na esfera do real que reflete-se em sua grande versatilidade em representações artísticas” (CHIOVATTO, 2022). A análise de uma obra contemporânea como esta, que acaba de ganhar uma adaptação para a mídia visual¹¹, demonstra a vitalidade da bruxa como um tema persistente no imaginário artístico e social atual.

REFERÊNCIAS:

CHIOVATTO, Ana Carolina Lazzari. Bruxa. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <<https://www.insolitoficcional.uerj.br/m/medo>> Acesso em 14 de setembro de 2023.

COELHO, Nelly N. *O Conto de Fadas: símbolos – mitos – arquétipos*. 4ª edição. São Paulo: Paulinas, 2012.

chamada “Rings of Power”, produzida pela Amazon Prime, conta com Galadriel como protagonista (embora originalmente não sua participação no enredo não consta no enredo original nem em outros livros de Tolkien).

11 *The Wheel of Time*, série adaptada produzida pela Amazon Prime que teve sua estreia em 2021.

CORREIA, Fernanda. *A Dama Branca da Floresta Dourada*: as representações de Galadriel. On fairy-stories: Fantasia, Faërie e J.R.R. Tolkien, 11 de julho de 2019. Disponível em: <<https://tolkienista.com/2019/07/11/a-dama-branca-da-floresta-dourada-as-representacoes-de-galadriel/>> Acesso em 27 de julho de 2023.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpos e a cumulação. São Paulo: Elefante, 2017

_____. *Mulheres e caça às bruxas*: da Idade Média aos dias atuais. São Paulo: Boitempo, 2019.

JORDAN, Robert. *O olho do mundo*. Trad. de Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2013. [e-book]

LEVACK, Brian P. *A caça às bruxas*: na Europa no limiar da Idade Moderna. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

MELETÍNSKI, E.M. *Os Arquétipos Literários*. Tradução: Aurora F. Bernardini, Homero F. de Andrade e Arlete Cavaliere. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2019.

RUSSELL, Jeffrey B., ALEXANDER, Brooks. *História da Bruxaria*. Tradução: Álvaro Cabral e William Lagos. São Paulo: Aleph, 2019.

SILVA, Alexander Meireles da. Fantasticursos. *Bruxas* (4): Qual é a diferença entre FEITICEIRAS, MAGAS e BRUXAS? YouTube, 24 de janeiro de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pENneFHsDLM>> Acesso em 27 de julho de 2023.

_____. Prefácio As Origens Celtas e Seus Personagens Literários. In: *Os Melhores Contos de Fadas Celtas*. Curadoria: Marina Avila. São Caetano do Sul, SP: Editora Wish, 2020, p. 18-34.

TOLKIEN, J.R.R. *A Estrada Perdida e Outros Escritos*. Tradução: Gabriel Oliva Brum. 1. Ed. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2023.

TOLKIEN, J. R. R. *Árvore e Folha*. Tradução: Reinaldo José Lopes. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.

TOLKIEN, J. R. R. *Sobre História de Fadas*. Tradução: Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

OLHARES SOB O MARAVILHOSO REVISITADO: (RES) SIGNIFICAÇÕES EM “UMA CONCHA À BEIRA-MAR”, DE MARINA COLASANTI, E “THE FROG PRINCE”, DE ROBERT COOVER

Erika Alves de Moraes Telini¹

Margarete Afonso Borges Coêlho²

A literatura precisa, para sobreviver e, nos melhores casos, sobreviver, abrir-se ao mundo, dialogando com outras produções artísticas e culturais, em coro com a própria história. Trata-se de uma “nulidade” que é tudo: uma simples inscrição passível de, em certos casos e dentro de determinados contextos, dar vez a novas formas de pensamento, que são outros modos de relação com o mundo e suas múltiplas alteridades. (Derrida, 2014, p. 14)

Reconhecer a literatura como *uma estranha instituição* é compreender o legado deixado por Jaques Derrida (2014) para a contemporaneidade, pois essa *literatura pensante* é o que permite imprimir traços e deixar rastros. *Dizer tudo* (tout dire) é, pois, o que diferencia a noção moderna de literatura das produções discursivas

1 Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia/ MG. erika.telini@ufu.br

2 Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia/ MG. margarete.coelho@ufu.br

que antecedem o século XVIII – consentindo-a a apropriar-se de um espaço democrático que permite uma maior liberdade de expressão proporcionada por meio de olhares diferentes.

Aproveitar-se desse caráter multifacetado da literatura é aceitar que o cenário literário contemporâneo dá espaço a vários tipos de linguagens, que se materializam em formas variadas de representação. Essas novas relações entre vida e arte se constroem a partir do regresso ao passado, a fim de mostrar seus vestígios no presente. É nessa conjuntura que se instala a literatura pós-moderna, que, mesmo sendo dependente do conhecimento prévio das narrativas mimetizadas por ela, é desapegada do conceito de obra como representação do mundo exterior.

Na perspectiva de Chevalier (2020):

O olhar se metamorfoseia e essas metamorfoses não revelam somente quem olha, mas também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador. É com efeito curioso observar as reações do fitado sob o olhar do outro e observar-se a si mesmos sob olhares estranhos. O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas. (Chevalier, 2020, p.727)

Essa metamorfose de olhares é evidenciada ao longo deste artigo, que tem o fito de revelar o maravilhoso revisitado nas narrativas de dois autores pós-modernos: Marina Colasanti, escritora brasileira, e Robert Coover, escritor norte-americano. Pretende-se, com esta análise, apresentar os pontos convergentes em dois contos

selecionados: “Uma concha à beira mar”, inserido na obra *Mais de 100 histórias maravilhosas*, de Marina Colasanti; e “*The Frog Prince*”, de Robert Coover, publicado na versão impressa da edição da revista *New Yorker* em janeiro de 2014. O embasamento teórico vem de estudiosos, como Propp (1984), Todorov (2004), Volobuef (1993), Kristeva (1967) e Jenny (1973), os quais, com suas reflexões, tornaram este estudo pertinente ao âmago literário.

À luz de Nelly Novaes Coelho (2003), esta discussão começa a se desenrolar, pois reconhecemos seu importante papel como adepta de um novo fazer literário, que resgata o mundo pelo maravilhoso. Para a teórica, na pós-modernidade, o onírico e o imaginário têm deixado suas condições de pura fantasia para serem encarados como brechas para desnudar algumas verdades humanas.

Ancorados nesse pensamento, os contos de fadas vêm sendo reformulados, adquirindo um refinamento, ao passo que podem ser utilizados como forma de retratar a vida, constituindo-se como rico material cultural da tradição ocidental, ao serem revisitados por diversos autores contemporâneos. Dessa forma, podemos entender que esse tipo de narrativa tem sofrido, ao longo do tempo, alterações no seu estilo, conteúdo e estrutura.

Para Maria Cristina Martins (2015), no cenário atual, diversas perspectivas dos contos de fadas tradicionais são apresentadas em uma proliferação de narrativas revisitadas, pois cada história nos conduz a outra, por meio de questionamentos, transgressões e subversões.

Entendendo que o pós-modernismo representa um conceito descentrado do universo, que pensa as obras individuais como criações isoladas, o foco do estudo da literatura pós-moderna está

amparado na intertextualidade, ou seja, na relação entre um texto e outro. A utilização de mecanismos intertextuais na literatura pós-moderna pode ser uma referência ou um paralelo a outra obra literária, uma discussão ampliada de uma obra ou a adoção de um estilo, como comumente ocorre na escrita de Marina Colasanti e Robert Coover.

Colasanti é uma das mais premiadas escritoras brasileiras, destacando-se na literatura contemporânea pelo alto teor simbólico e poético utilizado na construção de seus contos. Seu primeiro livro data de 1968, e hoje são mais de cinquenta títulos publicados no Brasil e no exterior, entre os quais estão livros de poesia, contos, crônicas, livros para crianças e jovens e ensaios sobre os temas literatura, feminino, arte, problemas sociais e amor. Sua criação literária plurissignificativa, inclusive, fez com que ela recebesse o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, em 2023, sendo a primeira mulher a ganhar tal homenagem em mais de 20 anos.

Coover, por sua vez, é um importante escritor norte-americano, preocupado com as perspectivas sociais, psicológicas, econômicas e políticas contemporâneas e com o modo como elas se configuram na formação da sociedade norte-americana. Essa preocupação se reflete não apenas nas técnicas de construção de suas histórias, mas também nas críticas apresentadas em suas narrativas.

Claramente, tanto Colasanti quanto Coover questionam as bases da ficção realista, buscando novas formas de construção do texto ficcional, que se apresenta sob o signo da desconstrução, da fragmentação e da multiplicidade de enredos.

A hipótese formulada por Diana Corso (2011) para explicar o aparecimento desses *novos contos* é:

Estamos diante de algo novo, que chamaremos de “conto de fadas intimista”. Neste, sobre um esqueleto de conto de fadas, é colocado um recheio contemporâneo, um acréscimo em relação ao conto tradicional, pois agora a vida interior – incluindo frustrações, traumas, medos e desejos, inclusive os inadmissíveis – das personagens encontra uma representação. Partindo da estrutura básica dos contos maravilhosos, essa modalidade se enriquece utilizando alguns elementos tomados da literatura moderna. (Corso, 2011, p. 178-179)

Os dois contos em pauta, como observamos ao longo deste estudo, confirmam a teoria de Diana Corso (2011), pois têm um caráter intimista e são recheados de elementos contemporâneos. De maneira semelhante, Colasanti e Coover utilizam-se da ficção para externar a realidade, mostrando a transgressão dos personagens e das situações vividas por eles, em relação aos modelos arquetípicos.

Para a análise aqui delineada, a intertextualidade é pautada por meio da concepção de Julia Kristeva (1967), cujos estudos estão amparados nos conceitos de Mikhail Bakhtin a respeito dos diálogos literários. Para ela, todo texto apresenta certa absorção e transformação de outro texto, de modo que alguns entrelaçamentos possuem apenas referências, outros, entretanto, baseiam-se em outros textos no processo de sua construção.

Laurant Jenny (1973, p. 46), igualmente, reforça a incorporação de elementos intertextuais nas narrativas pós-modernas, que exibem uma perspectiva de ‘não-fossilização’ dos significados de um texto, ‘a recusa do ponto final que poderia fechar o sentido e paralisar a sua forma’. Nessa via, reconhecemos, nos contos em questão, os elementos que permitem a construção de novas interpretações,

uma vez que não só Colasanti, mas também Coover parecem nos fazer provocações ao deixarem lacunas a serem preenchidas em suas narrativas e escreverem textos que propõem uma leitura crítica do gênero maravilhoso, mais condizente com o mundo contemporâneo.

Segundo Tzvetan Todorov (2004, p.30), ‘o conto de fadas não é mais que uma das variedades do maravilhoso, e os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele surpresa alguma’. Essa aceitação do sobrenatural de forma naturalizada é a principal característica do conto maravilhoso, sendo este o elemento preservado nas narrativas de Colasanti e Coover.

As premissas de Vladimir Propp (1984) sobre a análise estrutural dos contos maravilhosos também são basilares para este estudo. Propp propõe uma metodologia de análise do conto de magia bastante inovadora, definindo este tipo de narrativa, não em relação aos temas, mas à sua composição e construção, que ele desmembrou em sete papéis ou personagens fixos: o herói, o antagonista (ou agressor), o doador, o auxiliar, a princesa (ou seu pai), o mandante e o falso herói, e trinta e uma funções (ações) a serem realizadas: afastamento, proibição, transgressão da proibição, interrogatórios, informação sobre o herói, embuste, cumplicidade, dano, carência, mediação, início da reação, partida, primeira função do doador, reação do herói, recepção do objeto mágico, deslocamento no espaço, combate, marca do herói, vitória, reparação do dano ou carência, regresso do herói, perseguição, salvamento, chegada incógnito, falsa pretensão, tarefa difícil, tarefa cumprida, reconhecimento, desmascaramento, transfiguração, castigo e casamento.

Neste sentido, o que muda nos dois contos em pauta são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens; o que não

muda são suas ações, ou funções. Daí a conclusão de que o conto maravilhoso atribui frequentemente ações iguais a personagens diferentes, o que nos permite estudar os contos a partir das funções dos personagens.

Partindo do pressuposto de que o conto de fadas é uma das categorias do maravilhoso, podendo ser encarado, conforme Karin Volobuef (1993), como uma ‘representação estilizada da realidade’, fica evidente que a técnica de ressignificar o real por meio do mágico é utilizada por Colasanti e Coover, que, ao revisitarem os contos de fadas clássicos, propõem uma importante reflexão sobre a vida contemporânea e seus impactos nas relações humanas. Nos contos aqui selecionados – “Uma concha à beira-mar” e “*The Frog Prince*” – a tradição é revisitada por meio da subversão dos personagens, do espaço, do enredo e dos componentes mágicos.

Enfim, com este estudo, mostramos como os personagens dos contos em questão (re) configuram-se diante do contexto contemporâneo. Se nos contos de fadas tradicionais eles eram planos e unidimensionais; nas narrativas contemporâneas, são mais complexos, e a vida interior deles parece encontrar uma representação dos conflitos de toda a humanidade, bem como representações estilizadas da realidade.

INTERTEXTUALIZAR PARA REINVENTAR: ENFOQUES EM “UMA CONCHA À BEIRA MAR” E “*THE FROG PRINCE*”

Para melhor compreendermos como os contos de Colasanti e Coover, objetos deste artigo, intertextualizam-se, é necessário lembrarmos, pelo menos, uma das versões dos contos de fadas

revisitados pelos autores, a “A pequena sereia”, de Hans Christian Andersen, e, na sequência, “A princesa e o sapo”, dos irmãos Grimm.

O conto *A pequena sereia* narra a história da Princesa Ariel, uma jovem que deseja explorar o mundo além do fundo do mar, quebrando a regra de que as sereias não devem fazer contato com humanos. Isso ocorre depois que ela se apaixona pelo Príncipe Eric, após salvar sua vida em um naufrágio, e vai se encontrar com ele na superfície terrestre. Desse modo, determinada a seguir seu coração, a princesa decide fazer um acordo com Úrsula, a Bruxa do Mar, para se tornar humana. Mas o plano da jovem acaba colocando em risco a coroa de seu pai, o Rei Tritão, e até mesmo a sua própria vida, visto que, em troca de pernas, a bruxa pede a sua linda voz e a prende em uma concha.

Colasanti, intencionalmente, faz uma reabordagem do conto tradicional mencionado acima quando redige “Uma concha à beira-mar”, trazendo a figura descontextualizada da sereia, que, agora, com suas *vestes pós-modernas*, não precisa do amor do príncipe para ser feliz, mas sim do mar e de tudo que ele lhe oferece. A história narrada remete a um príncipe, que recebe um presente diferente em seu aniversário, uma linda concha rosada, da qual não consegue mais se desprender. Em um certo dia, ao colocar a concha no ouvido para ouvir o canto suave que soprava de lá, ato frequente desde que a recebera, ele vê surgir uma trança loira, e, ao puxá-la, sai de dentro da concha uma pequena sereia. Com a descoberta, o príncipe fica ainda mais encantado, mas a sereia só chora, pois o que mais quer é voltar para o mar, e, sendo essa a sua maior vontade, o príncipe, mesmo contrariado, resolve devolvê-la a sua casa.

A versão pós-moderna de “A pequena sereia”, publicada em 2015 por Marina Colasanti, traz uma releitura do conto tradicional

em questão. Isso ocorre por meio da retomada de elementos que são ressignificados com o intuito de promover uma maior criticidade ao leitor e um retorno à tradição por meio da intertextualidade. Em “Uma concha à beira-mar”, percebe-se a presença de elementos, como reis e príncipes, sobrepostos ao maravilhoso, como a sereia, o que comprova que Colasanti recorre ao imaginário simbólico de lendas e mitos clássicos para retomar os dilemas existenciais da contemporaneidade.

Robert Coover também propõe uma releitura do conto “A Princesa e o sapo” em “*The Frog Prince*”, o qual começa com a célebre frase: Era uma vez... e conta a história de uma princesa chamada Bela, que gostava muito de ir ao bosque e se sentar junto à fonte para brincar com sua bola. Porém, certo dia, tal brinquedo cai no lago e ela não consegue pegá-lo de volta. Nesse momento, aparece um sapo oferecendo-lhe ajuda, mas pedindo em troca que a princesa o levasse para viver com ela no castelo. Inicialmente, a personagem Bela hesita, mas depois concorda com a ideia do sapo. Ela se sente desconfortável com a presença do bicho, porém, aos poucos, vai se familiarizando com ele.

Com o passar do tempo, enquanto dormiam, ela olha para o sapo e se sente muito feliz com sua presença, passando a mão em sua cabeça e beijando sua testa. Nesta ocasião, o sapo se transforma em um lindo príncipe e explica a ela que seu beijo tinha desfeito o feitiço da bruxa má que o transformara em sapo. O príncipe a pede em casamento e ela aceita com muita alegria. E a história termina com: Eles viveram felizes para sempre.

O conto de Coover (2014), “*The Frog Prince*”, apresenta estrutura simples e linguagem coloquial. Possui aproximadamente

1.200 palavras, e o primeiro parágrafo demonstra o ritmo e a densidade da história. É neste parágrafo inicial que podemos entender parte da moral da história, ou seja, a mulher está descontente com seu marido e anseia por novas experiências. Nesse momento, ela encontra um sapo e, com seu beijo/abraço, ele se transforma em um príncipe. A mulher deposita toda a sua esperança de felicidade naquele príncipe. Entretanto, Coover traz uma subversão ao conto tradicional, pois eles não vivem felizes para sempre, como nos contos da tradição. No final da história, o príncipe a abandona e volta para o lago, lugar onde ele sempre quis estar, e a mulher retoma seu relacionamento amoroso com seu ex-marido.

Decerto, é possível encontrarmos no conto “Uma Concha à beira-mar”, de Colasanti, bem como em “*The Frog Prince*”, de Coover, vários elementos intertextuais tanto em relação aos contos tradicionais a que se referem quanto entre eles mesmos. Por exemplo, ambos os contos apresentam uma princesa e um príncipe como personagens principais; os dois escritores dão uma abordagem mais moderna e realista às personagens e, a partir da subversão e transgressão delas, possibilita-se ao leitor um novo olhar sobre os desafios e as dificuldades enfrentadas pelos protagonistas.

No conto “*The Frog Prince*”, a protagonista não é uma princesa, mas uma mulher anônima que beija o sapo e ele se transforma em um príncipe, o que cria nela uma expectativa de vida feliz ao lado do seu novo parceiro.

Do mesmo modo, no conto “Uma concha à beira-mar”, temos como um dos personagens um príncipe que se sentia enfadado pela obrigações impostas pela sua posição social e via a concha como uma fuga para seus problemas, um momento para revigorar suas

energias, desgastadas pela sua rotina intensa, o que traz traços do atual sistema em que estamos inseridos. A sereia, assim como a personagem feminina de *“The Frog Prince”*, é autônoma e determinada, independendo da figura masculina para ser feliz.

A água é outro elemento intertextual presente em ambos os contos, os quais têm o mar ou o lago como lugar de refúgio. Segundo Chevalier (2000), a água pode reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência, o que se confirma nas duas histórias, visto que a felicidade, tanto do príncipe sapo quanto da sereia, está condicionada ao seu retorno à água.

A utilização do castelo ou reino encantado como lugar ideal para a realização de todos os desejos e sonhos dos personagens também se faz presente nos contos revisitados por Colasanti e Coover. A manutenção desse espaço mágico evocado pela tradição, em *“Uma concha à beira-mar”* e *“The Frog Prince”*, é um importante mecanismo intertextual trabalhado pelos dois autores, pois situa o leitor em um tempo remoto e, simultaneamente, o surpreende quando revela, durante a trama, novos significados para esses ambientes.

Outro elemento intertextual que merece destaque nesta discussão é o processo de metamorfose sofrido tanto pelo personagem sapo, de *“The Frog Prince”*, quando se transforma em príncipe, quanto pela concha, de *“Uma concha à beira-mar”*, que é transformada em sereia.

É importante ressaltar, ainda, que Colasanti e Coover, similarmente, utilizam a estrutura narrativa dos contos tradicionais *“A Pequena sereia”* e *“A Princesa e o sapo”*, respectivamente, como base, mas a desconstrói e a recria de maneira mais complexa e

experimental ao utilizarem uma linguagem mais contemporânea e coloquial em contraste com o estilo mais formal do conto tradicional.

Ambos os contos abordam temas como o amor e a transformação causada por ele, e os dois autores em questão utilizam símbolos da tradição, como sapo, príncipe, concha, sereia, dentre outros, para transmitirem significados mais profundos, transformando os enredos tradicionais e adicionando subversões nas narrativas contemporâneas.

Por fim, destacamos o uso de técnicas metaficcionalis como elemento intertextual quando Colasanti e Coover se dirigem diretamente ao leitor, discutindo a natureza dos contos de fadas e da própria narrativa. Esse aspecto autorreflexivo da narrativa acrescenta outra camada de intertextualidade, pois convida os leitores a refletirem sobre as convenções e os padrões encontrados nos contos de fadas.

MODELOS ARQUETÍPICOS SOB O ÂNGULO DA TRANSGRESSÃO NA PÓS-MODERNIDADE

Para entendermos a subversão dos contos tradicionais nas narrativas de Marina Colasanti e Robert Coover, faz-se necessário, a princípio, compreendermos como o maravilhoso está imbricado em “Uma concha à beira-mar” e “*The Frog Prince*”. É factual que a aceitação do sobrenatural de forma naturalizada é reforçada pelos dois escritores, que partem de uma temática real para, em seguida, remodelá-la – característica recorrente nos autores pós-modernos.

De fato, este artigo faz referência à teoria de Laurent Jenny (1973), pois, ao recusarmos o ponto final, responsável por fechar o sentido de um texto, queremos trazer novos olhares que se

intercruzam em uma mesma direção: o maravilhoso revisitado. As lacunas deixadas por Colasanti e Coover nos levam a refletir sobre a transgressão dos elementos que permeiam os contos em análise.

Colasanti, por exemplo, subverte o conto clássico “A pequena sereia” do início ao fim, a começar pela desconstrução do papel da personagem principal, a sereia, que, na história tradicional, era totalmente submissa ao príncipe e ao seu mundo, e, em “Uma concha à beira-mar”, dependia apenas do mar para ser feliz, desdenhando do amor do príncipe e de todo o luxo que ele podia lhe oferecer, conforme mostra o trecho abaixo:

Era pequena, não maior do que um palmo, mas linda como tudo o que cantava. Tão linda que, ao vê-la, o príncipe logo entendeu sua paixão pelo mar, e mais bonito ainda lhe pareceu o que não conhecia. Imediatamente, deu ordens para que se instalasse a sereia com todo o conforto. Minúsculos pentes para seus longos cabelos foram providenciados. E um aquário de cristal. Mas nada parecia fazê-la feliz. A pobrezinha chorava, chorava. Só o mar ela queria. Só o mar podia fazê-la sorrir. (Colasanti, 2015, p.51)

A postura desta *neo-sereia*, evidenciada no trecho acima, em relação ao príncipe põe em xeque muitos elementos relevantes deste trabalho, a começar pela forma como a personagem masculina a descreve, realçando a sua *pequenez*, que, aqui, adquire um duplo sentido: estatura ou importância? É interessante a forma como Colasanti se apropria disso para, em seguida, mostrar a *grandeza* da mulher, que, no conto, renuncia a tudo aquilo que é valioso, como um aquário de cristal, para revelar sua emancipação, tanto emocionalmente quanto financeiramente, na atualidade.

Para Tiphannie Samoyault (2008):

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. (Samoyault, 2008, p. 47)

É possível notar a ‘memória da literatura’, à qual a teórica se refere, na releitura que Marina Colasanti faz da sereia. Essa personagem tem seu papel transformado, no que tange aos seus desejos, para conferir um novo aspecto aos discursos sociais femininos proferidos no século XIX e reatualizá-los. Assim sendo, Colasanti, por meio da fantasia, retoma a submissão das mulheres, fato recorrente na tradição, e reformula essa visão, tornando o sexo feminino forte e independente.

Outro elemento subvertido no conto pós-moderno de Colasanti é o mar. Na história tradicional, ele representa a prisão da sereia, que queria, a todo custo, mesmo contra a vontade de seu pai, conhecer outros mundos. Em contrapartida, em “Uma concha à beira-mar”, o mar era considerado mais valioso do que qualquer riqueza, por isso a sereia o reconhece como fonte única de felicidade.

É notório que a escritora resguarda elementos da tradição literária para retrabalhá-los de modo a gerar outros significados que remetam à pós-modernidade, sendo o canto da sereia merecedor de destaque neste estudo, pois carrega uma simbologia rica, podendo ser interpretado de modos diversos, com enfoques variados. Tanto no conto “A pequena sereia” quanto em “Uma concha à beira-mar”,

o canto da sereia é responsável por atrair a figura masculina e, nos dois contos, esse canto está preso em uma concha. Naquele, a bruxa do mar rouba a voz da sereia e a prende na concha; neste, a sereia está presa em uma concha, sendo o seu canto a sua salvação, já que é ele que a liberta daquele lugar.

No desfecho de “Uma concha à beira-mar”, encontramos mais uma transgressão, agora advinda de algo muito frequente nos contos clássicos – os finais felizes. Paradoxalmente, vê-se, no conto de Colasanti, uma dicotomia: há um desenlace feliz para a sereia, que volta ao mar, e triste para o príncipe, que perde seu grande amor em meio a inúmeras conchas. Todavia, o que a escritora pretende é trazer uma reflexão, metaforizada no percurso da sereia, pois, quando ela sai da concha, o príncipe, pensando agradá-la, a coloca em um aquário de cristal, o que a faz chorar, significando a sua prisão. No fim do conto, a alegria da sereia é recuperada quando ela é devolvida ao mar, que, para ela, significava a sua liberdade. A sereia representa a figura feminina, cuja alma ecoa um desejo antigo de libertação em relação ao sexo masculino.

É importante considerar a dimensão do maravilhoso na literatura para compreender que, na esteira da crítica, a presença do sobrenatural é o que garante efeito em uma narrativa. Robert Coover, em “*The Frog Prince*”, também inclui, de forma natural, em seus contos, seres, objetos e acontecimentos mágicos que desprezam as leis naturais e físicas compreendidas pelo leitor.

No conto tradicional, a história geralmente segue uma narrativa romântica em que uma princesa beija um sapo que se transforma em príncipe encantado. No entanto, Coover transforma essa narrativa em uma sátira irreverente. O conto de Coover retrata o príncipe como

um personagem lascivo e obcecado por sexo, enquanto a princesa é uma mulher comum e retratada como uma figura manipuladora e egoísta.

Além disso, Coover explora temas de desejo sexual, luxúria e traição. Ele desafia a noção de contos de fadas como histórias inocentes e moralizadoras, insistindo em retratar personagens complexos e seus desejos humanos mais básicos. Dessa forma, Coover usa elementos de transgressão para questionar e subverter as convenções do conto tradicional, tornando-o mais adulto, provocativo e crítico em relação aos ideais românticos e morais transmitidos pelos contos de fadas clássicos.

O beijo não é parte do desfecho da história como no conto tradicional, mas, ao contrário, é o ponto de partida para uma nova versão contemporânea do conto. Logo no início da história, uma mulher anônima abraça e beija o sapo, e o sapo se transforma em um ser humano.

No começo, foi ótimo. Claro. Sempre é. Ela abraçou um sapo, desejando mais e - *pronto!* Um belo príncipe que a adorava. Isso significava o fim de seu casamento, é claro, mas seu ex era uma espécie de sapo, que tinha o péssimo hábito de falar com a boca cheia e uma língua que só servia para lamber selos. (Coover, 2014, p.3, tradução nossa)

Corroborando Vladimir Propp (1984) sobre o conto maravilhoso que começa, habitualmente, com certa situação inicial, a qual, embora não constitua uma função, nem por isto deixa de ser um elemento morfológico importante, na história de Coover (2014), temos a situação inicial e, a partir do beijo, temos os demais acontecimentos.

Entretanto, percebemos que a situação inicial proposta por Coover (2014) já se configura como subversão ao conto de fadas tradicional, uma vez que não se trata de um príncipe que tinha virado sapo devido à magia maligna da bruxa, mas um sapo anfíbio e ingênuo que se transforma em ser humano, aparentemente contra sua vontade, por meio do beijo da mulher.

Assim, somos surpreendidos, e a inversão cronológica dos fatos nos provoca certa inquietação. Seriam felizes para sempre? Tomando como referência o conto tradicional, a princesa beija o sapo e ele se transforma em um belo príncipe, e essa transformação não se dá apenas na aparência física, mas o coloca na posição de masculinidade ideal e desejada tanto pelo seu status econômico, físico e social pela princesa, o que inclui ser autoritário e instrutivo como o rei.

Na história de Coover (2014), esta transformação parece-nos, a princípio, não ter tido nenhuma mudança em relação ao seu status físico, econômico ou social. Ao subverter o conto tradicional na idealização do personagem príncipe-herói, Coover (2014) nos apresenta o anti-herói, sapo que se transforma em príncipe, mas que mantém suas imperfeições, contrariando, assim, a expectativa do leitor, acostumado a prever personagens perfeitos e belos, como nos contos de fada tradicionais, e que salvam as princesas para viverem felizes para sempre.

Dessa maneira, há uma ruptura com a ideologia imposta, quer seja por contestação ou sátira. Segundo Clarice Gomes Clarindo Rodrigues (2016), através das relações intertextuais, é possível desvelar e atribuir novas significações, desconstruir e construir sentidos de acordo com os novos contextos inseridos em espaços sociais e culturais.

Podemos enxergar, ainda, em “*The Frog Prince*”, a metamorfose da princesa em uma mulher simples e que vive as mazelas da sociedade contemporânea na releitura proposta por Coover (2014). Entendemos como uma denúncia ao padrão imposto para a mulher como objeto de pureza e beleza, sem vontade própria e submissa ao patriarcalismo. Logo, o que percebemos, no conto de Coover (2014), é uma completa imersão nas buscas e nos conflitos dos personagens, os quais parecem ter sido psicologicamente afetados pela infelicidade conjugal.

O fato de Coover (2014) propor uma mulher que beija um sapo à procura de um príncipe encantado, julgando que ele a tiraria de uma vida infeliz, também é inquietante, pois seria possível depositar apenas no outro a busca por sua felicidade? Como resposta a esse questionamento, podemos entender que a ficção revisionista contemporânea é marcada por sua objeção à subjugação da mulher na sociedade patriarcal e visa dar voz às heroínas silenciadas. Como a protagonista de “*The Frog Prince*” não suportava mais seu casamento, ela decide pela separação e busca por um novo parceiro, um ato considerado heroico diante de uma sociedade que privilegia o sexo masculino e coloca toda a opressão e discriminação sobre o sexo feminino.

Não obstante, o sapo que vira príncipe no conto de Coover (2014) não está disposto a enfrentar os problemas reais vividos pela personagem feminina. Ele prefere abandoná-la e voltar para sua antiga posição de sapo, negligenciando, assim, a expectativa do leitor, o qual aguarda um herói que salva a princesa, casa-se com ela e ambos vivem felizes para sempre.

Subvertendo ainda mais os contos de fadas em que príncipes e princesas vivem felizes para sempre, no final da história de Coover

(2014), a mulher entra em contato com o seu ex-marido e diz a ele que havia se viciado em uma droga estranha, mas havia desistido, e se ele quisesse voltar, ela o receberia. Ele também estava sozinho, fumando e bebendo demais, seus próprios negócios não deram em nada, e então, agradecido, ele volta, e eles encontram certo contentamento, vivendo mais ou menos felizes para sempre.

Assim sendo, percebemos que Coover (2014) coloca em xeque a ideia de *felizes para sempre*, utilizando-se da expressão *mais ou menos felizes para sempre*, deixando nas entrelinhas as várias possibilidades de (des)construção da ideia de felicidade eterna dos contos de fada tradicionais.

A (res)significação dos elementos pertencentes ao conto tradicional acontece devido ao acréscimo de fatos intertextuais e sem os quais seria impossível para o leitor perceber as semelhanças entre as histórias. Ou seja, são as circunstâncias diferenciadoras que evocam as novas significações dadas pelos autores Marina Colasanti e Robert Coover. Trata-se da sustentação, que “consiste em manter o leitor ou o ouvinte em suspense, e a surpreendê-lo em seguida por algo que ele estava longe de esperar”. (Todorov, 2004, p. 55)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É fato que as narrativas pós-modernas, ao deixarem brechas intencionais, estimulam os pesquisadores a lançarem suas perspectivas sobre os espaços em brancos deixados pelos escritores. Preenchê-los é, pois, apoderar-se do legado literário deixado pela tradição e redimensioná-lo, metamorfoseando os textos tutores, para mais, conforme Corso (2011), dar-lhes um ‘recheio contemporâneo’.

Diante desse panorama, o maravilhoso, recorrente nos contos de fadas tradicionais, é projetado de forma invertida nas histórias pós-modernas, que realçam seu caráter subversivo e transgressor. Sob esse prisma, é possível encontrar semelhanças nas criações literárias de Colasanti (2015) e Coover (2014), pois eles revelam o maravilhoso revisitado em suas narrativas, que, mesmo diferentes no contexto, colidem em muitos aspectos.

Nesse âmbito, nossa visão não se limitou apenas à análise da dissolução da dicotomia do final feliz, como também às possibilidades de (res) significações para os contos analisados, o que nos fez perceber pontos convergentes na construção ficcional dos dois escritores em xequê.

O espaço mágico, por exemplo, é ilustrado pela presença da concha, que carrega uma bela Sereia, bem como pelo Sapo, representação do príncipe encantado, provocando, no leitor, a expectativa de um final feliz para ambas as narrativas. Porém, os autores Colasanti e Coover, por meio da intertextualidade, apresentam finais surpreendentes e subversivos.

Quanto ao desfecho, os dois contos perdem o caráter previsível das histórias tradicionais ao apresentarem um final surpreendente – tanto a sereia quanto o sapo renunciam a tudo que lhe eram oferecidos para retornarem à água, mar e lago respectivamente.

O enredo de *Uma concha à beira-mar* e *The Frog Prince* apresentam-se como propostas interessantes e intrigantes para contar uma história contemporânea que subverte os contos de fada tradicionais, e a ficção revisionista de Colasanti e Coover, simultaneamente, revela e questiona os contos de fadas como textos ideológicos que premeditam especialmente os valores da classe média alta e o patriarcado.

A partir dessas reflexões, conclui-se que as revisitações dos contos de fada no contexto pós-moderno se constituem como rico material de análise para entendermos como se dá a subversão dessas histórias.

REFERÊNCIAS:

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Edição revista e atualizada por Carlos Susseind; tradução de Vera da Costa e Silva ... [et al.] – 34ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio. 2020.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos mitos arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.

COLASANTI, Marina. *Uma concha à beira-mar*. In Mais de 100 histórias maravilhosas. São Paulo: Global, 2015.

COOVER, Robert. *The Frog Prince*. The New Yorker, 2014. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2014/01/27/the-frog-prince>. Acesso em abril de 2023.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia*. Porto Alegre: Penso, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias

Esqueda. Revisão técnica e introdução de Evando Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *In: Intertextualidade. Poétique*, nº 27 – Revue de Théorie et d'Analyse littéraires, Paris: Editions du Seuil. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

KRISTEVA, Julia. *Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman. Critique*. Revue générale de publications, Paris v. 29, fascículo 239, abr. 1967.

MARTINS, Maria Cristina. *(Re)Escrituras: gênero e revisionismo contemporâneo dos contos de fadas*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução do russo de Jasna Paravich Sarhan; organização e prefácio de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

RODRIGUES, Clarice Gomes Clarindo. *Entre princesas e sapos: o conto de fadas da mulher moderna*. Revista Athena, v. 10, n. 1, 2016.

SAMOYAUULT, Tiphane. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VOLOBUEF, Karin. *Um estudo do conto de fadas*. Revista Letras, São Paulo, n. 33, p.99- 114, 1993.

ECOS DO FANTÁSTICO NA “DIVINA COMÉDIA”, DE DANTE ALIGHIERI

Giovanna de Campos Mauro

Na primeira cântica da “Divina Comédia”, o “Inferno”, o poeta-personagem narra sua jornada alegórica pelo além-mundo, testemunhando os castigos severos impostos aos pecadores. Ao longo dos trinta e quatro cantos, Dante Alighieri destaca a presença fundamental das criaturas infernais, com os quais interage de diferentes maneiras ao lado de seu guia, o poeta romano Virgílio (70 a.C.-19 a.C.). Cada um dos seres encontrados pelos dois viajantes é criado por Alighieri por meio da combinação entre a tradição clássica e as inovações do próprio poeta. Sendo assim, Alighieri ultrapassa os limites da simbologia original das figuras retratadas e constrói novos significados ao longo da narrativa que descreve a peregrinação poética pelos reinos do *aldilà*. Neste capítulo, proponho a interpretação de duas criaturas que interagem com o poeta-personagem Dante no “Inferno”, o enviado celeste (canto IX) e Gerião (cantos XVI e XVII), como manifestações do modo fantástico na poesia de Alighieri.

O FANTÁSTICO

O estudioso italiano Remo Ceserani, em sua obra *Il fantastico* (1996), identifica uma série de técnicas narrativas e retóricas nos

textos que podem ser classificados como fantásticos. O primeiro procedimento sugerido por Ceserani envolve a ênfase em certos aspectos narrativos na estrutura do texto e indica que o modo fantástico começou a se consolidar a partir do momento em que a narrativa europeia moderna atingiu o seu primeiro estágio de maturidade (Ceserani, 1996, p. 76), quando a relação entre o livro e a realidade foi ampliada e a verdadeira função do imaginário, que é promover o apreço pelo incomum, foi restaurada (Ceserani, 1996, p. 77). O estudioso prossegue, então, com o reconhecimento de outros procedimentos que podem ser associados ao modo fantástico, como a narrativa em primeira pessoa, um maior interesse pelas capacidades criativas da linguagem e o envolvimento do leitor (Ceserani, 1996, p. 77-9).

Outro estudioso frequentemente mencionado em trabalhos relacionados ao fantástico é Tzvetan Todorov, que, em sua obra *Introdução à Literatura Fantástica* (2004), define o gênero fantástico com base em três condições essenciais. Primeiramente, o leitor deve sentir uma hesitação diante dos eventos narrados. Em segundo lugar, essa hesitação pode ser também vivenciada da mesma maneira por uma personagem da narrativa em questão. Por fim, é necessário que o texto evite interpretações meramente alegóricas, mantendo assim a ambiguidade característica do fantástico.

Contudo, Remo Ceserani argumenta que o fantástico não deve ser visto como um gênero literário, como propõe Todorov, mas como um “modo” narrativo. Segundo Ceserani, o fantástico não pode ser definido por uma lista de elementos específicos e distintivos desta uma modalidade literária, pois, embora recorrentes no fantástico, esses temas e procedimentos formais não são exclusivos desse modo:

Não existem procedimentos formais ou mesmo temas que possam ser isolados e considerados exclusivos e caracterizadores de uma modalidade literária específica. Isto se aplica ao fantástico, mas também a todos os outros modos possíveis de produção literária. Todo procedimento formal, ou dispositivo retórico e narrativo, ou tema ou motivo, pode ser utilizado em textos pertencentes às mais diversas modalidades literárias. O que caracteriza o fantástico não pode ser nem uma lista de procedimentos retóricos, nem uma lista de temas exclusivos. (Ceserani, 1996, p. 75, tradução nossa)

Ceserani reconhece que o elemento responsável por caracterizar o modo fantástico desde o momento em que essa nova modalidade literária se concretizou por meio da produção de textos de certa forma homogêneos entre si foi a combinação particular e o uso, também particular, de estratégias retóricas e narrativas, dispositivos formais e núcleos temáticos. Dessa forma, essa modalidade literária assumiu a responsabilidade de, naquela particular contingência histórica, ampliar as diferentes maneiras com as quais a realidade humana pode ser representada pela linguagem e pela literatura, bem como os paradigmas da realidade e as suas estratégias de representação (Ceserani, 1996, p. 75).

Além disso, creio que seja importante ressaltar para os objetivos deste capítulo que Tzvetan Todorov reconhece que a sua definição de fantástico enquanto gênero literário se restringe às narrativas produzidas entre os séculos XVIII e XIX. Dessa maneira, é importante enfatizar que, ao propor a leitura de possíveis ecos do fantástico na obra de Dante Alighieri, reconheço que essa interpretação deve ser feita com cautela, pois o poema dantesco pertence a uma

época em que o conceito de literatura fantástica, conforme definido por Todorov e Ceserani, ainda não existia. Mas, embora a “Divina Comédia” não tenha sido concebida como uma obra de literatura fantástica, nós, enquanto os leitores modernos dessa obra de caráter universal, podemos identificar elementos no texto que ressoam com o que entendemos como fantástico. Essa perspectiva contemporânea nos permite enxergar novas camadas de significado, mesmo que essas interpretações não correspondam à intenção original do autor.

DANTE ALIGHIERI E A “DIVINA COMÉDIA”

Como o próprio Dante Alighieri descreve em sua carta dedicatória a Cangrande della Scala (1291-1329), a “Divina Comédia” (1306-1321) é um poema que possui um importante significado alegórico, diretamente ligado ao contexto histórico e ao pensamento político do poeta:

O estado das almas após a morte, considerado simplesmente; a isso e em torno disso objetiva o processo de todo o trabalho; e quanto ao sentido alegórico, o homem é o objetivo que por seu livre arbítrio, fazendo o bem ou o mal, espera a recompensa ou o castigo da Justiça. (Alighieri, 2024, p. 24-5, tradução nossa)

Dessa forma, embora escatológico, o poema foi escrito a partir do interesse fundamental do poeta pelos acontecimentos do mundo dos vivos, em que o próprio vivia.

A “Divina Comédia” é dividida em três cânticas, “Inferno”, “Purgatório” e “Paraíso, que representam três lugares diferentes visitados pelo poeta-personagem e seus guias durante a sua jornada

para o além. O inferno dantesco, desenvolvido ao longo da primeira cântica e foco da análise do presente capítulo, é concebido pelo poeta como um funil abaixo da superfície do hemisfério norte e que se estende em direção ao centro da Terra. Como reconhece Lino Pertile, a estrutura concebida pelo poeta baseia-se na combinação de diferentes tradições e crenças:

O Inferno de Dante é uma construção complexa e abrangente, que combina as diferentes vertentes filosóficas, teológicas, literárias e psicológicas da alta herança cultural de Dante com os desejos e medos da cultura popular tão bem representados na tradição literária da visão da vida após a morte. (Pertile, 2008, p. 74, tradução nossa)

No poema, o ambiente infernal é dividido em duas partes: o Alto Inferno e o Baixo Inferno, situados respectivamente fora e dentro das muralhas da Cidade de Dis. Do lado de fora estão os pecados da incontinência, que, segundo as convicções do poeta florentino, são naturais do ser humano e, dessa forma, menos graves. Os incontinentes são aqueles que, não conseguindo controlar suas paixões ou desejos, sofrem punições menos severas em cada um dos quatro primeiros círculos da estrutura dantesca (Pertile, 2008, p. 72). No interior da Cidade de Dis, por sua vez, são punidos os maliciosos, que cometeram os pecados mais graves, ofendendo e ferindo pela força (os violentos, sétimo círculo) ou pela fraude (os fraudulentos, oitavo e nono círculos).

Para conceber o sistema e a estrutura do Inferno, Alighieri baseia-se em um sistema moral aristotélico-ciceroniano e em heranças de tradições diversas, sobretudo a cristã. Na estrutura, após

os neutros e dos pagãos virtuosos que habitam o Limbo (primeiro círculo), os condenados são distribuídos de cima para baixo do funil em relação à gravidade dos pecados cometidos: os luxuriosos, os gulosos, os pródigos e os avaros, os iracundos, os hereges, os violentos, os fraudulentos e continuando até o local em que são punidos os traidores, os pecadores mais graves segundo a concepção do poeta (Pertile, 2008, p. 61). Nas profundezas do abismo infernal está Lúcifer, que mastiga os três maiores traidores da humanidade, na visão de Dante: Judas, que traiu Cristo, e Brutus e Cássio que traíram Júlio César.

“INFERNO” IX: A INTERVENÇÃO DO ENVIADO CELESTE

O enviado celeste (*mezzo celeste*, em italiano) é uma figura mencionada pela primeira vez no canto IX do “Inferno” e representa a intervenção divina no espaço da narrativa. Ao se aproximarem das portas da Cidade de Dis, Dante e Virgílio são confrontados pela resistência dos demônios e de outras criaturas que guardam as portas do local, como as Fúrias e a Medusa. Símbolo da razão, o poeta romano procura estabelecer um diálogo com as criaturas infernais, mas não é bem-sucedido em sua tentativa. Neste momento, um enviado celeste, cuja identidade é desconhecida, é enviado por Deus para permitir que os dois personagens continuem sua jornada. A chegada dessa criatura celestial é anunciada por um grande barulho e um vento forte e provoca o aniquilamento de todas as forças infernais do círculo. Em seguida, com o uso de uma varinha, o enviado do céu abre as portas da Cidade de Dis, permitindo que Dante e Virgílio continuem a viagem sem mais interferências. É oportuno mencionar que, do ponto de vista alegórico, o enviado celeste assume, no canto IX, o

papel de símbolo da soberania absoluta do poder divino, necessária em igual modo à razão (Virgílio), para que a missão do poeta possa ser cumprida. A importância da alegoria para a interpretação do texto dantesco é, no canto IX, reforçada por meio dos versos do próprio poeta, que alerta os leitores a não se limitarem ao significado literal da narrativa, mas a buscar também o seu significado alegórico:

Ó intelectos sadios e judiciosos
entendei a doutrina disfarçada
sob o velame dos versos curiosos! (Alighieri, 1998,
IX, 61-3)

Todavia, para além do envolvimento do leitor, frequente em cantos vários da “Divina Comédia”, podemos pensar em uma interpretação que desvia da abordagem predominante entre a maioria dos estudiosos de Dante sobre o significado dos versos 61-63 do “Inferno” enquanto lembretes ao leitor sobre a importância do uso das próprias habilidades intelectuais para a exploração das nuances presentes nas imagens propostas por Alighieri ao longo de seu poema. Para além da interpretação comumente aceita, pode-se pensar que os versos mencionados poderiam não ter sido concebidos com o objetivo de preparar o leitor para buscar significados não literais em um ulterior nível narrativo, mas para alertá-lo que a continuação dos versos, por mais insólita e fantástica que seja, continuará conectada a doutrina do poema enquanto todo. A doutrina em questão é parcialmente baseada na doutrina do movimento angélico, questão filosófico-teológica de primordial importância nos séculos XIII e XIV, na qual é fundamentada a intervenção do enviado celeste que permite a continuação da viagem. Dessa forma, a hesitação que será

vivenciada pelo leitor durante a leitura dos versos que seguem e que representam a chegada súbita e inesperada de uma figura celeste misteriosa, é antecipada pelo narrador por meio de um alerta ao episódio insólito.

Para a interpretação proposta, conforme as duas primeiras condições essenciais postas por Todorov que funcionam como fundamentos que permitem a identificação do gênero fantástico, é oportuno considerar que a hesitação diante dos eventos narrados sentida pelo leitor é também vivenciada pelos personagens da narrativa. Enquanto Virgílio parece ter conhecimento da vinda da criatura misteriosa, como se pode compreender a partir da leitura do último terceto do canto VIII (*Inf.* VIII, 128-30), os demônios infernais parecem surpresos com a criatura. De fato, a chegada do misterioso anjo, o primeiro de uma série de anjos representados no poema, provoca o espanto das criaturas e almas do Inferno, que aos milhares fogem como rãs que escapam de uma serpente, mergulhando na água do rio Estige e buscando refúgio:

E como as rãs que, ante a cobra inimiga,
pela água somem rápidas e astutas,
até que o bando todo a terra abriga,
assim vi mais de mil almas corrutas
fugir, vendo chegar alguém que, a passo,
varava o Estige co' as solas enxutas. (Alighieri, 1998,
IX, 76-81)

Após cruzar o Estige, o enviado celeste abre os portões da Cidade de Dis com uma pequena varinha (*verghetta*), em um episódio em que se verifica a ocorrência do “sobrenatural aceito” (Todorov, 2004, p. 24). Como sugere Teodolinda Barolini, o anjo

é capaz de abrir as portas antes bloqueadas somente por meio do uso de uma varinha de proporções diminutas, pois o domínio de sua força impetuosa torna-se absoluto no ambiente infernal (Barolini, 2018). Dessa maneira, do ponto de vista do modo fantástico, o enviado celeste não possui somente uma mera função narrativa, mas pode ser interpretado como uma manifestação da ordem divina que intervém de maneira direta no *aldilà* e situa-se no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, como sugere Todorov em sua análise sobre a literatura fantástica (Todorov, 2004, p. 24).

“INFERNO” XVI E XVII: GERIÃO E A PERSONIFICAÇÃO DA FRAUDE

Os aspectos essenciais que, segundo Todorov, definem o fantástico e que podem ser reconhecidos no episódio do enviado celeste (*Inf.* IX, 61-105) também podem ser identificados nos cantos XVI e XVII do “Inferno”, em que Alighieri narra o encontro dos dois viajantes com Gerião (*Gerione*, no original em italiano), criatura híbrida da mitologia grega, filho de Crisaor e neto de Medusa.

Embora Gerião seja descrito pela primeira vez no canto XVII, a sua presença é antecipada no canto precedente, bem como a hesitação compartilhada pelo leitor e o personagem Dante. De fato, os últimos versos do canto XVI são empregados para despertar a hesitação do leitor diante do mistério e da curiosidade em relação à figura fantástica que será descrita somente no canto seguinte. Por meio da estratégia utilizada pelo poeta, Gerião se torna, na imaginação do leitor, ainda mais terrível, desconhecido e temível.

Nos últimos versos do canto XVI, com a diminuição do ritmo narrativo, o leitor tem a sensação de que algo fantástico ou insólito acontecerá em seguida. Todavia, o *topos* do cavaleiro arturiano que

está prestes a superar um limiar perigoso, mas antes deve confrontar uma figura monstruoso que busca atrapalhar o herói, adquire um significado diferente em na “Divina Comédia” (Cirulli, 2015, p. 9), pois Gerião, com a sua natureza monstruosa de criatura infernal, se torna um personagem coadjuvante no poema dantesco (Picone, 2000, p. 228), permitindo que os dois viajantes continuem a viagem em direção ao oitavo círculo.

No canto XVI, Alighieri narra também o primeiro momento em que, no poema, os personagens não somente encontram uma criatura infernal, mas a convocam intencionalmente. Para atrair Gerião, Virgílio pede a Dante que lhe dê uma corda e, em seguida, a joga no abismo infernal (*burrato*):

Uma corda enrolada na cintura
eu tinha, com que aquela onça pintada
prender pensara em outra conjuntura.
Após toda de mim desamarrada,
obedecendo de meu Mestre ao mando,
a ele a tendi supensa e enrolada
e ele, para a direita se voltando,
no bátrato profundo a foi jogar,
da nossa borda bastante a afastando. (Alighieri, 1998,
XVI, 106-14)

Os versos seguintes ao lançamento representam a expectativa e o suspense vivenciados pelo leitor e compartilhados pelo personagem Dante, que não conhece as intenções do gesto de seu guia e reflete sobre a futura chegada de Gerião, em uma atitude que aumenta a curiosidade do leitor sobre o *monstrum*:

“Bem que algo haverá de resultar”,
pra mim mesmo eu dizia, “de algum evento
que o Mestre tanto busca com o olhar.”
Ah! como o homem deve estar atento
junto de quem não só lhe veja a ação,
mas também lhe perceba o pensamento!
Pois disse ele: “É pra logo a aparição
do que eu espero e ao que tua mente mira,
e vai logo surgir à tua visão”. (Alighieri, 1998, XI,
115-23)

A reflexão de Dante provoca a desaceleração da narrativa, pois o tempo entre o lançamento da corda e as suas consequências, desconhecidas para o leitor e para o personagem Dante, é prolongado. Como sugere Massimiliano Corrado, o prolongamento narrativo é utilizado pelo poeta para reproduzir a condição psicológica do poeta-personagem, que aguarda com ansiedade o resultado da ação de Virgílio, que se torna também a do leitor, o qual participa emocional e psicologicamente do momento (Corrado, 2013, p. 560) e identifica-se com a angústia do Dante personagem diante de um episódio que pode ser considerado típico do modo fantástico.

O anúncio da chegada de Gerião, imersa em um ambiente maravilhoso, resolve o suspense. Como ocorre de forma frequente no poema, Dante utiliza uma *símile* para descrever o monstro pela primeira vez:

que vi através desse ar pesado e escuro
subir nadando um vulto singular,
(e estupendo, pra um coração seguro)
como o homem que volta, ao mergulhar
pra a âncora soltar que escolho tolhe,
ou algo mais que esconda o fundo do mar;
e o tronco estira enquanto os pés recolhe. (Alighieri,
1998, XVI, 130-6)

Alighieri dedica o início do canto XVII à descrição completa de uma das criaturas mais enigmáticas da primeira cântica da “Divina Comédia”. Na *Eneida*, Gerião havia sido descrito como um ser de três corpos, com três cabeças, três bustos e seis braços, derrotado pelo herói Hércules em seu décimo trabalho. No poema dantesco, por sua vez, Gerião é transformado em um símbolo da fraude e sofre transformações significativas, recebendo asas, a face de um homem justo e uma cauda de escorpião (Ciseri, 2021, p. 72), aspectos que remetem à fraude, que, na visão do poeta, era um dos pecados mais nocivos para a sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A interpretação de duas criaturas do “Inferno” de Dante Alighieri proposta considerou os dois primeiros aspectos essenciais do modo identificadas por Tzvetan Todorov. Todavia, ainda há uma terceira característica sugerida pelo estudioso: a ambiguidade da narrativa, garantida por meio leitura a partir de um viés que não considera somente a interpretação alegórica do texto.

Apesar do significado alegórico e metafórico da “Divina Comédia”, ao qual acena o próprio poeta na mencionada correspondência à Cangrande della Scala, é interessante notar que, no canto XVI do “Inferno”, Alighieri decide alertar o leitor sobre a veracidade dos acontecimentos narrados em sua obra por meio do que Teodolinda Barolini denomina de “estratégia de autenticação” (Barolini, 2003, p. 60):

À verdade com cara de mentira
sábio serás se o teu silêncio votas,
pois, sem culpa, por vez vergonha vira.

Mas aqui não me claro, e pelas notas
desta Comédia, meu leitor, te Juro -
sem elas por longa fama notas -
que vi através desse ar pesado e escuro. (Alighieri,
1998, XVI, 124-30)

Em um contexto histórico e literário em que os debates sobre a verdade dos vários gêneros de escrita desempenhavam funções fundamentais, o poeta decide ressaltar aos leitores que as suas criaturas infernais não são somente verossímeis, mas verdadeiras. Na época em que escrevia Dante, a avaliação do modo como os poetas representavam a realidade era uma questão crucial para os críticos e interpretação de maior consenso era aquela segundo a qual outros significados poderiam ser descobertos por meio da interpretação alegórica do significado literal de um texto poético. O próprio Alighieri concorda com a mencionada interpretação não somente na mencionada epístola, mas também em uma de suas principais obras teóricas, o *Convívio* (1304-1307). Todavia, os versos do canto XVI mencionados em precedência parecem contrariar essa leitura, pois Alighieri demonstra que a sua narrativa não pode ser comparada às ficções e alegorias dos poetas, mas adere à verdade dos teólogos. Portanto, Dante reafirma a natureza verdadeira de seus versos e nega que o seu poema seja “uma verdade escondida sob uma bela mentira” (Alighieri, 1934, II, i, 3, tradução nossa), pois a sua viagem foi desejada por Deus e, conseqüentemente, integra a Verdade.

Os versos analisados demonstram como Alighieri problematiza os limites entre o real e o irreal em seu poema e introduz uma forma de ambigüidade que possibilita a consideração de múltiplas interpretações, características que, somadas à narrativa em primeira

pessoa e o envolvimento do leitor, são, segundo Remo Ceserani, típicas do modo fantástico (Ceserani, 1996, p. 78-9). Dessa forma, a interpretação proposta por meio do presente trabalho baseia-se no caráter polissêmico da “Divina Comédia”.

Tzvetan Todorov, que buscou “elaborar uma caracterização formal do gênero fantástico” (Roas, 2014, p. 40), reconhece que o gênero maravilhoso é aquele no qual o sobrenatural é aceito sem nenhum tipo de hesitação, o que não se verifica totalmente nos episódios da criatura angelical e de Gerião no texto dantesco, em que a hesitação do leitor e dos personagens está presente, como ocorre, segundo o estudioso, nos textos do modo fantástico. Destarte, ao considerar a sugestão de Todorov, que sugere que a hesitação, a inquietação e a dúvida caracterizam o espaço da narrativa no modo fantástico (Todorov, 2008, p. 38), o presente trabalho sugeriu uma breve e inicial interpretação das criaturas analisadas, o *nesso celeste* e o monstro símbolo da fraude, como símbolos de ecos do fantástico na poesia de Dante Alighieri, considerando, porém, as limitações postas pelo uso anacrônico do termo “modo fantástico” em relação à literatura medieval.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *Il Convivio*. com introdução de Michele Barbi. Firenze: Felice Le Monnier, 1934, Vol. 1.

ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. SAPEGNO, Natalino (org.). Firenze: La Nuova Italia, 1985.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998, Vol. 1.

ALIGHIERI, Dante. *Epistola a Cangrande*. Padova: Antenore, 2024.

BAROLINI, Teodolinda. *La Commedia senza Dio: Dante e la creazione di una realtà virtuale*. Milano: Feltrinelli, 2003.

BAROLINI, Teodolinda. *Inferno 9: Virgilio's Dark Past: From Erichtho to Medusa*. In: *Commento Baroliniano, Digital Dante*. New York: Columbia University Libraries, 2018.

CESERANI, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996.

CIRULLI, Margherita. La figura di Gerione: nuove prospettive nella critica dantesca. Tese (Graduação em Letras). Bologna: Universidade de Bologna, 2015.

CISERI, Lorenzo M. *Cerbera e gli altri: i mostri nella Divina Commedia*. Roma: Carocci editore, 2021.

CORRADO, Massimiliano. *Inferno canto XVII*. In: *Cento canti per cento anni. Lectura Dantis Romana*, Roma: Salerno editrice, 2013, pp. 526-572, vol. I.

PERTILE, Lino. *Dante*. In: BRAND, Peter e PERTILE, Lino (org.). *The Cambridge History of Italian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

PICONE, Michelangelo. *Il canto XVI dell'«Inferno»*. In: GÜNTERT, Georges e PICONE, Michelangelo (org). *Lectura Dantis Turicensis*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2000, p. 221-31.

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

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

A PRESENÇA DO DUPLO E DO INQUIETANTE EM *O RETRATO OVAL*: A DUALIDADE HUMANA SOB A PERSPECTIVA PSICANALÍTICA

Lucília de Sousa Leão Teixeira

O texto gótico de Edgar Allan Poe, *O retrato oval*, situado no âmbito do estranho, traz a questão do duplo em seu cerne. Sabe-se que o duplo está intimamente ligado ao estranho, pois trata-se de algo que é familiar, fica recalcado e depois, vem à tona causando angústia e inquietação. O termo original utilizado por Freud para definir o estranho, “Unheimliche”, pode ser interpretado de várias maneiras e inclusive pode receber traduções diversas, como inquietante e infamiliar.

O tema do inquietante associado ao que provoca angústia e horror foi publicado pelo psicanalista em 1919, após a Primeira Guerra Mundial, provavelmente impulsionado pelos horrores causados por ela. O próprio termo carrega uma ambiguidade em si, pois trata do familiar e do secreto ao mesmo tempo. Aquilo que causa inquietação varia de pessoa para pessoa, mas já foi familiar e foi, em algum momento, reprimido. Quando retorna, traz consigo certa angústia.

A teoria do duplo, por ser muito adotada na literatura, passa a ser estudada também pela psicanálise. O mito do duplo remonta à

Antiguidade e inicialmente, era tido como uma derivação do idêntico, representado pelo sócio ou pelo gêmeo, marcado principalmente pela semelhança física. Depois do século XVI, o duplo passou a representar problemas relacionados à identidade. Outros psicanalistas, como Otto Rank e Carl Jung, definiram o duplo em seus estudos.

Otto Rank relaciona a dupla personalidade como um artifício de defesa do ser humano para poder entender a morte, já que não conseguia suprimi-la de seu cotidiano. Acontece então a “criação” do duplo como “imortalidade espiritual”. Jung cria a ideia do duplo como dicotomia da alma humana, coexistindo dentro dela a *persona* e a sombra, (...) o consciente e o inconsciente, sendo as duas partes complementares do mesmo ser. (Thomann, 2016, p.46)

Segundo Rank, a aparição do duplo e da sombra pode prenunciar a morte e estar conectada a situações nefastas. A dicotomia também está muito presente na religião: Adão e Eva representariam a dualidade da diferença sexual, o anjo e o diabo seriam, inconscientemente o que a sociedade apresenta como correto e incorreto, respectivamente. O benéfico e o maléfico, que apesar de contrastantes, são complementares, também são exemplos desse desdobramento.

Para Freud, é como se o inconsciente fosse um sótão ou um porão onde as coisas são guardadas, mas podem ser recuperadas, por meio de um sonho ou de um ato falho. Pode-se fingir que a dor não está ali, na tentativa de que ela deixe de existir, mas o que é recaiado pode retornar, sendo que aquilo que foi reprimido tende a voltar de forma mais forte do que aquilo que foi superado. A análise pode

superar, ressignificar a dor, trabalhar na direção da cura. O trabalho clínico do psicólogo encontra “estruturas de sentido sedimentadas que – invisibilizadas e inconscientes- impregnam nossos modos de ver e sentir” (Alvim, 2020, p. 33).

A arte é uma força contrária à imagem-clichê, pois através dela é possível uma exploração sensível que movimenta o corpo para fazer falar o silêncio e “viabilizar o invisível, instituindo novas formas de ver e sentir” (Alvim, 2020, p. 33). O conteúdo latente, tido como sintoma ou recalque, apresenta-se de forma diferente do conteúdo manifesto e muitas vezes, a arte é o caminho para tornar o conteúdo latente em manifesto, visto que a percepção de mundo de cada um passa pelos sentidos.

Uma obra literária, por exemplo, pode despertar diferentes estados de ânimo e expectativas no leitor, já que o escritor pode desviar os processos afetivos do leitor de uma direção para outra conforme a sua maleabilidade. Em “O retrato oval”, Edgar Allan Poe lança mão de recursos que contribuem para a inquietação do leitor: o ambiente (um castelo abandonado que foi arrombado, construção portentosa, lúgubre e grandiosa, com decoração rica, embora desgastada e antiga), a condição do narrador-personagem (gravemente ferido, acometido por delírios) e o horário (badaladas profundas da meia-noite). Todos esses elementos são cuidadosamente arquitetados por Poe para produzir um ambiente sinistro.

Em meio a esse cenário, o protagonista começa a contemplar as pinturas do quarto em que se encontra, assim como a ler um livro que continha a apreciação crítica das obras. Ao ajeitar a luz, percebe um quadro no qual há o “retrato de uma moça na flor da juventude, prestes a entrar na plenitude de sua feminilidade” (Poe, 2003, p.49).

Tal pintura desperta uma emoção avassaladora no narrador, a ponto de confundir a imagem ali representada com a de uma mulher de carne e osso. A narração em primeira pessoa confere ainda mais credibilidade à história fantástica.

Passa, então, a examinar o livro que tratava das pinturas e de seu histórico e encontra o número referente à obra em questão, ou seja, o retrato oval.

Era uma jovem de rara beleza, cheia de encantos e alegria. Infeliz a hora em que encontrou o pintor, apaixonou-se e com ele se casou. Ele, um homem passional, estudioso e austero, já tendo a arte por sua amada. Ela (...) afetuosa e cheia de amor à vida; odiando somente a paleta, os pincéis e demais instrumentos aborrecidos que a privavam da companhia do amado. Foi, portanto, com profundo pesar que essa jovem ouviu o pintor expressar o desejo de retratá-la a ela, sua bela esposa. Porém, por ser dócil e meiga, posou para ele por várias semanas, imóvel em meio à penumbra (...). (Poe, 2003, p. 51)

Nesse trecho, ficam evidentes “todas as tendências do Eu que não puderam se impor devido a circunstâncias desfavoráveis, assim como todas as decisões volitivas coartadas” (Freud, 2010, p. 353), já que a esposa reprimiu suas vontades e decidiu posar para o marido para manter a postura inquietante e ao mesmo tempo, familiar de mulher dócil e meiga. Segundo Thomann:

Enquanto a pessoa mostra-se à sociedade como um ideal, ela mantém dentro de si o que repreende, ou seja, aquilo que não é aceito nem por si mesma e nem pelos outros, por isso, tudo o que lhe for pessoal

sofre repressão e vai para o inconsciente, onde tudo se torna caótico, desorganizado e nocivo. (Thomann, 2016, p. 50)

Os povos primitivos acreditavam que a imagem espelhada, seja no lago, no retrato ou no vidro revelava coisas ocultas e representava muitos tabus. A história de Narciso faz parte desse imaginário, pois seduzido por sua própria imagem, cheia de beleza, refletida no lago, perde a vida. Ele morre por confundir uma imagem com a realidade, ou seja, toma a imagem no lugar daquilo que ela representa.

Ele rompe com o mundo antigo porque se faz origem da visão, e busca o outro diante de si, como produto de sua visão. Descobre então que tal reflexo não é um outro, mas o representa a ele mesmo, que o outro é a representação de si. À sua maneira portanto, e por um caminho inverso ao da mística, Narciso descobre na dor e na morte a alienação constitutiva de sua imagem própria. (Kristeva, 1988, p.144)

Narciso então se vê como alteridade e não como identidade, apaixona-se por si mesmo porque ele é fraturado em dois- sujeito e objeto do amor. A imagem, mesmo estando fora do sujeito, é capaz de defini-lo e a linguagem literária é frequentemente assombrada pelas imagens.

Deseja-se a si próprio, a si mesmo se louva,
súplice e suplicado, ateia fogo e arde.
Quantos beijos vazios deu na mentira d'água!
Quantas vezes tentou captar o simulacro
e mergulhou os braços abraçando nada!
Não sabe o que está vendo, mas no ver se abrasa:
O que ilude seus olhos mais o açula ao erro. (Cesila, 1998, p.93)

O quadro, da mesma forma, encerra a alma da moça, o duplo de seu corpo. A estranheza também é causada pela perda da noção do que é realidade e do que é imaginação. O desdobramento do eu e a cisão do sujeito são formas modernas do tema do duplo e coincidem com o início da literatura fantástica. Pode-se dizer que o duplo é um dos temas mais importantes dessa literatura.

O pintor não percebia que a saúde e o ânimo da jovem estavam sendo consumidos dia após dia, tamanha era sua obsessão pela pintura. Ela sempre a sorrir e sem se queixar, ia definhando, enquanto os olhos de seu esposo estavam fixos na tela.

E então executou-se o retoque necessário e deu-se a pincelada final e, por um momento, o pintor caiu em transe, extasiado com a obra que criara. Porém, no momento seguinte, ainda a contemplar o retrato, estremeceu, ficou lívido e, tomado de espanto, exclamou com um grito: “Mas isto é a própria Vida!”. E quando afinal virou-se para olhar a própria amada... estava morta. (Poe, 2003, p. 53)

A morte causada pela obsessão é tema recorrente na literatura, basta lembrar Fernando Pessoa em seu célebre poema “Navegar é preciso”, em que ele afirma que criar é mais importante que viver.

Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa:
“Navegar é preciso, viver não é preciso”

Quero para mim o espírito (d)esta frase,
transformada a forma para a casar como eu sou:
Viver não é necessário, o que é necessário é criar.
Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso.
Só quero torná-la grande,

Ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a (minha [alma] a lenha desse fogo. (Pessoa, 2024, p. 2)

A criação da alma imortal como duplo do corpo para defender-se da morte como aniquilação foi tida como “uma garantia contra o desaparecimento do Eu” (Freud, 2010, p. 351). Quando o pintor grita “Mas isto é a própria Vida!”, sente-se pleno com o resultado que alcançou, pois é um criador totalmente satisfeito com sua criação. Mesmo que isso tenha custado a vida de sua amada, a impressão que se tem é de que ela continua a viver no retrato oval.

Essa manobra psicológica de colocar em dúvida o fato de que um objeto aparentemente inanimado esteja vivo produz efeitos inquietantes, que aparecem também em “O homem da areia”, de E. T. A. Hoffmann, em que se cria uma incerteza em relação ao fato de Olímpia ser de natureza inanimada (boneca, autômato) ou animada (filha do professor). Outra dúvida presente na narrativa é a questão do delírio, não se sabe ao certo se ele existe ou não por parte do personagem Nataniel e o leitor também hesita intelectualmente, confundindo o mundo real com o mundo da fantasia.

A questão da hesitação está presente na teoria de Tzvetan Todorov, como característica imanente do fantástico:

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos (...) se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da

realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. (...) O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza. (Todorov, 2004, p. 15)

Freud afirma que a onipotência do pensamento humano merece uma ênfase especial na teoria do inquietante:

O efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado, e assim por diante. (Freud, 2010, p. 364)

Ao analisar o conto “O homem da areia”, Freud perpassa conceitos do duplo, da repetição e do complexo de castração, muito caros à Literatura e à Psicanálise. Em momentos decisivos da história, o homem que arranca os olhos das crianças e que dá nome ao conto, aparece.

Nataniel recorda sua infância e alguns fatos que a marcaram, como a morte misteriosa de seu pai na presença do advogado Coppélius, que ele acreditava ser o Homem da areia, cuja figura lhe apavorava ao ouvir as histórias da mãe e da babá de que ele jogava punhados de areia nos olhos das crianças que não iam cedo para a cama.

O inquietante desse conto liga-se diretamente ao Homem de Areia, ou seja, à ideia de ter os olhos roubados. O medo de perder os olhos está ligado ao complexo de castração, portanto, à figura do pai.

Anos depois, Nataniel encontra-se com o vendedor de barômetros Copolla, que ele acredita ser Coppélius novamente.

Outra vez a figura dos olhos aparece e leva o jovem a um ataque de loucura, pois Copolla leva embora a boneca Olímpia sem os olhos e o professor Spalanzani os apanha no chão a sangrar, o que lhe faz recordar o episódio da morte de seu pai.

A ideia de ter os olhos roubados fez com que ele revisitasse um trauma e o imaginário passou a fazer parte do real. Outra vez, o Homem da areia aparece e perturba Nataniel, quando este se encontra na torre com sua noiva Clara. Sua aproximação, vista pelo telescópio faz com que Nataniel tenha um novo acesso de loucura, lançando-se por sobre o parapeito e vindo a morrer, enquanto o Homem da areia desaparece na multidão. O Homem de areia aparece em momentos decisivos da narrativa: separa Nataniel de sua noiva e de seu amigo, depois, separa-o de Olímpia e em seguida, leva-o ao suicídio. Sendo assim, em termos inconscientes, o Homem da areia exerce a função de pai simbólico de Nataniel, responsável pelo processo de castração.

O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos nos ensinou que o medo em relação aos olhos, o medo de ficar cego, é frequentemente um substituto para o medo da castração. O ato de cegar a si mesmo, do mítico criminoso Édipo, é apenas uma forma atenuada do castigo da castração, o único que lhe seria apropriado, conforme a lei de Talião. (Freud, 2010, p. 346-347)

O infamiliar da ficção é ainda mais amplo que o das vivências, visto que “o reino da fantasia tem, como premissa de sua validade, o fato de seu conteúdo não estar sujeito à prova da realidade” (Freud, 2010, p. 371).

A situação é outra quando o escritor, aparentemente, move-se no âmbito da realidade comum. Então ele também aceita as condições todas que valem para a gênese da sensação inquietante nas vivências reais, e tudo o que produz efeitos inquietantes na vida também os produz na obra literária. Mas nesse caso o escritor pode exacerbar e multiplicar o inquietante muito além do que é possível nas vivências, ao fazer sobrevir acontecimentos que jamais – ou muito raramente- encontramos na realidade. (Freud, 2010, p. 373)

Como um típico texto gótico do século XIX (1842), *O retrato oval* retrata não apenas perturbações da sanidade e da segurança, como também representação de obsessões. Em termos morais e éticos, o gótico não é positivo e registra certa repulsa e medo por subverter os costumes, promovendo ambições egoístas. Os processos dinâmicos envolvidos na negatividade gótica podem ser vistos em padrões de transgressão, como no excesso. Dedicar-se ao antigo, ao tradicional, à morte e à melancolia.

A figura da mulher submissa, indefesa, vulnerável e extremamente bela é utilizada por Poe e por diversos escritores da época. A presença de castelos em ruínas, o interesse pelo vil e pela morte nas narrativas góticas é uma constante, assim como os vícios, a decadência e a transgressão. Havia uma necessidade de se desvencilhar do Neoclassicismo, com sua simetria e clareza e uma busca por excesso de sentimento e emoção.

O estilo gótico perturba as fronteiras do conhecimento e evoca fenômenos obscuros de outros mundos, por isso, era considerado de pouco mérito artístico quando surgiu, já que subvertiam os costumes e os modos sociais.

A procura de Freud pelos fatores que desencadeiam a sensação de estranheza na psicanálise é parecida com as indagações de alguns teóricos literários da ficção fantástica. Temas como a repetição, o duplo, o medo são recorrentes em ambas as linhas de estudo e se complementam. Todorov chegou a escrever a esse respeito:

Os temas da literatura fantástica coincidem, literalmente, com os das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos. Já examinamos numerosos exemplos; bastará mencionar aqui que a dupla personalidade, por exemplo, foi já em épocas de Freud, tema de um estudo clássico. (Todorov, 1992, p.84)

A narrativa de Edgar Allan Poe é, portanto, bastante expressiva no tocante à teoria do duplo, seguindo os parâmetros do estranho, definido pelo psicanalista Freud. A questão da dicotomia encontra-se em outras obras citadas, como “Narciso” e a questão do infamiliar também é recorrente em “O homem de areia”, comprovando que tanto o duplo como o estranho estão presentes em obras clássicas. As ideias freudianas vieram trazer novos rumos ao fantástico ficcional e ao mesmo tempo, aliar-se a elas e não substituí-las, pois servem de base a inúmeros teóricos da atualidade.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Mônica Botelho. *Arte e vida entre visibilidade e invisibilidade*. In: Arquivos Brasileiros de Psicologia, v.72, n.1, Rio de Janeiro, jan./abr. 2020.

BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Trad. Teixeira Coelho. Natal: Comuniqué Editora, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, v. III. Trad. Lígia Morrone Averbuck et al. São Paulo: Globo, 2004. p.9-15: O outro.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996. (The New Critical Idiom).

CESILA, Robson Tadeu. *Les belles infidèle*. In: Revista de tradução Modelo 19, n.15, 1998, p.91-100

FERREIRA, Carlos Alberto de Mattos. *Freud e a fantasia: os filtros do desejo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FREUD, Sigmund. *O inquietante*. In: História de uma neurose infantil (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

FUCHS, Ângela Maria Silva; FRANÇA, Maira Nani; PINHEIRO, Maria Salete de Freitas. *Guia para normalização de publicações técnico-científicas*. Uberlândia: EDUFU, 2013.286 p.

FURTADO, Filipe. *Demônios Íntimos: A narrativa fantástica vitoriana*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Contos fantásticos*. Trad. Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2015.

KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p.125-144: Narciso: a nova demência; p.145-159: Nossa religião: a aparência.

PESSOA, Fernando. *Navegar é preciso*. In: Poemas de Fernando Pessoa. Culturea, 2024.

POE, Edgar Allan. *Contos universais*. In: Coleção Para Gostar de Ler, Volume 11. Trad. Márcia Pedreira. São Paulo: Ática, 2003, 9ª edição, pág.49-53: O retrato oval.

RANK, Otto. *O duplo*. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TODOROV, Tzvetan. (1992). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva

THOMANN, Larissa Cristina. *O duplo em Cosmétique de l'ennemi, de Amélie Nothomb*, 2016, 87 f.

O INSÓLITO FICCIONAL NO ROMANCE *JOGOS VORAZES*

Luísa Dias de Almeida

O romance *Jogos vorazes*, de Suzanne Collins, foi publicado originalmente em 2008, seguido de suas continuações *Em chamas*, em 2009, e *A esperança*, em 2010. No Brasil, toda a trilogia foi publicada pela editora Rocco e traduzida por Alexandre D'Elia, com o primeiro livro chegando ao país em 2010 e os outros dois em 2011. De acordo com a Editora Scholastic,¹ responsável pela publicação da trilogia nos Estados Unidos, o primeiro livro passou mais de 260 semanas consecutivas na lista de livros mais vendidos do *New York Times*, além de ter sido incluído na de mais vendidos das revistas *USA Today* e *Publishers Weekly* com frequência.

A história do primeiro romance é ambientada no país fictício de Panem, que ocupa o território dos Estados Unidos, sendo situada no futuro em um cenário pós-apocalíptico. A sede do governo se localiza na suntuosa Capital, que é cercada por 12 distritos, cada um responsável por produzir diferentes insumos para abastecer a metrópole. No período em que se passa o romance, a nação é comandada pelo presidente Coriolanus Snow. Por causa da desigualdade econômica em Panem, algumas décadas antes do período em que se passa o romance, os distritos se rebelaram contra

1 Disponível em: <<http://mediaroom.scholastic.com/hungergames>> Acesso em: 25 set. 2022

a Capital, causando uma guerra na qual eles foram derrotados e o antigo Distrito 13 foi dizimado. Como punição pelo levante contra o governo, todo ano cada distrito deve sortear um menino e uma menina entre 12 e 18 anos para participar dos Jogos Vorazes. O sorteio é realizado em um evento anual chamado de Colheita. Os 24 participantes são colocados em uma arena e devem lutar entre si até restar apenas um sobrevivente. Os Jogos são televisionados em toda a nação para lembrar a população das consequências da rebelião contra o governo.

O leitor acompanha a narradora-protagonista Katniss Everdeen, de 16 anos, que vive no Distrito 12 com a mãe e a irmã caçula, Prim. Alguns anos antes o pai da personagem perdeu sua vida em um acidente na mina de carvão em que trabalhava. Por isso, Katniss passa a utilizar as habilidades de caça ensinadas por ele para obter alimentos na floresta que fica na fronteira do distrito, onde ela costuma se encontrar com seu amigo e companheiro de caça Gale Hawthorne. Na primeira parte do romance, é realizada a Colheita para a 74ª edição dos Jogos Vorazes, sendo a primeira vez que Prim participa do evento. A irmã de Katniss é sorteada para participar dos Jogos e para protegê-la a protagonista se oferece como voluntária para representar seu distrito. O menino sorteado para participar da competição pelo Distrito 12 é Peeta Melark, o filho de um padeiro da região.

Após o evento que seleciona os tributos, a narrativa segue a protagonista ao longo de sua preparação e treinamento para o Jogos, momento em que ela passa a conhecer os demais participantes e deve mostrar suas habilidades para conseguir patrocinadores. Durante o tempo que Katniss passa na Capital, é possível perceber

a diferença entre a vida na metrópole com aquela dos moradores dos distritos e como a população encara os Jogos Vorazes de formas distintas, sendo visto como um evento de entretenimento na Capital, enquanto nos distritos simboliza uma ameaça constante. As desigualdades econômicas entre as regiões de Panem são evidentes pela quantidade de recursos e dispositivos tecnológicos existentes na Capital aos quais os moradores dos distritos não tem acesso. Além da tecnologia que Katniss passa a conhecer durante sua preparação para a competição, dentro da Arena os Idealizadores dos Jogos utilizam recursos como animais geneticamente modificados e a criação de incêndios controlados por meio de tecnologias que não existem em nossa realidade.

Por meio dos acontecimentos do enredo é possível notar que a obra transita entre os campos da realidade e da imaginação, combinando a existência de problemas como a desigualdade econômica e a ambientação em um cenário futurístico imaginário em que a ciência criou inovações que não existem no mundo material. Observando tais aspectos, pode-se afirmar que o romance é composto tanto por características mais realistas quanto por elementos do insólito ficcional, que é marcado pela existência de elementos incomuns, imaginários ou irreais.

Sendo assim, o presente texto busca situar a obra literária *Jogos Vorazes* no que seria classificado como insólito ficcional, a partir de teorias que apresentam o conceito e trazem definições para o termo, como as de Flávio García, Filipe Furtado, Remo Ceserani e Alexander Meireles da Silva. A partir das teorias abordadas, será possível analisar o romance, identificando características do insólito ficcional que são utilizadas ao longo da obra.

EMBASAMENTO TEÓRICO

Conforme descrito por Flávio García, o termo *insólito*, que pode ser usado como substantivo ou como adjetivo, se origina como uma negação de *sólito*, acrescentando o prefixo *-in* e apresenta algumas definições:

qualificando o que é raro, anormal; não se apresenta de maneira habitual; se opõe à utilização das normas, não se adequa às regras ou à tradição, não é esperado. *Insólito* significa o extraordinário, inacreditável, incrível, inimaginável, inédito, abrangendo o inesperado, surpreendente, decepcionante. (García, 2021, p. 277)

Nos Estudos Narrativos, o termo também expressa “os mesmos significados originários da palavra, para se referir à diversidade da ficção fantástica.” (García, 2022). Ou seja, o *insólito* ficcional abarca uma grande quantidade de obras literárias, conforme evidenciado por García:

o termo *insólito* aparece, por vezes, significando uma categoria ficcional comum a variados gêneros literários, sendo, desse modo, um aspecto intrínseco às estratégias de construção narrativa” (2012, p. 14) de uma quase infinita gama de textos que se podem abrigar sob o que Filipe Furtado denomina *fantástico* modo (2009). “Outras tantas vezes, [...] o termo [...] tem sido empregado para nomear uma espécie de macrogênero (REIS, 2001, p. 253), um tipo de arquitetura sistêmica, em oposição ao sistema real-naturalista” (2012, p. 15), que reuniria os muitos gêneros literários ou modos discursivos a que Furtado se refere, nos quais, segundo ele advoga, se dá a manifestação do *metaempírico*. (García, 2022)

Para compreender quais são os gêneros ou modos literários que podem ser considerados parte do chamado insólito ficcional, de acordo com a teoria de Filipe Furtado, é necessário abordar o conceito de meta-empírico, apresentado pelo autor em seu livro “A construção do fantástico na narrativa”. Segundo Furtado, o termo designa aquilo que “está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades.” (Furtado, 1980, p. 20)

De acordo com o autor, as manifestações chamadas de meta-empíricas incluem não somente os fenômenos ditos sobrenaturais, mas também aqueles que “são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe.” (Furtado, 1980, p. 20). O teórico esclarece que alguns fenômenos são considerados incompreensíveis em um determinado momento, mas não são sobrenaturais e posteriormente podem ser explicados de forma racional.

Sobre este último aspecto, recorde-se que muitas ocorrências entendidas durante milénios como sobrenaturais vieram, em etapas posteriores do desenvolvimento humano, -a ser plenamente compreendidas e, por consequência, racionalizadas, integradas no plano da natureza conhecida. Por outro lado, um conjunto de fenómenos inteiramente explicáveis e naturais para determinada civilização pode ser objecto de leitura sobrenatural por outra sociedade contemporânea da primeira que se encontre num estágio cultural e tecnológico muito mais atrasado. (Furtado, 1980, p. 20)

Dessa forma, os acontecimentos meta-empíricos podem ser encontrados em narrativas diversas e se inserem em gêneros variados, por incluírem acontecimentos inexplicáveis além do sobrenatural. Da mesma maneira, o insólito ficcional é comumente usado como um termo para designar diversos gêneros ou modos inseridos na denominada literatura fantástica. Remo Ceserani também trata sobre a multiplicidade do chamado insólito ficcional, que é classificado em seu texto como o modo literário fantástico.

O fantástico operou, como todo o verdadeiro e grande modo literário, uma forte reconversão do imaginário, ensinou aos escritores caminhos novos para capturar significados e explorar experiências, forneceu novas estratégias representativas. Justamente porque se trata de um modo, e não simplesmente um gênero literário, ele se caracteriza por um leque bastante amplo de procedimentos utilizados e por um bom número de temas tratados em outros modos e gêneros da literatura. (Ceserani, 2006, p. 103)

Flávio García enumera algumas vertentes literárias que podem ser incluídas no insólito ficcional, sendo elas

o maravilhoso – clássico, medievo, moderno ou contemporâneo –; o estranho – aquele de Freud trata em seu ensaio “Das Unheimliche” ou o que Todorov apresenta como contíguo ao fantástico –; o realismo maravilhoso, bem como suas muitas variantes, admitindo-se o realismo mágico, o realismo fantástico, o realismo animista; o absurdo – independentemente de entendido como o propôs Sartre, Camus ou qualquer outro –; os contos de fada em geral – ficando-lhes de fora muito poucas

narrativas –; uma grande maioria das narrativas de mistério e policial; uma boa quantidade de textos da ficção científica; as produções que se alinham nos cenários da ficção distópica ou da ficção pós-apocalíptica; o fantasy. (García, 2022)

Dentre as vertentes do insólito ficcional apresentadas por García, o romance *Jogos Vorazes* é geralmente considerado uma obra de ficção distópica. A partir da definição de distopia abordada por Alexander Meireles da Silva, é possível confirmar que o livro pode ser considerado um romance distópico, pois apresenta uma estrutura social em um tempo espaço diverso do momento em que ele foi produzido, enxergada como pior do que a sociedade em que o leitor contemporâneo vive (Silva, 2022). Ainda a respeito das distopias, Alexander Meireles da Silva enumera as seguintes características, que serão consideradas durante a análise da obra literária:

Diferentemente da utopia, em que um viajante chega por acidente ao mundo fabuloso e depois retorna ao seu país para reportar toda sua experiência, o protagonista da distopia, como destaca Tom Moylan, já começa sua narrativa em media res, dentro do mundo distópico. Ainda segundo Moylan, geralmente este personagem começa a narrativa sem noção da sua condição de oprimido, mas à medida que entra em contato com alguma força subversiva, representada por outro personagem, grupo ou evento, ele experimenta: 1) uma alienação do restante do seu mundo; 2) uma oposição ao poder totalitário e; 3) a derrota pelas mãos das instituições mantenedoras da ideologia dominante. (Silva, 2008, p. 75-76)

O autor discorre sobre outros elementos encontrados em textos distópicos em sua teoria, como “a necessidade humana de criar e perseguir bodes expiatórios, a fim de proporcionar um canal de escape para a agressividade coletiva.” (Silva, 2008, p. 70). Ele também exemplifica o estabelecimento de um estado totalitário e hierárquico em diversas obras, incluindo obras utópicas.

A utopia de Platão é, em termos básicos, o protótipo do estado totalitário, explorado mais tarde por, entre outros romances distópicos, Admirável mundo novo, de Aldous Huxley, e Mil novecentos e oitenta e quatro, de George Orwell. O estabelecimento de uma rígida hierarquia também faz parte do projeto de Platão. Nesse há uma divisão de classes e todos devem obedecer a cada ordem proferida por um grupo de filósofos guiados pelo ‘Supremo Guardião’ a fim de que a individualidade não perturbe o grupo. Esse grupo de filósofos anciões – uma Sofocracia – também antecipou a representação de sociedades distópicas onde o exercício do poder é relacionado ao domínio do conhecimento. (Silva, 2008, p. 66-67)

Outra característica abordada por Silva é o uso da tecnologia e da ciência como forma de controle da população. Ele retoma as ideias de Adorno e Horkheimer, que abordam como as transformações sociais ocorridas no Iluminismo alimentam a ideia de que a razão “e mais especificamente a ciência poderiam controlar a própria natureza.” (Silva, 2008, p. 72). O autor discute a presença da ciência na literatura distópica:

Esse debate sobre a presença e efeito da ciência e tecnologia na vida individual e social tornou-se parte

da estrutura da literatura de distopias, fornecendo seu laço com a ficção científica. Tal debate alcançou sua expressão máxima durante a Revolução Industrial, quando os pensadores políticos, filosóficos e religiosos discutiram sobre as implicações da ciência e do progresso para o homem. (Silva, 2008, p. 67)

Essa incessante busca de conhecimento e desenvolvimento da tecnologia na sociedade moderna leva “à formação de indivíduos que, reprimidos, buscam dominar a natureza e até mesmo uns aos outros, segundo Adorno e Horkheimer.” (Silva, 2008, p. 72). A presença da ciência e da tecnologia na literatura distópica é caracterizada pela criação de inovações ficcionais que ainda não tem aplicação em situações reais, o que também é um ponto de contato com a ficção científica.

Segundo L. David Allen: “a ciência em ficção científica não é a ciência corrente nem é aplicada numa situação corrente; antes é extrapolada, estendida além do estado corrente das ciências ou da situação corrente, sob certos aspectos. (Allen, 1974, p.225 *apud* Silva, 2008, p. 19)

A partir das características apresentadas pelos diferentes teóricos aqui mencionados, a obra literária será analisada na próxima seção, verificando a presença de tais elementos.

ANÁLISE DA OBRA

O romance *Jogos Vorazes* é composto por diversas características distópicas descritas no texto de Alexander Meireles

da Silva. Conforme descrito pelo autor, a história se inicia dentro do mundo distópico. Há uma sociedade governada por uma política totalitária, representada pela figura do presidente Snow. Ao final do romance e nas continuações do livro há uma oposição ao sistema totalitário, mas não há a derrota por ele, subvertendo esse aspecto que é encontrado em obras distópicas anteriores.

O uso da violência e da repressão também é contante na obra, por meio da presença dos Pacificadores nos distritos, que vigiam e punem os cidadãos publicamente quando contrariam ordens do governo da Capital. Além da violência cotidiana em todo o país, a violência televisionada dos Jogos Vorazes intensifica esse aspecto distópico no livro. Outra questão presente na obra é o uso de bodes expiatórios como um escape para a agressividade coletiva por meio do evento dos Jogos Vorazes, pois há um incentivo para que os habitantes torçam pelos tributos do próprio distrito e direcionem sua raiva para participantes dos demais distritos, de forma que a raiva e agressividade dos cidadãos é direcionada para alvos específicos para que não seja direcionada para o governo, o que poderia causar uma nova rebelião.

Na construção dessa sociedade distópica, é possível perceber a inspiração da autora em acontecimentos históricos de diferentes períodos, incluindo questões contemporâneas ao lançamento da obra. Essa é uma característica comum às narrativas distópicas, que geralmente “apresentam um foco na crítica social e política, nos efeitos da ação humana sobre sociedade e natureza – logo, em aspectos plausíveis e comuns.” (LIRA, 2019, p. 27). A partir dos paralelos com a sociedade em que os leitores vivem, é possível fazer um comparativo e enxergar a realidade distópica como pior do que a

vida real, como uma das características apresentadas por Alexander Meireles da Silva.

Dentre as referências reais usadas pela escritora, as arenas dos Jogos são como uma atualização das arenas em que os gladiadores romanos lutavam, como afirmado por Collins em entrevistas sobre a trilogia (Collins, 2008). Além disso, ela foi inspirada a criar a série de livros ao passar os canais na televisão e ver um *reality show* de competições em um canal e a cobertura da guerra do Iraque em outro (Collins, 2018). É possível perceber essa referência em certos aspectos da narrativa, como a transmissão televisionada dos Jogos para toda a nação. A obra também faz um paralelo entre a forma como o público de *reality shows* se comporta e como a população da Capital age em relação aos participantes, havendo até mesmo patrocinadores e uma espécie de torcida para cada um, rendendo ao Vitorioso um *status* de celebridade após o fim da batalha.

Já nos aspectos de ficção científica no romance, há o uso dos bestantes, criaturas geneticamente modificadas para serem usadas na guerra de diferentes formas, como para a espionagem no caso dos gaios tagarelas, ou como armas de ataque contra os inimigos.

Durante a rebelião, a Capital criou animais geneticamente modificados para serem usados como armas. O termo usual para eles era bestantes, que às vezes era substituído por bestas, simplesmente. Um deles era um pássaro especial, conhecido como gaio tagarela, que tinha a habilidade de memorizar e repetir conversas humanas em sua totalidade. Eram pássaros que retornavam ao lar, exclusivamente machos, e que eram lançados nas regiões em que se sabia que os inimigos da Capital estavam escondidos.

Depois que os pássaros juntavam as palavras, eles voavam de volta aos centros para que o conteúdo fosse gravado. (Collins, 2010, p. 47)

Após o fim da guerra, as criaturas passam a ser usadas dentro dos Jogos Vorazes de acordo com a intenção dos Idealizadores dos Jogos em cada edição. No romance, Katniss descreve algumas dessas criaturas:

Bestantes. Não há dúvidas. Nunca vi essas bestas, mas não são animais naturais. Parecem lobos imensos, mas que espécie de lobo aterrissa e depois se equilibra com tanta facilidade sobre suas patas traseiras? Que espécie de lobo faz sinal com a pata dianteira para que o resto do bando avance, como se tivesse um punho? Essas coisas consigo perceber a distância. De perto, tenho certeza de que características mais ameaçadoras dessas criaturas serão reveladas. (Collins, 2010, p. 331)

Outro tipo de criatura desenvolvida em laboratório, mencionado pela protagonista, são as vespas teleguiadas, que possuem um veneno com efeito alucinógeno, que em quantidades muito grandes de pode causar a morte.

Mas esses são os Jogos Vorazes e coisas comuns não são a norma. É muito mais provável que elas sejam da Capital, teleguiadas. A exemplo dos gaios tagarelas, essas vespas assassinas foram geradas em um laboratório e dispostas estrategicamente, como minas terrestres, nos distritos durante a guerra. Maiores do que

as vespas comuns, elas possuem um corpo sólido e dourado bem característico, e uma ferroada que deixa um calombo do tamanho de uma ameixa. A maioria das pessoas não tolera mais do que algumas ferroadas. Algumas morrem imediatamente. Se você sobreviver, as alucinações proporcionadas pelo veneno vão levá-lo à loucura. E tem mais uma coisa, essas vespas vão caçar qualquer pessoa que perturbe seu ninho ou que tente matá-las. Por isso são chamadas teleguiadas. (Collins, 2010, p. 187)

Sendo assim, foi possível encontrar características do insólito ficcional no romance, principalmente a distopia e a ficção científica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve por objetivo realizar uma análise do romance *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins, e sua relação com o chamado insólito ficcional. A análise foi realizada baseando-se em teorias sobre o gênero e o modo fantástico, como Ceserani (2006), Furtado (1980) e García (2021), além de textos especificamente sobre o gênero distópico, como da Silva (2008) e Lira (2019).

A partir da discussão elaborada neste texto, é possível compreender que o romance *Jogos Vorazes* apresenta diversas características do chamado insólito ficcional, combinando mais de uma vertente na narrativa. A maioria das características encontradas pertencem ao considerado gênero distópico. Além das características distópicas, o livro apresenta diversos conceitos considerados como parte da denominada ficção-científica, como a presença de inovações tecnológicas ficcionais.

REFERÊNCIAS

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

COLLINS, Suzanne. *Jogos vorazes*. Tradução de Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

COLLINS, Suzanne. A Killer Story: An Interview with Suzanne Collins, Author of 'The Hunger Games'. [Entrevista concedida a] Rick Margolis. *School Library Journal*, 2008. Disponível em: <<https://www.slj.com/story/a-killer-story-an-interview-with-suzanne-collins-author-of-the-hunger-games>> Acesso em: 1 out. 2022

COLLINS, Suzanne. Suzanne Collins Talks About 'The Hunger Games,' the Books and the Movies. [Entrevista concedida a] David Levithan. *The New York Times*, 2018. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/10/18/books/suzanne-collins-talks-about-the-hunger-games-the-books-and-the-movies.html>> Acesso em: 25 set. 2022

DA SILVA, Alexander Meireles. *O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX*. 2008. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

DA SILVA, Alexander Meireles. Distopia. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/i/insolito-ficcional/>. Acesso em 28 nov. 2023.

FURTADO, Filipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GARCÍA, Flavio. Insólito. In: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (Org.). *(Novas) Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021.

GARCÍA, Flavio. Insólito ficcional. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/i/insolito-ficcional/>. Acesso em 28 nov. 2023.

LIRA, Thaíse Gomes. *Máquina do tempo: ressonância de H. G. Wells na ficção distópica do século XX*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2019.

A MULHER VITORIANA REVISITADA: A CONSTRUÇÃO DE LILY EM PENNY DREADFUL.

Poliana Veloso da Cruz Araujo¹

Resumo: O presente artigo analisa a representação da personagem Lily na série Penny Dreadful, destacando o papel da mulher na era vitoriana. Explorando a intertextualidade com a literatura gótica vitoriana, a narrativa *Penny Dreadful* vai além da mera adaptação, dialogando com teorias contemporâneas sobre o fantástico e a identidade. A abordagem de Stuart Hall sobre identidade fluida e a análise da personagem Lily como síntese de teorias de Todorov sobre o fantástico contribuem para uma compreensão aprofundada do papel da mulher na sociedade vitoriana. A série, ao entrelaçar passado e presente, oferece uma visão enriquecedora sobre as complexidades da condição humana diante do sobrenatural e das questões identitárias.

Palavras-chave: Era Vitoriana, Fantástico. Sociedade, Lily Frankenstein, Adaptação.

Resumen: El presente artículo analiza la representación del personaje Lily en la serie Penny Dreadful, destacando el papel de la mujer en la era victoriana. Al explorar la intertextualidad con la

1 Graduada em Letras – Português/Espanhol pela UFTM e Mestranda em Estudos Literários pela UFU. E-mail: poliana.veloso@ufu.br.

literatura gótica victoriana, la narrativa de Penny Dreadful va más allá de la mera adaptación, dialogando con teorías contemporáneas sobre lo fantástico y la identidad. La aproximación de Stuart Hall a la identidad fluida y el análisis del personaje Lily como síntesis de las teorías de Todorov sobre lo fantástico contribuyen a una comprensión profunda del papel de la mujer en la sociedad victoriana. La serie, al entrelazar pasado y presente, ofrece una visión enriquecedora de las complejidades de la condición humana frente a lo sobrenatural y las cuestiones identitarias.

Palabras clave: Era Victoriana, Fantástico, Sociedad, Lily Frankenstein, Adaptación.

INTRODUÇÃO

Embora o período vitoriano englobe, por definição, apenas os anos da Rainha Vitória no poder (1837 - 1901), a sombra da monarca estende-se por todo o século XIX e paira inabalável até os dias de hoje. Somos herdeiros das transformações e contradições vitorianas; adotamos aperfeiçoamos seus avanços científicos e tecnológicos, exaltamos suas descobertas, apreciamos suas expressões artísticas, reverenciamos suas figuras ilustres.

(Marcia Heloisa, 2020)

O extenso reinado da Rainha Vitória² (1837 a 1901) é considerado uma época de profunda transformação e desenvolvimento na Grã-

2 Alexandrina Victoria, mais conhecida como Rainha Vitória, ascendeu ao trono do Reino Unido aos 18 anos, em 1837. Seu reinado durou até sua morte em 1901, tornando-se a monarca mais longeva da história. Seu casamento com o príncipe Albert foi uma parceria influente, e a “Era Vitoriana” deixou um legado duradouro em diversos aspectos da sociedade britânica e mundial.

Bretanha. Esse capítulo da história britânica foi marcado por avanços industriais, expansão imperial, transformações sociais e culturais, bem como uma complexa interação entre tradição e modernidade.

Durante a era vitoriana, a literatura gótica floresceu de maneira marcante, enraizando-se nas profundezas da sociedade britânica do século XIX. Os elementos góticos na literatura vitoriana eram uma resposta às transformações sociais e tecnológicas que moldaram a época. A Revolução Industrial, ao mesmo tempo em que impulsionava o progresso, dava origem a novas formas de alienação e desumanização, gerando um interesse renovado por histórias que explorassem o lado sombrio da existência humana.

Autores notáveis, como Mary Shelley (1797-1851) com *Frankenstein* (1818), Bram Stoker (1847-1912) com *Drácula* (1897) e Oscar Wilde (1854-1900) com *O retrato de Dorian Gray* (1890) entre outros, semearam as bases para a literatura gótica vitoriana ao explorar temas como a busca pela imortalidade, a transgressão dos limites éticos e a interação entre ciência e superstição. Essas obras tornaram-se ícones da literatura gótica, explorando o terror sobrenatural e as inquietações psicológicas em meio ao cenário vitoriano.

A estética gótica na literatura desse período era frequentemente caracterizada por ambientes soturnos, castelos decadentes, criaturas monstruosas (vampiros, lobisomens, fantasmas) e protagonistas atormentados. Além disso, a literatura serializada, popularizada pelos *penny dreadfuls*³, desempenhou um papel crucial na disseminação

3 Os *Penny Dreadfuls* ou *penny bloods* eram publicações de ficção e terror vendidas na Inglaterra do século XIX. Por serem histórias que custavam um centavo, tinham como apelido *centavos do terror*, *centavos de sangue*. Seus protagonistas eram quase sempre detetives, criminosos e até entidades de outros mundos.

da literatura gótica na sociedade vitoriana. Essas publicações alimentavam o apetite do público por narrativas repletas de emoção, suspense e mistério.

A literatura gótica na era vitoriana, portanto, não apenas encapsulou os temores e ansiedades da sociedade da época, mas também proporcionou um meio de explorar o desconhecido e o sobrenatural em um mundo em rápida transformação. Ao mergulhar nas sombras da condição humana e na intersecção entre o real e o fantástico, os escritores góticos vitorianos contribuíram significativamente para a riqueza e a diversidade do cânone literário do século XIX.

Foi nesse período que a Revolução Industrial atingiu seu apogeu, levando a mudanças significativas na produção, transporte e na organização da sociedade. O desenvolvimento de novas tecnologias, como a locomotiva a vapor e a máquina a vapor, acelerou a produção e facilitou a distribuição de bens. As cidades cresceram rapidamente, impulsionadas pela urbanização e pela migração de pessoas do campo para os centros urbanos em busca de emprego nas fábricas. A expansão imperial britânica atingiu seu auge, consolidando o Império Britânico como a potência global dominante. As colônias e territórios ultramarinos forneceram recursos vitais para a economia britânica, mas também deram origem a questões sociais e políticas relacionadas à exploração e ao controle imperial.

A sociedade vitoriana foi caracterizada por uma rígida estrutura de classes, com uma elite dominante e uma crescente classe média. As ideias vitorianas sobre moralidade e comportamento foram fortemente influenciadas pela ética protestante, resultando em uma ênfase na virtude, no trabalho árduo e na família. No entanto, essas

normas sociais coexistiram com desigualdades profundas, incluindo a exploração de trabalhadores e a falta de direitos para as mulheres.

O período também foi marcado por desafios e conflitos. Movimentos sociais, como o sufrágio feminino e a luta por direitos trabalhistas, começaram a ganhar destaque. Além disso, a era vitoriana viu o surgimento de novas correntes de pensamento, como o darwinismo, que desafiaram as concepções tradicionais sobre a vida e a existência.

Em resumo, a era vitoriana foi um período complexo e multifacetado que moldou a Grã-Bretanha e teve repercussões duradouras em termos de política, sociedade, literatura, economia e cultura. Esse período de transição e contraste entre tradição e modernidade deixou uma marca indelével na história britânica e continua a ser objeto de estudo e reflexão nos dias de hoje.

A MULHER VITORIANA EM PENNY DREADFUL

Penny Dreadful é uma série de televisão que foi ao ar de 2014 a 2016, criada por John Logan⁴. Inspirada nos “*penny dreadfuls*” do século XIX, a série reinventa esse conceito ao incorporar elementos da literatura gótica e reunir personagens icônicos de obras clássicas.

A trama se passa na Londres vitoriana e segue a protagonista Vanessa Ives, uma mulher com habilidades sobrenaturais, e seu grupo de aliados enquanto enfrentam forças sombrias e antigas conspirações que ameaçam suas vidas e o mundo como conhecem. A

4 John Logan é um renomado roteirista, dramaturgo e produtor de cinema, teatro e televisão dos Estados Unidos. Ele tem uma extensa carreira e contribuiu para diversos filmes de sucesso, incluindo “*Gladiador*”, “*O Aviador*”, “*Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet*”, “*Hugo*” e “*007: Operação Skyfall*”. Seu trabalho abrange diferentes gêneros e ele é reconhecido por sua habilidade em criar narrativas cativantes e personagens memoráveis

série reúne personagens icônicos da literatura gótica, como Drácula, Mina Harker, Dorian Gray, Victor Frankenstein e sua criatura, Dr. Jekyll e até mesmo Van Helsing.

A narrativa seriada é conhecida por sua atmosfera sombria, elementos macabros e reviravoltas inesperadas. *Penny Dreadful* não apenas presta homenagem às obras clássicas da literatura gótica, mas também faz uma transformação dos personagens de forma gradual e cuidadosa, principalmente em termos psicológicos. Os cenários sombrios, as locações detalhadas e os figurinos meticulosamente recriados ajudam a criar a atmosfera sinistra e opressiva da época vitoriana. Além disso, ao longo de suas 3 temporadas a série aborda temas profundos e perturbadores, explorando a dualidade humana, a repressão sexual, a moralidade, a busca pelo significado da vida e o confronto com o desconhecido. Ela mergulha nas profundezas da psique humana e nas sombras da sociedade vitoriana, revelando medos e segredos frequentemente ocultos sob a superfície.

(...) a hipertextualidade segundo Gérard Genette oferece a possibilidade de percorrer a história da literatura (como de outras artes) compreendendo um de seus maiores traços: ela se faz por **imitação e transformação**. (SAMOYAUULT, 2008 p.33)

Segundo o fragmento acima exposto, a hipertextualidade, é a capacidade de percorrer a história da literatura compreendendo que ela se desenvolve por meio de imitação e transformação de elementos pré-existentes. Na série *Penny Dreadful*, essa ideia se manifesta na incorporação e reinterpretação de personagens clássicos da literatura gótica, como Dr. Frankenstein e sua criatura

por exemplo. A série utiliza a hipertextualidade para criar uma narrativa única, homenageando as obras originais e oferecendo uma experiência enriquecida aos espectadores familiarizados com a tradição literária, ao reconhecer e adaptar essas referências de maneira criativa, levando esse trecho em consideração vamos falar de uma das maiores adaptações feitas a partir de *Frankenstein* de Mary Shelley para *Penny Dreadful*, a personagem Lily Frankenstein⁵ que é adicionada a série na segunda temporada.

Para compreender o papel de Lily como uma representação feminina na série *Penny Dreadful*, é fundamental contextualizá-la dentro do cenário social da era vitoriana. A sociedade da época era profundamente marcada por normas rígidas de gênero, relegando as mulheres a papéis limitados e muitas vezes repressivos.

Nesse período, a ideologia predominante reforçava uma divisão de gênero estrita, onde se esperava que as mulheres desempenhassem papéis tradicionalmente associados à esfera doméstica. As mulheres vitorianas eram muitas vezes idealizadas como os “anjos do lar”⁶, encarregadas de criar uma atmosfera doméstica tranquila e moralmente irrepreensível. Essa idealização, embora associada a virtudes como a pureza e a dedicação à família, também impunha

5 O nome “Lily” tem origem no latim “lilium” e é associado à flor de lírio. O lírio é frequentemente simbolizado como um emblema de pureza, beleza e renovação. Como resultado, o nome Lily é frequentemente interpretado como representativo de pureza, inocência e elegância.

6 O termo “Anjo do Lar” foi cunhado pelo poeta e crítico inglês Coventry Patmore, um homem, em seu poema narrativo “The Angel in the House,” publicado em 1854. Patmore idealizou a figura feminina como um ser angelical dedicado ao cuidado do lar, à criação dos filhos e à satisfação das necessidades do marido, a representação angelical e meiga de uma mulher sem desejos, totalmente reprimida sexualmente. Este conceito refletia as normas sociais e as expectativas de gênero predominantes durante a era vitoriana.

restrições significativas às oportunidades educacionais e profissionais das mulheres, limitando-as, em grande parte, ao âmbito privado. No seriado no entanto, Lily emerge como uma figura emblemática que desafia essas normas, incorporando uma complexidade que transcende estereótipos convencionais. Sua trajetória na trama revela camadas profundas de resistência e subversão, oferecendo uma visão crítica da condição feminina na época.

Na S02E04, Lily e Victor tem o seguinte diálogo:

(Lily) Tudo que fazemos é para os homens, não é?
Cuidamos de suas casas, criamos seus filhos, são agradados com nossa dor.

(Victor) Não.

(Lily) Esse corpete me embeleza.

(Victor) Sim.

(Lily) Você quer que eu use?

(Victor) Não quero que use nada que lhe cause dor.
Não por bajulação ou minha vaidade, nem nada que exista. Agora, por favor, vá tirá-lo. Você ficará bem sem ele.

(Lily) Obrigada. Mas vou manter os sapatos se puder.

(Victor) Achei que estava machucando.

(Lily) Sim, mas você gosta.⁷

No diálogo entre Lily e Victor, há uma reflexão sobre o papel das mulheres. Lily questiona a ideia de que as mulheres são destinadas a cuidar de casas e filhos para agradar aos homens. Ela destaca o simbolismo do corpete como uma imposição dolorosa. Victor mostra preocupação com o bem-estar de Lily, indicando uma atitude mais progressista. Quando Lily decide manter sapatos desconfortáveis,

7 Penny Dreadful, 2ª temporada, episódio 4, “Evil Spirits in Heavenly Places”, 2015.

surge uma resistência individual às normas sociais. No entanto, sua observação final, “Sim, mas você gosta,” sugere complexidades nas relações de poder e escolhas femininas na sociedade da época, sugerindo que ela entende seu papel de submissão e que é uma qualidade a capacidade de se sujeitar para agradar.

No contexto da sociedade vitoriana, a percepção das mulheres não ia muito além de seu papel tradicional nas atividades domésticas, sendo fortemente influenciada pelos ideais morais e virtuosos predominantes na época. A concepção predominante considerava as mulheres como guardiãs da moralidade não apenas dentro do núcleo familiar, mas também como agentes responsáveis pela integridade moral da sociedade como um todo. Este paradigma moral impunha às mulheres a responsabilidade de adotar uma conduta irrepreensível, fundamentada em princípios éticos e valores cristãos.

Em meio aos rígidos padrões da sociedade vitoriana, o comportamento considerado “adequado” ou “virtuoso” delineava um conjunto preciso de atributos, como modéstia, recato, piedade e dedicação à família. A castidade, nesse contexto, recebia uma valorização particular, impondo normas rigorosas de conduta às mulheres. O casamento, não apenas como um evento central, mas também como o destino preeminente, colocava as mulheres sob escrutínio, sendo avaliadas com base em sua habilidade para desempenhar os papéis socialmente definidos de esposa e mãe.

LILY, A TRANSGRESSORA

O trecho do livro *Frankenstein* de Mary Shelley, transcrito abaixo refere-se à hesitação e ao temor do protagonista, Victor Frankenstein, ao criar uma segunda criatura. Ele está preocupado

com as consequências desconhecidas de dar vida a um novo ser, especialmente dada a experiência anterior com a criatura original, que se tornou violenta e destrutiva.

Estava agora prestes a formar outro ser, cujas disposições eu igualmente ignorava; ela poderia se tornar dez mil vezes mais maligna do que seu parceiro e se deleitar, por si mesma, em assassinar e destruir. Shelley, 2017, 2626-2627 - Edição do Kindle.)

No contexto da série “Penny Dreadful”, é fascinante observar como os temores e as apreensões de Victor Frankenstein, retratados na obra original, são habilmente reinterpretados e aplicados. Na narrativa de Mary Shelley, Victor enfrenta a perspectiva de dar vida uma criatura potencialmente maligna e destrutiva, cujas ações ele não pode prever completamente. Essa inquietação e preocupação em relação às consequências de sua própria criação encontram um eco vívido na trama da série, onde as ramificações das experiências de Victor com a imortalidade e a ressurreição têm impactos profundos e, por vezes, sombrios.

A assimilação do passado de Lily, anteriormente conhecida como Bona, como prostituta, e as preocupações éticas de Victor Frankenstein em *Penny Dreadful* convergem de maneiras intrigantes. Assim como Victor teme as consequências imprevisíveis de suas criações, Lily, ao confrontar seu passado, está diante das complexidades resultantes de suas escolhas e experiências prévias como prostituta. Da mesma forma como a criatura de Frankenstein, ela é moldada por circunstâncias que fogem ao controle convencional da sociedade. Enquanto Victor busca desafiar os limites da vida e da

morte, Lily desafia as normas sociais que restringem as mulheres à função tradicional centrada na família e na castidade. Ambos os personagens exploram territórios moralmente ambíguos e, de certa forma, personificam as tensões entre as expectativas sociais e a busca individual por identidade e liberdade.

Essa dicotomia entre sua vida anterior e sua metamorfose atual adiciona uma camada intrigante à narrativa de Lily. A prostituição, muitas vezes estigmatizada e marginalizada, serve como um ponto de partida para sua jornada de autodescoberta e resistência social. A subversão das expectativas sociais, que consideram a castidade como uma virtude suprema, destaca a natureza desafiadora de sua transformação e aponta para uma rejeição ativa das normas tradicionais de gênero. Nesse novo capítulo de sua história, exploraremos as raízes profundas desse contraste e como ele molda a percepção de Lily em relação a sua própria identidade e ao mundo ao seu redor. A transição de Lily para uma vida que desafia os padrões estabelecidos destaca não apenas a evolução do personagem, mas também lança luz sobre as expectativas e limitações impostas às mulheres da época. Sua recusa em conformar-se com os ideais tradicionais, ao contrário do que aprendeu em sua antiga vida, revela uma busca por autonomia e uma resistência consciente às restrições sociais que anteriormente a confinavam. Em sua trajetória, Lily emerge como a encarnação contemporânea da *femme fatale*, um arquétipo culturalmente reconhecido e que perdura como uma constante ao longo dos séculos na literatura. Essa representação encontra respaldo na análise profunda realizada por Heather L. Braun em seu livro “*The Rise and Fall of the Femme Fatale, 1790-1910*”.

Era um símbolo pronto para uma variedade de preocupações culturais, incluindo sexo, agressão, doença, loucura, contágio estrangeiro e degeneração social. Na segunda metade do século, epidemias paralelas de prostituição, pornografia e doenças venéreas surgiram em obras fictícias que retratavam *femmes fatales* que, eventualmente, eram punidas por seus atos deviantes de sedução (2012, p. 2-3).⁸ (tradução nossa)

Braun explora minuciosamente a evolução e o impacto dessa emblemática figura ao longo do período mencionado, proporcionando um contexto histórico mais amplo para compreender as complexidades da personagem de Lily no cenário contemporâneo da série.

Lily, ao desafiar as normas de gênero e as expectativas da sociedade vitoriana, incorpora uma figura que transcende a representação tradicional da mulher, como o “anjo do lar”. Perez, ao discutir a *femme fatale* argumenta que: “[...] la femme fatale no es un ser social, es sádica y sólo depende de sí misma [...]” (PÉREZ, 2004, p. 708). O crítico destaca a independência e a natureza autossuficiente dessa figura, características evidenciadas na busca de Lily por seus próprios anseios. A conexão entre Lily e a *femme fatale* não apenas desafia as percepções arraigadas sobre o papel feminino, mas também se alinha com movimentos femininos que, na época, começaram a questionar e desafiar as normas estabelecidas. Ao comparar o caráter

8 No original: was a ready symbol for a variety of cultural concerns including sex, aggression, disease, madness, foreign contagion, and social degeneration. By the second half of the century, parallel epidemics of prostitution, pornography, and venereal disease emerged in fictional works depicting *femmes fatales* who were eventually punished for their deviant act of seduction. (2012, p. 2-3).

de Lily com as mulheres de sua época, percebemos uma expressão inicial dessa resistência, onde sua ambição sugere uma busca pela superação em espaços historicamente restritos para as mulheres. Essa dualidade entre a narrativa individual de Lily e o contexto mais amplo dos movimentos femininos destaca as complexidades da condição feminina na sociedade vitoriana. A conexão entre Lily e o conceito da *femme fatale* também se destaca como uma expressão de sua transgressão. A mulher fatal, historicamente associada a elementos de sedução e rebeldia, encontra em Lily uma representação contemporânea que desafia as expectativas tradicionais de comportamento feminino dentro da série e historicamente.

Além de serem associadas ao ideal do *anjo do lar*, as mulheres vitorianas enfrentavam uma miríade de restrições que limitavam sua autonomia e participação na sociedade. Paralelamente às limitações legais, como restrições de propriedade e desafios para obter divórcio, as mulheres eram submetidas a normas culturais que delineavam um papel estrito centrado na família e na castidade. A série, ao destacar a transgressão de Lily e sua resistência consciente a essas normas, oferece uma representação intrigante dessa complexa condição feminina na sociedade vitoriana. Essa dualidade entre o ideal do “anjo do lar” e as múltiplas restrições impostas destaca a necessidade de desafiar as percepções arraigadas sobre o papel das mulheres na época. Em resumo, a condição feminina na sociedade vitoriana era uma construção complexa, marcada pela interseção de normas culturais, ideais morais e, eventualmente, uma resistência crescente em busca de maior igualdade de gênero.

Em *Penny Dreadful*, a personagem Lily Frankenstein personifica uma notável subversão dos ideais vitorianos sobre a

feminilidade. Na trama, ela é originalmente criada pelo Dr. Victor Frankenstein como uma mulher sem memória, renascida a partir de um cadáver. Ao abordar a condição das mulheres na sociedade vitoriana, a história de Lily transcende as expectativas tradicionais impostas às mulheres da época.

Lily é *Femme Fatale* e sua existência questiona o ideal moral vitoriano, uma vez que ela não se conforma com as características consideradas “adequadas” ou “virtuosas” para as mulheres da época. Em vez disso, Lily é um ser dotado de autonomia, rebeldia e uma busca por sua própria identidade, desafiando o papel tradicional de esposa e mãe, conforme observado por French (2007, p. 308). “não importa o quão presas e oprimidas, as mulheres sempre lutaram por poder sobre suas próprias vidas usando estratégias psicológicas, emocionais e sexuais. Os homens se ressentem profundamente por isso”.

A narrativa em torno de Lily Frankenstein amplifica as limitações sociais e legais enfrentadas pelas mulheres na era vitoriana. Sua busca por autonomia e participação na esfera pública serve como um reflexo das mudanças em andamento na sociedade da época, onde algumas mulheres começavam a desafiar as normas estabelecidas, buscando direitos como o voto, acesso à educação superior e igualdade de oportunidades. Assim, Lily se destaca como uma representação ficcional poderosa da resistência feminina contra as restrições impostas pelo patriarcado, explorando temas de autonomia, identidade e emancipação.

Davino argumenta que:

(...) quando histórias clássicas de romances, peças ou contos não são integralmente apropriadas a fim de gerar um outro produto artístico, apenas os personagens célebres de tais obras são selecionados e **submetidos à incessantes revisitações, atualizações, reinvenções e deslocamentos.** (DAVINO, 2014, p. 70 – grifo nosso)

Diante dessa argumentação, fica evidente o quanto de certa forma a série conseguiu ir além das expectativas que o público cria para adaptações literárias, já que apesar de ter personagens célebres de narrativas canônicas como destaque, eles não são os personagens centrais. Mesmo assim, John Logan se permitiu criar uma atmosfera onde todos são relevantes; no caso de Lily Frankenstein, é ainda mais interessante, pois a personagem é inexistente na forma de concepção que a série deu a ela na narrativa literária e ainda assim, conseguiu ser reinventada e atualizada de forma interessantíssima, criando para si seu próprio arco narrativo.

Lily, é personagem recorrente na série, mas até o início da segunda temporada, era conhecida como Brona Croft⁹, uma prostituta irlandesa, que acaba sendo ressuscitada para se tornar a noiva de John Clare.¹⁰

9 Na trama, Brona Croft é inicialmente retratada como uma mulher irlandesa vulnerável. Sua vida é marcada por adversidades, incluindo a perda de uma filha e experiências como prostituta. O relacionamento amoroso com Ethan Chandler, destaca-se pela complexidade e pelo vínculo formado em meio às suas lutas compartilhadas, ele estava cuidando dela enquanto ela convalescia de tuberculose, decorrente do trabalho nas fabricas. Além disso, a personagem também se envolve sexualmente com Dorian Gray, acrescentando uma dimensão intrigante à sua narrativa após ressurgir como Lily.

10 Conhecido como O Monstro, John Clare é a primeira criação ressuscitada do Dr. Victor Frankenstein na série. Dentro da narrativa seriada ele recebe 1º o nome de Caliban (por causa de Shakespeare) e depois se autodenomina John Clare.

Nesse momento, Brona se torna Lily pelas mãos de Victor Frankenstein.

O Victor Frankenstein de *Penny Dreadful* parece criar uma versão da Elizabeth shelleyana, uma mulher pura do campo que sente prazer em servir, que é contida em suas palavras e delicada em seus gestos. (CLEN, 2022, ONLINE)

Estabeleço, assim como Clen no fragmento acima mencionado, uma correlação entre a escolha do nome “Lily” e a personagem Elizabeth Lavenza, adotada pela família Frankenstein na obra original de Mary Shelley. Essa associação se fundamenta na interpretação do apelido “Lily” como uma possível referência ao nome “Elizabeth”. Além disso, tanto no romance quanto na série, as personagens são apresentadas como primas de Victor Frankenstein.

É relevante destacar que Elizabeth, delineada como uma jovem bela e pura, personifica de maneira completa e idealizada a imagem tradicional da mulher virtuosa e afetuosa do século XIX. Essa representação contrasta profundamente com a natureza transgressora e empoderada de Lily, revelada gradualmente aos telespectadores. Desde a escolha do nome «Lily» até a forma como Victor a veste, observamos uma clara tentativa do cientista de impor sua visão idealizada de feminilidade a essa figura ressuscitada.

Apesar do nome “Lily” carregar consigo a simbologia de pureza e inocência associada à flor de lírio, a personagem Lily Frankenstein em *Penny Dreadful* é notavelmente transgressora em sua trajetória na série. Essa aparente contradição entre a conotação do nome e o comportamento da personagem é deliberada e contribui para a complexidade da narrativa.

Após sua ressurreição e transformação, assume o nome *Lily* e emerge como uma figura poderosa e complexa, desenvolvendo uma perspectiva crítica sobre a opressão das mulheres na sociedade vitoriana.

O nome dado a ela por seu criador, se revela como uma expressão irônica e subversiva da pureza geralmente associada à flor de lírio. Esse nome escolhido atua como uma espécie de máscara intencional, contrapondo-se à natureza transgressora e rebelde da personagem. A divergência entre a simbologia tradicional do nome e as atitudes de Lily destaca a dualidade intrigante e a complexidade que moldam sua personalidade.

Essa escolha de nome não só desafia as expectativas convencionais, mas também intensifica o enigma que envolve Lily, conferindo-lhe uma aura ainda mais fascinante na trama. A relação paradoxal entre seu nome e suas ações contribui para a construção de uma personagem profundamente cativante, cuja verdadeira natureza é constantemente desvelada ao longo de *Penny Dreadful*. O nome Lily muitas vezes pode ser também associado a Lilith¹¹ devido a diversas características que são abordadas durante toda a narrativa da série.

Stuart Hall destaca que: “[...o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2006, p. 10-13).

11 Lilith é uma figura mitológica recorrente em diversas tradições, incluindo a babilônica, hebraica e suméria. Comumente **associada à rebeldia e independência**, ela é, em muitos mitos, considerada como a primeira mulher, criada igualmente a Adão. No entanto, sua recusa em se submeter a ele a levou a ser banida do Éden. Lilith é frequentemente interpretada como **um símbolo de liberdade feminina e desafio às estruturas patriarcais**. Sua presença na mitologia transcende culturas, sendo uma personificação poderosa de características femininas que desafiavam expectativas sociais convencionais.

Aqui, Hall enfatiza que a compreensão do significado desempenha um papel crucial na formação da identidade, e essa compreensão está sujeita a constantes reconfigurações, moldadas por fatores como o período histórico, experiências pessoais e interações sociais. Essa visão de identidade como um processo em constante evolução destaca a influência dinâmica dos significados na condução de ações e comportamentos na sociedade.

Para Hall, “linguagem é um dos ‘meios’ através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura” (HALL, 2016, p.18). Aqui, o crítico sublinha a importância da linguagem na moldagem e expressão de pensamentos e emoções, enfatizando como ela atua como uma ferramenta central na construção e transmissão de significados dentro de uma sociedade. Essa perspectiva ressalta a relevância da linguagem como um elemento fundamental na formação da identidade e na comunicação cultural. Ambos os fragmentos juntos evidenciam a interconexão entre a dinâmica da identidade e o papel crucial da linguagem na construção de significados dentro de um contexto cultural.

O subgênero inicial categorizado por Todorov (1980), denominado como estranho puro, caracteriza-se pela presença de eventos extraordinários que, apesar de sua aparente singularidade, podem ser compreendidos por meio de explicações lógicas.

Nas obras pertencentes a esse gênero, relatam-se acontecimentos que podem explicar-se perfeitamente pelas leis da razão, mas que são, de uma ou de outra maneira, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por essa razão, provocam no personagem e no leitor uma reação semelhante ao que os textos fantásticos provocam. (TODOROV, 1980, p. 26)

Lily e sua ressurreição, certamente pode ser relacionada ao conceito de “estranho puro”. A ressurreição, um evento extraordinário, poderia ser explicada dentro do contexto narrativo da série, mantendo-se dentro das leis da razão, mas ainda assim provocando uma reação semelhante àquela associada ao gênero do “estranho puro”. A ressurreição de Lily adiciona uma camada adicional de singularidade à sua história, destacando-a como uma personagem que transcende as expectativas convencionais e incorpora elementos extraordinários, suscitando uma mistura de fascínio e inquietude entre os espectadores.

Segundo Todorov, “o fantástico tem uma vida cheia de perigos, e pode desvanecer-se em qualquer momento. Mais que ser um gênero autônomo, parece situar-se no limite de dois gêneros: o maravilhoso e o estranho.” (TODOROV, 1980, p. 24) Ao invés de se posicionar como um gênero totalmente autônomo, o fantástico parece habitar na fronteira entre dois outros universos literários. Essa ambiguidade inerente ao fantástico adiciona uma camada intrigante à sua natureza, desafiando as expectativas do leitor e explorando as fronteiras da realidade e da imaginação. A delicada linha entre o que é extraordinário e o que é sobrenatural torna-se o palco no qual o fantástico se desenrola, convidando-nos a questionar e refletir sobre as fronteiras da nossa própria compreensão do mundo. Assim, o fantástico não apenas entretém narrativas envolventes, mas também incita uma reflexão profunda sobre a natureza fluida da realidade e a interseção entre o familiar e o desconhecido.

A transformação de Brona Croft em Lily é um processo que vai muito além da ressurreição física, e nos faz questionar onde essa transformação se encontra dentro da perspectiva de Todorov.

Na S02E02, Victor e Lily tem o seguinte diálogo:

[Victor] Sua voz, sua fala não era o que eu esperava.¹²

[Lily] Eu falo como você, faz sentido não faz?

Já que somos primos.

[Victor] Sim.

A mudança no sotaque ao renascer como Lily é uma escolha narrativa que reflete a reinvenção completa da personagem. A série utiliza esse elemento linguístico para sinalizar não apenas a ressurreição física, mas também a ruptura com suas raízes culturais anteriores. Ao adotar um sotaque mais próximo do inglês britânico, Lily não apenas se adapta ao ambiente e às expectativas sociais da sociedade vitoriana, mas também simboliza uma renúncia simbólica de sua identidade anterior.

[...]o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...]. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p.13)

O trecho citado de Stuart Hall explora a complexidade da identidade humana, sugerindo que o sujeito não é um “eu” coerente,

12 Mudança do sotaque irlandês para o inglês.

fixo e unificado, mas sim uma entidade que assume identidades diversas em momentos diferentes. Essas identidades não são harmonizadas ao redor de um núcleo coeso, mas, ao contrário, são contraditórias e podem puxar em direções diversas. Dentro de nós, ocorre um constante deslocamento de identificações, desafiando a noção de uma identidade plenamente unificada, completa e segura como uma fantasia.

Essa compreensão de identidade como algo fluido e em constante evolução é aplicada à transformação de Lily, a mudança linguística, exemplificada pelo ajuste de seu sotaque de irlandês para inglês, destaca como sua identidade é maleável e dinâmica. A capacidade de Lily moldar sua expressão linguística de acordo com as circunstâncias e suas próprias escolhas reflete a ideia de que ela não está rigidamente vinculada a uma única manifestação cultural ou linguística.

Essa mudança no sotaque não é apenas uma adaptação superficial, mas simboliza uma metamorfose mais profunda de sua identidade. Lily não está restrita por definições prévias ou expectativas externas; ela tem a liberdade de se reinventar conforme sua jornada se desenrola. Assim, a narrativa de Lily se alinha à compreensão de Hall sobre a multiplicidade de identidades possíveis, destacando como ela pode assumir diferentes manifestações ao longo do tempo, adaptando-se e desafiando as normas culturais que a cercam. Essa flexibilidade identitária contribui para a riqueza e profundidade de sua personagem na trama.

Ao ser adaptada para a tela, *Penny Dreadful* recria, reinterpreta, adiciona e exclui elementos narrativos de seus intertextos, tornando-se uma obra única e incomparável. A série desenvolve

suas personagens de maneira delicada e poética, explorando suas conexões e peculiaridades que remetem à essência de suas criações literárias.

À luz das categorias de Todorov sobre o fantástico, Lily pode ser interpretada como personificando «O Estranho». Sua ressurreição pelo Dr. Victor Frankenstein cria uma ambiguidade inerente, permitindo interpretações tanto sobrenaturais quanto científicas para sua condição. Essa dualidade entre o natural e o sobrenatural, característica do Estranho, reflete a ambiguidade identitária que Stuart Hall destacou em suas teorias.

Dessa forma, Lily Frankenstein torna-se uma síntese envolvente dessas teorias, desafiando não apenas as fronteiras da identidade e representação cultural, como proposto por Hall, mas também incorporando a complexidade da ambiguidade fantástica delineada por Todorov. Sua trajetória transcende o físico, tornando-se uma expressão multifacetada das dinâmicas sociais e literárias presentes no seriado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta análise, mergulhamos nas complexidades da personagem Lily Frankenstein em *Penny Dreadful* e sua representação como uma figura que desafia normas e expectativas. Lily, emerge não apenas como uma ressurreição física, mas como uma metamorfose que transcende as barreiras culturais e sociais da sociedade vitoriana.

Ao concluir nossa análise, é fascinante observar como a série *Penny Dreadful* se destaca como uma obra literária gótica e audiovisual rica em intertextualidade e reflexão crítica. Este estudo

não apenas buscou explorar as nuances da literatura gótica vitoriana, mas também reconhecer como a série vai além da mera adaptação, dialogando com teorias contemporâneas sobre o fantástico e a identidade e o texto original de Mary Shelley.

Penny Dreadful, ao reimaginar narrativas clássicas, não se limita a uma repetição, mas incorpora elementos hipertextuais que dialogam tanto com a tradição literária quanto com teorias críticas. Ao aplicarmos as ideias de Todorov sobre o fantástico, percebemos a série como uma exploração ambígua entre o natural e o sobrenatural, especialmente personificado por Lily Frankenstein.

A perspectiva de Stuart Hall sobre identidade fluida e em constante evolução serve como uma lente esclarecedora para compreender a transformação de Lily na trama. Seu nome, sua linguagem e sua resistência à categorização tradicional ressoam como testemunhos do compromisso da série em transcender as expectativas de uma adaptação convencional.

Em síntese, *Penny Dreadful* não é apenas uma homenagem à literatura gótica, mas uma contribuição significativa ao diálogo literário e crítico. Ao entrelaçar passado e presente, a série reafirma a atemporalidade das narrativas góticas, proporcionando uma análise profunda sobre a condição humana diante do sobrenatural e das complexidades identitárias. Dessa forma, a série não apenas fascina os fãs do gênero, mas também oferece uma experiência enriquecedora para aqueles interessados na interseção entre literatura, cultura e identidade.

REFERÊNCIAS

Braun, Heather. L. **The rise and fall of the Femme Fatale** in British Literature, 1790-1910. New Jersey: Farleigh Dickinson UP, 2012.

CLEN, Evelyn. **Frankenstein em Penny Dreadful**: a monstrosidade feminina. Querido Clássico, [S.l.], 2022. Disponível em: <<https://www.queridoclassico.com/2022/10/frankenstein-em-penny-dreadful.html>>. Acesso em: 05 dez. 2023

DAVINO, Vanessa. **Penny Dreadful**: Rastros de clássicos góticos em palimpsesto televisivo de horror. **BABEL**: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras, n. 07, ago/dez de 2014. Disponível: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/babel/article/view/1406/930>>. Acesso em: 02 dez. 2023.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura**: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: Educação & Realidade. jul/dez. 1997. p. 15-46.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015. 64 pp. ISBN 978-85-8316-007-6

PÉREZ, Francisco Javier Sánchez-Verdejo. **Terror y placer**: hacia una (re)construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa. 1264 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Universidad de Castilla-la Mancha, Cuenca, 2011

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Edição comentada e ilustrada. Tradução: Márcia Xavier de Brito. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

NÃO REALIZO DESEJOS: A SUBVERSÃO DA FIGURA DO GÊNIO EM *DEUSES AMERICANOS* DE NEIL GAIMAN

Thiago Destro Rosa Ferreira

O gênio da lâmpada mágica e sua capacidade de conceder desejos é um dos temas consagrados da literatura do maravilhoso. Ponto central da história de Aladim no *Livro das mil e uma noites*, o gênio vem reaparecendo em uma série de reedições, adaptações e reescritas produzidas a partir dessa narrativa.

Uma de suas reaparições mais recentes ocorre em *Deuses Americanos*, romance de Neil Gaiman, publicado em 2001. Essa obra parte da premissa de que todos os deuses, entidades e seres concebidos pelas diferentes crenças e mitologias da história não só existem, como vivem entre os seres humanos. No entanto, apesar de suas características e capacidades maravilhosas, sua existência está condicionada ao louvor e à crença que os mortais dispensam a eles. Assim, apesar de seu poder, deuses e seres mágicos existem apenas através da fé dos mortais, caso essa entre em crise e enfraqueça, sua degradação é certa. O esquecimento, para eles, representa a sua extinção.

É exatamente sobre esse ponto que gira o enredo da trama, já que esta fé está em franco declínio no mundo contemporâneo. Enquanto os velhos deuses, tais como Odin, Anúbis, dentre outros

de diversas mitologias, lutam desesperadamente para se alimentar de migalhas de devoção, novas divindades ascendem, tais como a Mídia e a Tecnologia.

Em *Deuses Americanos*, Neil Gaiman trabalha com uma das principais características de sua escrita literária, ou seja, a reescrita de narrativas tradicionais como recurso de construção de seus textos literários. As narrativas de Gaiman articulam uma série de referências que vão desde fatos históricos, passando por contos de fadas, narrativas maravilhosas, mitos clássicos e situações cotidianas. Dessa maneira, o procedimento de metaficção historiográfica se estabelece como um importante elemento constitutivo de sua obra. Conforme Hutcheon, esse termo se refere “aqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (Hutcheon, 1991, p.21) e aparece como uma característica muito marcante do pós-modernismo na literatura. Assim, conforme Sylvestre, “o texto pós-moderno alimenta-se do passado, dos modelos antigos, mas os inverte, inserindo-se neles para subvertê-los. Os escritores pós-modernos fazem a crítica de si mesmos, do seu tempo” (Sylvestre, 2022, p.188).

Nesse contexto, o gênio que aparece na obra é uma reelaboração do personagem tradicional que exemplifica as características pós-modernas de *Deuses Americanos*. O personagem subverte as convenções tradicionais estabelecidas e promove uma interessante reflexão sobre certos aspectos da contemporaneidade.

A fim de realizar uma análise dessa questão, é importante retomar o tema em seus aspectos mais tradicionais, mesmo que brevemente, para então discutir sua reestruturação contemporânea.

OS JINNS NOS MITOS E NAS NARRATIVAS TRADICIONAIS

Apesar de Aladim ser tradicionalmente a narrativa de referência para o tema do gênio, o personagem possui origens muito mais antigas, que remontam ao mito. A origem mitológica dos *jinn*s, como são chamados na cultura muçulmana, pode ser traçada até às tradições dos antigos povos da península arábica, crenças essas anteriores ao desenvolvimento do islamismo.

De acordo com Campbell (2007), esses seres eram concebidos como espíritos malévolos habitantes do deserto e de locais ermos, que se manifestavam em formas selvagens e animais. Com o advento do islamismo, acabaram sendo incorporados ao conjunto das crenças muçulmanas. Dessa maneira, conforme o *Alcorão*, Alá teria criado três categorias de seres inteligentes e conscientes. Os anjos teriam sido concebidos a partir da luz e os homens moldados da argila, mas entre os seres angélicos e a humanidade haveria os *jinn*, “criados de fogo sem fumaça” (*Alcorão*, Sura 15:27). Esses seres,

têm o poder de assumir a forma que quiserem desde que respeitando sua essência de fogo e fumaça e, assim, podem tornar-se visíveis aos mortais. Há três ordens de *Jinn*: voadores, caminhadores e mergulhadores. Supõe-se que vários deles aceitem a Fé Verdadeira, sendo considerados bons; os demais são maus. (Campbell, 2007, p.98)

Enquanto os anjos foram criados como servos e mensageiros do criador, representantes do supremo bem, os *jinn*, tal como os seres

humanos, possuem natureza e intenções diversas, desfrutando de livre-arbítrio. Dessa maneira, esses seres assumem diversos papéis nos mitos e narrativas islâmicas, podendo tanto cooperar com os homens, como trabalhar ativamente para sua corrupção e destruição. Além disso, tais como os humanos, os *jinn* podem ser do gênero masculino ou feminino, são motivados por fortes paixões, como amor, ódio e vingança e podem se dividir em diferentes grupos, tais como *ifrits* e *marids* (El-Zein, 2009).

Um dos mais eminentes dentre eles é Íblis, personificação do mal na tradição muçulmana. Segundo o *Alcorão*, ao criar Adão, o primeiro homem, Alá ordenou que anjos e *jinn*s se ajoelhassem diante da nova criação, mas Íblis teria se recusado

E criamos-vos e demos-vos forma e dissemos, então, aos anjos: “Prostrais-vos ante Adão”. Todos se prostraram, exceto Íblis. Perguntou-lhe Deus: Que te impede de te prostrar quando tal é minha ordem? Respondeu: Sou superior a Adão. Criaste-me do fogo, e a ele criaste-o do barro. (*Alcorão*, Sura 7: 11-12)

Devido a sua arrogância, Íblis é expulso da presença de Deus e, de forma semelhante a Satã na tradição cristã, passa a ser um eterno adversário da humanidade.

Além das narrativas diretamente relacionadas com o conjunto religioso e mítico do islamismo, os *jinn*s também são personagens recorrentes em narrativas tradicionais, tais como aquelas compiladas no *Livro das mil e uma noites*. Os gênios não só estão presentes em muitas das histórias de Sherazade, como fazem sua aparição antes mesmo que a famosa contadora de histórias inicie suas narrativas. O

rei Shariar, antes de desposar Sherazade, encontra com um poderoso *jinn* em meio a uma viagem que realizava com seu irmão. O encontro é uma experiência aterradora:

eis que um grito, um brado violentíssimo, saiu do meio do mar. [...] Então o mar se fendeu, dele saindo uma coluna negra que não parava de crescer até que alcançou o topo do céu. Tamanho foi o medo dos dois irmãos que eles fugiram e subiram numa árvore gigante na qual se instalaram, ocultando-se entre suas folhagens. Dali, espicharam o olhar para a coluna negra que, flanando pela água, fazia o mar fender-se e avançava em direção àquele prado verdejante. Assim que botou os pés na terra, ambos puderam vê-lo bem: tratava-se de um ifrit preto, que carregava à cabeça um grande baú de vidro com quatro cadeados de aço. Ao sair do mar, o ifrit caminhou pelo prado e foi instalar-se justamente debaixo da árvore em que os dois reis estavam escondidos. (Anônimo, 2006, p.46-47)

Além disso, um gênio é um dos personagens centrais do primeiro ciclo de histórias de Sherazade. Ele busca vingar o assassinato de seu filho, cometido involuntariamente por um mercador, fato que acaba suscitando a narrativa de novas histórias em troca da vida do desafortunado criminoso.

Mas, sem dúvida, o *jinn* mais famoso é aquele que habita a lâmpada maravilhosa de Aladim. Na narrativa apresentada no *Livro das mil e uma noites*¹, Aladim é um jovem que aceita a proposta de um feiticeiro. O homem lhe pede auxiliá-lo na busca por um

1 A versão apresentada aqui é uma das principais variantes Aladim, mas não a única. Optamos por trabalhar com a versão apresentada no *Livro das mil e uma noites* como traduzido e organizado Mamede M. Jarouche (Anônimo, 2004).

poderoso artefato mágico, uma lâmpada que abriga um *jinn* capaz de realizar os desejos de seu possuidor em troca de riquezas. O jovem consegue encontrar a lâmpada, mas ao tentar sair da gruta que abrigava o artefato, cai em uma artimanha do feiticeiro e acaba preso no subterrâneo. Valendo-se de um anel mágico, Aladim consegue escapar e retornar para sua casa. Ali, sua mãe inadvertidamente desperta os poderes da lâmpada

Assim, recolhendo um punhadinho de areia, a mulher pôs-se a esfregar a lâmpada, e dali a pouco apareceu na sua frente um gênio de aparência assustadora, elevada estatura, semelhante aos maiores gigantes, e lhe disse: Diga o que deseja de mim. Eis-me aqui, sou seu escravo e escravo de quem têm a lâmpada nas mãos, não apenas eu mas também todos os escravos da lâmpada mágica que você tem em nas mãos”. (Anônimo, 2012, p.41)

A partir daí, o jovem passa a se valer das capacidades mágicas do *jinn* para transformar a sua vida, tornando-se um príncipe e, após uma série de percalços, derrotar seu antagonista feiticeiro de modo definitivo. Cabe salientar que nessa versão da história, os poderes do gênio não estão restritos à clássica limitação dos três desejos. Todos os pedidos de Aladim são prontamente atendidos.

A história de Aladim ganhou inúmeras reescritas e adaptações ao longo do tempo e vários de seus elementos tornaram-se consagrados. O gênio e sua capacidade de conceder desejos é, sem dúvida, a mais emblemática. Mesmo que os três desejos concedidos não seja a dinâmica “original” apresentada no *Livro das mil e uma noites*, tornou-se uma referência amplamente conhecida pelo público em geral, trabalhada a exaustão por incontáveis narrativas desde então.

Em *Deuses Americanos*, Gaiman irá retomar esse tema consagrado, mas estabelecendo uma nova relação entre o *jinn* e a sua capacidade de realizar os desejos humanos.

SALIM E O ENCONTRO COM O JINN

A narrativa de *Deuses americanos* é estruturada em capítulos tradicionais, dedicados ao desenvolvimento da trama principal, que envolve os personagens protagonistas, e uma série de capítulos que aparecem intercalados entre os primeiros, que apresentam tramas paralelas. Tais capítulos são construídos a maneira de contos independentes, que não necessariamente contribuem com o andamento do enredo, mas que enriquecem o cenário de declínio e conflito entre as divindades abordado pelo romance. São narrativas ocorridas em diversos momentos e espaços desse universo criado por Gaiman. Esses episódios de natureza fragmentada revelam diferentes facetas da interação entre deuses e mortais, geralmente abordando a questão do declínio dos seres sobrenaturais tradicionais.

O capítulo que interessa a esse trabalho é intitulado “Algum lugar nos Estados Unidos” e se inicia com Salim, um representante comercial de Omã que chega à Nova York com o objetivo de negociar os produtos produzidos pela fábrica de Fuad, seu cunhado. Quando somos apresentados ao personagem, ele está nos Estados Unidos a apenas uma semana, mas o tempo já é mais do que suficiente para ter provocado um profundo sentimento de medo e desorientação no estrangeiro. A metrópole norte-americana é um ambiente que lhe é totalmente estranho e caótico, por isso,

Salim tem medo de Nova York, por isso segura a maleta de amostras com ambas as mãos, protegendo-a junto ao peito. Tem medo dos negros, do jeito como eles o encaram, e tem medo dos judeus, os que usam roupas todas pretas, chapéus, barbas e cachinhos nas laterais da cabeça, que ele consegue identificar, e sabe-se lá quantos outros que não consegue; tem medo da quantidade de gente, pessoas de todos os formatos e tamanhos, que saem de edifícios enormes e sujos e inundam as calçadas; tem medo da cacofonia de buzinas e tem medo até do ar, que exala um cheiro ao mesmo tempo sujo e doce e é completamente diferente do de Omã. (Gaiman, 2016, p.179)

As impressões de Salim refletem o choque cultural entre sua experiência de vida em Omã, um país muçulmano marcado por uma sociedade tradicional e conservadora, e a realidade nova iorquina, símbolo do mundo ocidental e um dos centros nervosos do capitalismo contemporâneo. Salta aos olhos do personagem a infinidade de indivíduos e a diversidade de suas características. Diferentes grupos sociais e culturais que convivem de modo caótico, disputando o mesmo ambiente hostil e frenético. Um conjunto fragmentado de elementos que estão longe de se organizar em um todo funcional e harmônico.

Salim se esforça, mas não se sente confortável ou adaptado às acomodações do hotel em que se instala, as relações que estabelece com as pessoas são difíceis e confusas e mesmo a alimentação apresenta-se dificuldades. De modo bastante improvisado, ele tenta manter seus hábitos e suas obrigações religiosas diárias. A realidade norte-americana não faz sentido para Salim. Ele é um inadequado, um estrangeiro no pleno sentido do termo, alheio aos costumes e

dinâmicas da metrópole que convulsiona ininterruptamente a sua volta. Salim se defronta, portanto, com a árida contemporaneidade ocidental, imersa na incerteza, fragmentação e liquidez.

Além disso, o incômodo externo do personagem reflete também o grande vazio e desconforto que se passa em seu mundo interior. Na esfera profissional, seu trabalho, representado pelos produtos a que se agarra durante seu percurso pelas ruas, agrava ainda mais sua angústia. Sua função é encontrar oportunidades de venda em meio ao caos que o rodeia. No entanto, Salim negocia bugigangas, suvenires e outros objetos de consumo rápido, supérfluos e descartáveis, sem nenhuma utilidade efetiva ou significado. Nas palavras do próprio personagem, “Porcaria [...] Badulaques, cacarecos e tralhas inúteis de turistas. Porcarias horríveis, fajutas, idiotas e feias” (Gaiman, 2016, p.184). Dessa forma, ele não encontra nenhuma realização ou sentido no que faz, já que seu trabalho apenas contribui com o contexto sem sentido a sua volta.

Além disso, Salim é um funcionário do cunhado, portanto, dependente de sua boa vontade. Os negócios iam mal e, após uma reprimenda do patrão, a sensação de frustração torna-se cada vez maior

Salim havia decepcionado todos — a irmã, Fuad, os sócios de Fuad, o sultanato de Omã, o mundo árabe inteiro. Se ele não conseguisse mais encomendas, Fuad não se veria mais na obrigação de manter o emprego de Salim. Eles dependiam de Salim. O hotel era caro demais. O que Salim estava fazendo com o dinheiro deles? Vivendo como um sultão na América? Salim leu o fax no quarto (que sempre era quente e abafado demais, então ontem à noite

ele abriu uma janela, e agora estava frio demais) e ficou sentado por um tempo, com uma expressão de absoluta infelicidade estampada no rosto. (Gaiman, 2016, p.180-181)

Por fim, a sua vida amorosa sempre foi marcada pela infelicidade e pela vergonha, já que sua orientação sexual entra em conflito direto com sua família e com a sociedade tradicional de onde se origina². Assim, por ser homossexual, “os pais de Salim o consideram um pequeno constrangimento, e seus relacionamentos amorosos sempre haviam sido, por necessidade, tanto breves quanto anônimos” (Gaiman, 2016, p.183). Exterior e interior, portanto, se espelham, já que a esfera subjetiva do personagem, tal como o ambiente em que se encontra, encontra-se desorganizada e carente de sentido.

Após mais uma tentativa totalmente infrutífera da venda dos produtos do cunhado, Salim reflete uma vez mais sobre a inutilidade e o vazio sobre os quais se fez a sua vida. Voltando a seu hotel,

ele contempla a ideia de se jogar na frente de um dos carros, mas logo se dá conta de que o cunhado ficaria mais preocupado com o destino trágico da maleta de amostras do que com o do próprio Salim, e de que a única pessoa que sofreria seria sua amada irmã, a esposa de Fuad (Gaiman, 2016, p.183)

Tomando consciência de que um ato desesperado como esse não encontraria praticamente nenhuma repercussão no mundo à sua volta, ele busca abrigo em um táxi e a partir daí, tudo muda.

2 Cabe salientar que no Omã a homossexualidade, bem como outras orientações sexuais e identidades de gênero que fogem à norma cisheteronormativa, não são apenas alvo de preconceito, mas são legalmente proibidas.

O veículo que atende o chamado de Salim é absolutamente comum. Tanto o carro como seu condutor não possuem nada de extraordinário que os possam distinguir de qualquer outro dos conhecidos táxis amarelos de Nova York. O único ponto singular sobre o motorista é o seu uso persistente dos óculos escuros mesmo em meio à chuva que cai na cidade. Salim e o motorista iniciam um diálogo e descobrem pontos em comum, já que ambos têm origem na região do Oriente Médio, e ambos estão presos e insatisfeitos com uma vida que só lhes oferece frustração.

Submetido a uma rotina exaustiva de trabalho, o motorista chega a cochilar ao volante e, nessa situação, Salim tenta acordá-lo, derrubando seus óculos escuros no processo. As lentes caem e o maravilhoso se revela

O taxista acorda, pega os óculos escuros e os coloca de volta no rosto, mas é tarde demais. Salim já viu os olhos do homem.

O carro se arrasta sob a chuva. Os números no taxímetro aumentam.

— Você vai me matar? — pergunta Salim.

O taxista comprime os lábios. Salim observa o rosto dele pelo retrovisor.

— Não — responde o taxista.

O carro para de novo, a chuva ainda salpicando o teto. Salim começa a falar.

— Minha avó jurava ter visto um *ifrit*, ou talvez um *marid*, tarde da noite, na extremidade do deserto. Nós falamos que era só uma tempestade de areia, um vento mais forte, mas ela disse que não, que ela viu o rosto e os olhos, e eram como os seus, chamadas incandescentes. (Gaiman, 2016, p.185)

Assim, como a entidade vista pela avó de Salim, o motorista também era um *jinn*, um gênio como o das narrativas do *Livro das mil e uma noites*. A forma com que Salim lida com essa revelação incidental merece atenção. Apesar do temor inicial com a reação do *jinn*, ele não demonstra espanto ou incredulidade pela real natureza de seu interlocutor. Passado o momento inicial da descoberta, ele segue perguntando, sem maiores sobressaltos, “Existem muitos *jinn* em Nova York?” (Gaiman, 2016, p.186).

Aqueles que se aventuram pelos domínios do *Livros das mil e uma noites* sabem que se arriscam a encontrar um *jinn*. Mesmo que um encontro como um deles possa ser inusitado e percebido como um evento assombroso, o viajante deve estar precavido contra eles, já que lá os *jinn*s podem emergir dos mares ou surgir em meio às areias do deserto. Apesar de sua natureza mágica, a existência dos *jinn* não infringe e nem perturba a ordem natural das coisas, pois essa é a natureza das terras de Sherazade. Entretanto, Salim está no centro de Nova York, percorrendo a Oitava Avenida e a existência de um *jinn* taxista não lhe causa maiores perturbações.

Nesse momento de sua obra, Gaiman evoca o maravilhoso e não o fantástico, já que o *jinn* é o sobrenatural tornado possível, e “quando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso” (Roas, 2014, p.34). O maravilhoso seria a esfera na qual tudo é possível, enquanto o fantástico habita a realidade cotidiana, pronto para assaltar sua presa, desarticulando e desestabilizando a ordem pré-estabelecida.

Em termos de gênero literário, *Deuses Americanos* é uma obra que pode ser rotulada de diversas formas. Os personagens lidam de diferentes maneiras em seu contato com os seres mágicos que se

multiplicam pelas páginas. Já que a narrativa se passa em um mundo ficcional em que persiste nossa realidade cotidiana, mas essa é entremeada pelo mágico e pelo maravilhoso, poderíamos considerá-la uma fantasia intrusiva, como estabelecido pelos pressupostos de Mendlesohn (2008). Como o intuito desse trabalho não é realizar uma discussão teórica, as reflexões aqui expostas se restringem ao efeito do maravilhoso produzido na relação entre Salim e o gênio, que caracteriza a nova configuração do maravilhoso na literatura pós-moderna e na construção da subversão a que o tema tradicional é submetido nessa reescrita.

Prosseguindo com o encontro entre os personagens, o *jinn* taxista segue o diálogo, e expressa enorme insatisfação com sua atual existência. Longe de desfrutar de sua posição de ente semidivino, muito superior à condição humana tal como estabelecido pelas narrativas islâmicas tradicionais, ele encontra-se em uma situação de profunda degradação

— Todo mundo acredita que nós realizamos desejos. De onde tiraram isso? Eu durmo num quarto fedorento no Brooklyn. Deixo entrar neste táxi qualquer maluco nojento que tiver dinheiro para pagar a corrida, e alguns que não têm nem mesmo isso. Levo os passageiros para onde eles precisam ir, e às vezes eles me dão gorjeta. Às vezes me pagam. — O lábio inferior dele começou a tremer. O *ifrit* parecia nervoso. — Uma vez alguém cagou no banco traseiro. Tive que limpar tudo antes de voltar a circular com o carro. Como é que ele pôde fazer isso? Eu tive que limpar a merda molhada do assento. Isso é certo? (Gaiman, 2016, p.186)

Se Salim possui um grande vazio em sua esfera subjetiva motivada pelas condições que a vida lhe impôs, a miséria do *jinn* é causada pelo abandono por parte daqueles que até então prestavam reverência à sua estirpe. Ele se enfraquece pela perda da crença nas antigas narrativas

— Os velhos creem. Eles não mijam dentro de buracos, porque o Profeta lhes disse que os *jinn* moram em buracos. Eles sabem que os anjos jogam estrelas flamejantes em nós quando tentamos ouvir suas conversas. Mas até os velhos, quando vêm para este país, não ligam mais para a gente, não mesmo. Lá eu não precisava dirigir táxis. (Gaiman, 2016, p.186)

A fala do gênio é carregada de nostalgia de um tempo que não pode mais voltar, remetendo às antigas superstições islâmicas acerca dos *jinns*. Em outro trecho, ele se lembra da vida entre as sedas e a fartura da mítica Ubar, uma gloriosa cidade de tempos idos. No entanto, trazido até os Estados Unidos pela fé dos velhos crentes, agora ele se vê preso em um mundo esvaziado de crença e significado, onde foi forçado a se rebaixar para meramente sobreviver. Além disso, por três vezes ao longo das interações entre os personagens, o gênio afirma que não realiza desejos, o que marca profundamente o caráter subversivo da narrativa. O personagem nega o elemento mais significativo de sua definição clássica.

Por fim, Salim toca o ombro do *jinn* taxista em um gesto de proximidade e consolo ao que é correspondido. O passageiro chega ao seu destino, paga a corrida e deixa o número de seu quarto para o taxista. Naquela noite, ambos têm um tórrido encontro no quarto de hotel. Até então, a natureza maravilhosa do *jinn* havia se

manifestado apenas na peculiaridade de seus olhos flamejantes, mas durante a relação sexual, Salim pode provar um pouco da magia de seu amante. Assim, “o sêmen do *jinn* tem um gosto estranho, flamejante” (Gaiman, 2016, p.187). Ao se aninhar no corpo do gênio, Salim “imagina o deserto em sua pele” (Gaiman, 2016, p.187), sensação semelhante ao encontro de mãos, no carro, o toque provocando a imaginação do homem, quando “um areal vermelho lança uma tempestade de poeira em seus pensamentos” (Gaiman, 2016, p.186). No entanto, se a natureza sensorial do *jinn* é mágica, ele mesmo não realiza nenhum ato extraordinário.

Salim desperta no outro dia sozinho na cama e o gênio havia partido. Mas além da ausência do amante, o homem nota que a maleta com as amostras das bugigangas do cunhado, seu passaporte e a passagem para o Omã também haviam sumido. No lugar, o *jinn* havia deixado suas roupas, sua habilitação de motorista e as chaves do táxi. “Não realizo desejos” (Gaiman, 2016, p.188) diz o personagem em voz alta repetindo a afirmação do *jinn*, ao mesmo tempo em que uma profunda transformação se opera em seu interior. Sentindo uma leveza inédita, Salim assume dali em diante a identidade de taxista, abraçando o presente que o gênio deixa para trás.

Gaiman não nos conta sobre o destino do *jinn*, mas o leitor é levado a crer que, assumindo a identidade de Salim, ele pôde finalmente voltar para o deserto, talvez para a imaginária Ubar, escapando à realidade insuportável a que estava submetido.

Já Salim, em uma atitude totalmente oposta à sua postura no início da narrativa, abraça todo o caos e estranheza de Nova York. Se antes a metrópole frenética o assustava, agora ela lhe oferece possibilidades. Se a multidão de pessoas e as ruas sujas o oprimiam,

passam a representar liberdade, já que no anonimato de uma nova vida, ele finalmente é capaz de vivenciar sua identidade mais íntima. A algazarra sem sentido que o repugnou em um primeiro momento passa a ser caminho pelo qual ele pode encontrar um novo sentido para sua vida. Apesar de suas negativas insistentes e sem realizar nenhum feito mágico ou maravilhoso, o *jinn* concede a Salim o seu maior desejo.

A narrativa de Salim e do *jinn* reelabora a tradicional narrativa do gênio da lâmpada maravilhosa, expressando os novos pressupostos a partir dos quais o maravilhoso se configura na contemporaneidade. Dessa forma, nas narrativas pós-modernas, o maravilhoso “traz questionamentos sobre problemáticas do cotidiano e dá voz a personagens antes silenciadas, problematizando o passado das histórias tradicionais nas quais se baseiam” (Sylvestre, 2022, p.194).

Assim como no maravilhoso tradicional, o elemento insólito da narrativa de Salim não causa nenhuma inquietação ou espanto à ordem natural das coisas, no entanto, esse maravilhoso revisitado tende a um novo propósito. Enquanto o maravilhoso tradicional possui um caráter de universalidade, o maravilhoso de Gaiman serve à subjetividade, à transformação da individualidade de Salim, conferindo-lhe uma nova voz e uma nova vivência no mundo.

REFERÊNCIAS

ALCORÃO, O. Trad. Mansur Challita. Rio de Janeiro: ACIGI, 1979.

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites, volume I: ramo sírio*. 3ª ed. Trad. por Mamede M. Jarouche. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *Livro das mil e uma noites, volume IV*: ramo egípcio, Aladim e Alia Babá. Trad. por Mamede M. Jarouche. São Paulo: Globo, 2012.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail U. Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

EL-ZEIN, Amira. *Islam, arabs, and the intelligent world of the jinn*. Nova York: Syracuse University Press, 2009.

GAIMAN, Neil. *Deuses americanos*. Edição preferida do autor. Trad. por Leonardo Alves. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

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

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

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

SYLVESTRE, Fernanda A. O maravilhoso na literatura contemporânea: uma leitura de Salman Rushdie, Margaret Atwood, Robert Coover e Nalo Hopkinson. *Abusões*, [S. l.], v. 17, n. 17, 2022. DOI: 10.12957/abusoes.2022.60542. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/60542>. Acesso em: 14 dez. 2023.

EXPRESSÕES DO INQUIETANTE EM *CORALINE*, DE NEIL GAIMAN

Érica Rogéria da Silva

Cynthia Beatrice Costa

Em *Coraline*, romance gráfico escrito por Neil Gaiman, publicado pela primeira vez em 2002, a personagem principal Coraline apresenta-se como alguém que gosta de explorar o mundo, como demonstra em suas palavras: “— Eu sou uma aventureira — afirmou Coraline” (Gaiman, 2020, p. 28). A narrativa literária demonstra que as expedições da garota extrapolam o mundo material, convencionalmente partilhado por todos, e se imbricam ao seu próprio mundo interior e psíquico, de modo a deixar incertezas entre os limites de ambos. O fenômeno experimentado por Coraline já é indiciado na frase inicial da narrativa: “CORALINE DESCOBRIU A PORTA logo depois que eles se mudaram” (Gaiman, 2020, p. 3). Além dos indícios iniciais de construção da personagem, a ênfase, construída a partir do uso de letras em caixa-alta, recai, também, naquilo que possibilita o trânsito entre o mundo real e o outro mundo, isto é, uma porta.

Na trama, Coraline é uma garotinha que acaba de se mudar para um novo lar com seus pais, ao qual ela deve se adaptar ao novo ambiente antes do início das aulas. O apartamento possui vizinhos um tanto excêntricos. Embora os pais da menina sejam bastante

presentes em seu dia a dia, ela tem de encontrar maneiras de se entreter – e é assim que acaba se interessando pela porta no canto da sala, que, a princípio, não parece conduzir a lugar nenhum. Dias depois de sua descoberta da porta, porém, Coraline consegue passar por ela e sair em um corredor que leva a um apartamento idêntico ao dela; nele mora uma mulher semelhante, ainda que não demais, à sua mãe. É essa mulher que cria um mundo alternativo, como ficará claro adiante. Trata-se, assim, de um duplo de seu mundo no qual Coraline se vê aprisionada até escapar por pouco.

Nas diferentes situações que ocorrem ao longo da trama, podemos notar a manifestação do inquietante, algo experimentado como novo, inusitado e assustador, mas que remonta ao que é, há muito, reconhecido e familiar. Escreve Sigmund Freud sobre o inquietante:

Claro que não é assustador tudo que é novo e não familiar; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante. (Freud, 2010, p. 331-332)

Assim, não basta ser uma experiência nova para que Coraline a viva como assustadora. É o fator do duplo, das coincidências e dos espelhamentos, que impactam sua vivência de horror. O mundo duplo no qual Coraline fica aprisionada remete o tempo todo a algo que já lhe é conhecido, mas, ao mesmo tempo, a arranca o tempo todo da mesmice; desafia sua familiaridade. O conceito de inquietante, tal como adotado pela psicanálise freudiana, também está associado a temas como a duplicação, o retorno do reprimido e a confusão entre

realidade e fantasia, quando envoltos por situações que, de certo modo, são familiares, mas, de repente, tornam-se ameaçadoras.

Nesta breve consideração, temos como objetivo analisar quais foram as condições que possibilitaram a emergência do inquietante em *Coraline*. Nossa hipótese é a de que o fenômeno se manifesta a partir da castração simbólica, do duplo e da onipotência dos pensamentos. Esta investigação é fundamentada nos escritos de Freud (2010 [1919]) e a metodologia consistiu na descrição e análise de enunciados presentes na narrativa.

CONTEXTO: AMBIENTE PROPÍCIO AO INQUIETANTE

Um dia após se mudar com os pais para um casarão antigo, situado em Littlemead, no Condado Sussex, na Inglaterra, a protagonista começa a explorar o ambiente, construído de maneira a evocar impressões de um lugar desconhecido, isolado e sombrio. Além de a casa ser repartida em vários apartamentos, cada um com diferentes moradores, ela também possui um sótão, um porão e um jardim coberto de vegetação e de grandes e velhas árvores, configuração propícia para uma história de terror e convidativa para uma menina que se considera aventureira.

Nas duas primeiras semanas, Coraline conhece alguns de seus vizinhos, o jardim e o terreno em volta. Entre os vizinhos, encontram-se as senhoritas Spink e Forcible, moradoras do andar térreo, apartamento abaixo do de Coraline, tutoras de vários cachorros e atrizes aposentadas. As falas de ambas expressam constantemente a nostalgia de um passado de agitações, realizações profissionais e alegria. No apartamento acima do de Coraline reside um senhor

com características excêntricas, que declara treinar um circo de ratos. As visitas aos moradores da vizinhança eram frequentes e as trocas entre eles despertavam o interesse de Coraline que, por vezes, considerava-os esquisitos.

Ao conhecer o jardim, a protagonista verifica sua vasta extensão e o aspecto de abandono, como uma quadra de vôlei já apodrecendo e que ninguém mais usava, um canteiro velho com roseiras atrofiadas e folhas danificadas por insetos, além de um anel de fadas cheio de cogumelos venenosos e mau cheirosos. Depara-se, igualmente, com um poço, descrito por Spink e Forcible já no primeiro dia que a família chegou à casa, como muito perigoso. Justamente por causa desse aspecto, com a justificativa própria de que precisava conhecê-lo bem para melhor evitá-lo, Coraline fez questão de explorá-lo. A personagem também encontra animais, como um ouriço, rãs e um gato preto, considerado altivo, que a observava sentado sobre muros e tocos de árvores, mas escapulia quando ela se aproximava para tentar brincar. A escolha de tais elementos naturais, no início da trama, contribui para a construção de uma atmosfera nebulosa e frequentemente relacionada a mistério, que é, justamente, o que desperta interesse na protagonista. Para Todorov (2008), o espaço é crucial para a constituição das narrativas fantásticas, que com frequência iniciam-se em um ambiente realista, no qual as leis naturais prevalecem, mesmo que contenha elementos culturalmente relacionados a algo que evoca situações não realistas.

O clima também contribui para uma atmosfera sombria. No entanto, dias frios e acinzentados, mesmo no verão, não são impeditivos para que Coraline deixe de querer explorar o lugar. Mas basta um dia de chuva para que o sentimento de frustração

se faça presente na menina. Ao ser impedida pela mãe de sair para a área externa da casa, insatisfeita, a personagem atribui à chuva características animadas, como intencionalidade: “Não era o tipo de chuva sob a qual se podia passear — era do outro tipo, que se jogava do céu e se esborrachava no chão. Era uma chuva decidida e, naquele momento, sua decisão era transformar o jardim em uma sopa de lama” (Gaiman, 2020, p. 18). Envoltas consigo mesma e sentindo-se inquieta pela curiosidade, a ação da chuva é vista também como impeditiva, assim como a atitude da mãe, pois ambas interrompem a continuidade do que Coraline realizava com bastante interesse.

De todas as atividades realizadas pela protagonista nesse dia chuvoso para tentar driblar o tédio que estava sentindo, a única por ela considerada interessante é um programa de história natural, mais especificamente sobre animais que, de modo estratégico, disfarçavam-se de folhas, galhos ou de outros animais para escapar daquilo que poderia causar-lhes ferimentos. Todavia, o programa durou pouco e a personagem, ainda inconformada por não poder sair de casa, foi até o pai pedir-lhe para sair, mas ele transferiu a decisão para a mãe que, de imediato, reafirmou a não autorização. O pai, então, sugere que a menina explore a própria casa e o deixasse em paz.

Como quem se beneficia da vontade de alguém de se livrar de algo, ela aproveita e pede para entrar na sala de visitas, lugar reservado para ocasiões especiais e onde ela era proibida de estar. O pai afirma que sim, desde que ela não encostasse em nada. Coraline contou janelas e portas e se interessou por uma que estava trancada. Indagou a mãe sobre onde abrir a porta e, mesmo depois de ela responder que em lugar nenhum, Coraline sentiu-se inconformada

com a resposta. A mãe, então, “pegou um molho de chaves na parte de cima do batente da porta da cozinha. Olhou uma por uma e escolheu a chave mais velha de todas, a maior, mais escura e mais enferrujada” (Gaiman, 2020, p. 20). Ela abriu a porta e Coraline constatou que havia apenas uma parede de tijolos, feita depois que dividiram a casa em apartamentos. Inclusive, o apartamento adjacente ainda não havia sido vendido. Após a explicação, a mãe fechou a porta e recolocou as chaves no local onde costumavam ficar. Coraline observa que a porta não foi trancada, faz essa observação à mãe, mas esta diz não haver necessidade, pois ela não levava a parte alguma. A hora do jantar também é outro momento de frustração da personagem, pois, além de ter sido o pai quem preparou a refeição, ele havia experimentado uma receita nova, que Coraline detestou.

Ainda durante a noite, a menina busca fazer algo que desperte sua curiosidade, mesmo depois de se sentir frustrada durante todo o dia. A frustração se instalou porque nada do que fizera foi tão interessante quanto explorar o jardim e os arredores da casa. A frustração diz respeito a um dano imaginário causado por algo ou alguém que é real. A mãe é quem frustra a criança, na medida em que esta necessita daquela, pois, nem sempre é possível à mãe satisfazer a criança. Essa frustração contribui para a castração simbólica, que inscreve o sujeito no registro cultural-simbólico e refere-se à percepção de que a criança não pode ter tudo o que deseja e à internalização das regras e normas da cultura (Marcos e Sales, 2017).

Para Freud, todo afeto oriundo de um impulso emocional, independentemente de qual seja, é transformado em angústia por meio da repressão. Quando o elemento angustiante é algo reprimido

que está a retornar, temos justamente o inquietante, quer o que retorna seja ele próprio angustiante, seja carregado de outro afeto. Assim, o inquietante “não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela” (Freud, 2010, p. 360). O retorno do reprimido, por si só, não garante a emergência do sentimento de inquietação, uma vez que são necessárias situações que propiciem sua instauração. Assim, relacionado a esse aspecto, soma-se um efeito de incerteza intelectual da narrativa: “Naquela noite, Coraline ficou acordada na cama. A chuva já tinha parado, e ela já estava quase dormindo quando alguma coisa fez *t-t-t-t-t*. Ela então se sentou” (Gaiman, 2020, p. 21). Nesse momento, a leitura da trama suscita dúvidas, pois não sabemos se estamos diante de um sonho de Coraline, sobretudo porque recortes de situações vivenciadas durante a vigília podem ser transformados e incorporados a uma narrativa onírica, ou se estamos diante de acontecimentos no mundo real. Ademais, sonhos podem ser formados pela interação entre desejos, memórias e experiência, sendo que restos diurnos são assimilados e transformados de acordo com processos psíquicos do sujeito, podendo ser aproveitados para os sonhos.

Destarte, situações vivenciadas por Coraline nas duas primeiras semanas poderiam compor a situação descrita acima. No entanto, a dúvida se instaura em uma sequência de ações indefinidas como fatos ou sonhos. Coraline encontra a porta que não levava a lugar algum entreaberta, fecha-a, volta para cama e tem uma sequência de experiências claramente assumidas pela narrativa como sonhos. Como pode ser constatado, a noção de incerteza intelectual em uma narrativa se refere à dúvida se a trama está nos levando ao mundo

real ou imaginário. Freud (2010), a partir de formulações de Ernest Jentsch, observa que, a depender da circunstância, a incerteza intelectual pode contribuir para suscitar sentimentos inquietantes.

Em outros momentos da história, a questão da frustração é intrinsecamente ligada à incerteza intelectual. É narrado que, em um dia frio, mas ensolarado, Coraline sai com a mãe para comprar uniforme escolar enquanto o pai vai para Londres. Enquanto o pai fica na estação para seguir à cidade de trem, Coraline lhe acena despedindo-se, mas não é mencionado se ele acena de volta. Já na loja de roupas, a personagem gostaria que luvas verde-fosforescente fossem compradas, mas a mãe se recusa e compra meias brancas, roupas de baixo azul marinho, quatro blusas de cor cinzenta e uma saia cinza escuro. Ao tentar argumentar, Coraline observa que a mãe estava envolvida em uma conversa com a vendedora. Posteriormente, ela consegue sair da loja sem ser notada. Os acontecimentos são suficientes para mudar o humor de Coraline, que se torna ríspida com a mãe e sente-se entediada ao chegar em casa. Diante da situação, ela decide pegar a chave velha e enferrujada na sala de visitas, na qual era proibida de entrar, e abre a porta: “Coraline parou e fez silêncio. Ela sabia que estava fazendo algo errado, e tentou ouvir se a mãe estava chegando, mas não escutou nada. Então colocou a mão na maçaneta, girou e, por fim, abriu a porta” (Gaiman, 2020, p. 39).

A história deixa a suspeita de que Coraline possa estar imaginando. “Ela queria saber como era um apartamento vazio – e se chegaria a ele por aquele corredor. Ela seguiu em frente, aflita. Havia algo familiar ali” (Gaiman, 2020, p. 39). Ao perceber várias semelhanças com sua casa, constata que não havia sequer saído dela, depois fica confusa. Começa, portanto, a averiguar mais atentamente

e percebe diferenças, por exemplo, em um quadro com a pintura de um menino. Nele, os olhos do garoto lhe pareceram peculiares, mas antes de se certificar, uma voz semelhante à de sua mãe a chama. Ao ver quem estava a lhe chamar, considerou que fosse sua mãe, mas sentiu certo estranhamento quando percebeu que algumas características conferiam à figura um aspecto não natural, como os olhos, constituídos de grandes botões pretos, dedos demasiados longos que se mexiam freneticamente, pele branca como papel, unhas curvadas e afiadas, bem como movimentos aparentemente automáticos e mecânicos, invocando a impressão de se tratar de um autômato ou um boneco engenhosamente fabricado.

Para Jentsch, como descreve Freud (2010), a dúvida de que um ser animado esteja realmente vivo ou a de que um ser inanimado esteja vivo pode produzir impressão semelhante àquelas deixadas por bonecos de cera, autômatos e ataques epiléticos. Quando tal fenômeno é proposto na literatura de ficção, o autor acrescenta que esse artifício precisa ocorrer de modo que a dúvida não ocupe o centro da atenção e o leitor não seja induzido a esclarecê-la, pois, caso isso aconteça, o sentimento inquietante se desfaz. Como Freud acrescenta, esses fenômenos por si só também não são necessariamente inquietantes, pois precisam estar vinculados a situações que fazem com que possam emergir, mesmo porque referem-se a algo subjetivo, no sentido de que algo inquietante para uma pessoa não necessariamente é para outra.

Além dessas características, atentemo-nos, igualmente, ao modo como os olhos aparecem em diferentes passagens. Assim como os da outra mãe, os olhos do outro pai também são grandes botões pretos. No decorrer da narrativa, a questão dos olhos e de ter

uma boa visão aparecem em um momento crucial, a saber, quando Spink e Forcible fazem uma previsão dizendo que Coraline poderia estar em perigo. Outra situação é quando Coraline ainda considera que o outro mundo é o lugar onde todos os seus desejos seriam atendidos, e ela ocuparia sempre um lugar privilegiado para os seus pais, mas a outra mãe coloca a condição de que, para que ela pudesse permanecer naquele lugar, precisaria fazer uma operação a qual, no lugar dos olhos, passaria a ter grandes botões também.

— Fico feliz que tenha gostado — disse a outra mãe.

— Porque nos agrada pensar que aqui é a sua casa. Você pode ficar para todo o sempre, se quiser.

— Hummm — murmurou Coraline.

A menina enfiou a mão no bolso e pensou a respeito.

A mão esbarrou na pedra que as verdadeiras srts. Spink e Forcible haviam lhe dado um dia antes, a pedra com um buraco no meio.

— Se quiser ficar — continuou seu outro pai —, vamos precisar fazer uma coisinha para garantir sua estadia para todo o sempre.

Eles entraram na cozinha. Sobre a mesa, havia um carretel de algodão em um prato de porcelana, uma agulha comprida de prata e, logo ao lado, dois grandes botões pretos.

— Acho melhor não — falou Coraline. (Gaiman, 2020, p. 57)

Para a psicanálise, o medo de ferir ou perder os olhos pode ser interpretado como uma terrível angústia infantil, podendo até mesmo acompanhar a vida adulta. “O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos nos ensinou que o medo em relação aos olhos, o medo de ficar cego, é frequentemente um substituto para o medo da castração”

(Freud, 2010, p. 346). Sendo assim, consideramos que a castração simbólica é outro aspecto do inquietante presente na narrativa. Essa compreensão parece fazer mais sentido quando retomamos situações em que Coraline se sente frustrada sempre que sua mãe a impede de fazer algo ou se recusa a fazer alguma coisa que deseja. Ela se sente entediada quando há conflito entre o que ela quer fazer e o que não pode fazer. Observe que, de início, o modo como Coraline lida com esse sentimento é, por vezes, o de tratar a mãe de uma maneira mais hostil, mas também de criar situações compensatórias e paralelas, usando recursos possivelmente imaginativos. Ao se sentir barrada ou perceber que não ocupava mais um lugar privilegiado em relação aos pais, buscou outros objetos que lhe fornecessem satisfação plena, mas, com o desenvolvimento da narrativa, acabou percebendo que esse processo exigia sua estagnação. Marcos e Sales (2017, p. 577) explicam que, no processo de castração simbólica, há uma conflitiva psíquica em que o sujeito oscila entre permanecer como objeto privilegiado da mãe ou ter acesso ao registro cultural-simbólico, em suas palavras: “ao mesmo tempo em que a criança deseja se manter nesse lugar, permanecer nele implica se submeter ao gozo materno e, nesse sentido, fica impossibilitado o acesso ao registro cultural-simbólico”. Assim, o sujeito precisa renunciar a seus desejos primordiais para alcançar a entrada no registro cultural e civilizatório, como fez Coraline ao negar permanecer no lugar onde, até aquele momento de seu desenvolvimento psíquico, teria tudo que queria ao seu alcance.

Outro aspecto do inquietante relacionado ao modo como Coraline vivencia a castração simbólica é, sem dúvida, a produção de duplos. No outro mundo, envolta de uma situação a qual tem todos seus desejos satisfeitos, a personagem diz que não sabia que

tinha outra mãe, e esta responde que todos têm outra mãe. Não somente a casa e os pais são duplicados, como também os vizinhos, os cachorros, o gato, o jardim, alguns objetos da casa e falas. Keppler, segundo Freud (2020), afirmava que o duplo era, ao mesmo tempo, idêntico ao original e diferente, podendo ser, inclusive, o oposto. Aquele que é duplicado provoca em quem o duplica reações emocionais extremas, como atração ou repulsa.

Dentre o conjunto de duplos criados no processo de castração simbólica, tem-se, até mesmo, a pedra com um buraco que Spink e Forcible deu a Coraline. O contexto de existência dessa pedra expande a emergência do inquietante, agora relacionado à onipotência dos pensamentos. Alguns elementos sobrenaturais são inseridos na narrativa, como quando Spink e Forcible leem as folhas de chá preto no fundo do copo e dizem: “Olha, Caroline [*sic*] — disse ela —, você está correndo muito perigo” (Gaiman, 2020, p. 32). Ao questionar, de modo alarmado, que tipo de perigo estava correndo, obteve uma resposta considerada sem sentido, pois lhe foi aconselhado não usar verde em seu camarim, nem mencionar a peça escocesa. No entanto, ela ganhou dois clipes de papel e uma pedra com um buraco no meio, com a justificativa de que, por vezes, a pedra é boa para coisas ruins.

Aqui temos um exemplo do que Freud nomeou de onipotência do pensamento, especificamente por meio do animismo, recurso que se caracteriza pela ação de criar e inserir espíritos humanos no mundo, pela ideia superestimada dos próprios processos psíquicos, por atribuir poder absoluto aos pensamentos e à magia e poderes mágicos cuidadosamente graduados a pessoas e coisas. Na narrativa, a pedra com um furo no meio ganha poderes tranquilizadores. Em vários momentos em que a protagonista se sente em perigo, ela aperta a pedra, como no exemplo a seguir: “Ela colocou as mãos

nos bolsos, e seus dedos envolveram o formato tranquilizador da pedra com um buraco no meio. Coraline tirou a pedra do bolso, ergueu bem na frente do rosto, como se segurasse um arma, e foi para o corredor” (Gaiman, 2020, p. 107). Além desse poder, a pedra também proporciona direcionamentos:

Coraline deu uma olhadela no espelho do final do corredor. Ele ficou embaçado, e parecia que rostos nadavam no vidro, indistintos e disformes, desaparecendo logo depois. Nada mais se refletia no espelho além de uma menina que era pequena para a sua idade, segurando algo que brilhava de leve, como um carvão vegetal.

Surpresa, Coraline olhou para a própria mão. Era só uma pedra com um buraco no meio, um simples pedregulho amarronzado. Ela olhou para o espelho novamente, e nele a pedra brilhava como uma esmeralda. Um rastro de verde incandescente se soltou da pedra no espelho e pairou em direção ao quarto de Coraline. (Gaiman, 2020, p. 107-108)

Segundo Freud (2010), sujeitos passam, no decorrer da evolução individual, por uma fase correspondente a esse animismo, considerado por ele como primitivo. Para o autor, aparentemente essa fase transcorre sem deixar vestígios e traços ainda capazes de manifestação, mas tudo o que hoje nos parece “inquietante” preenche a condição de remeter a essa atividade psíquica animista e estimular sua manifestação. Além desse aspecto, pode-se observar, também, que, nessa passagem, o animismo e o duplo se entrecruzam, pois, refletida no espelho, a pedra já não tem as mesmas características, mas continua sendo a mesma. O objeto tem, ainda, a capacidade de transformação dos aspectos físicos a depender da situação, o que nos

faz retomar o programa de televisão visto por Coraline, que mostrava animais com capacidade de se metamorfosear para se adaptarem ao ambiente.

Sob essa perspectiva, pensemos, igualmente, no modo como o objeto porta opera na narrativa:

O que encontrou foi um corredor escuro. Os tijolos haviam desaparecido, como se nunca tivessem existido. Um cheiro frio, bolorento, de algo muito velho e moroso, passava pela entrada. Coraline entrou.

Ela queria saber como era um apartamento vazio – e se chegaria a ele por aquele corredor. Ela seguiu em frente, aflita. Havia algo familiar ali. (GAIMAN, 2020, p. 39).

Este excerto demonstra que a porta também passa pelo processo de animismo, pois funciona como um portal que permite à protagonista circular entre o mundo material e seu duplo – o outro mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de considerações finais, compreendemos que conflitivas psíquicas são estruturantes ao longo da obra *Coraline*. O modo como a protagonista lida com os conflitos permite o desenrolar da trama. Com uma atmosfera fantástica, por vezes voltada para o terror, o inquietante freudiano pode ser visto como um dos efeitos-chave que compõem a narrativa, inquietando não só a protagonista, como também o leitor. Ele se manifesta no processo de castração simbólica por que passa a protagonista, assim como na presença dos duplos.

Para construir tal efeito narrativo, nota-se a caracterização do espaço, com uma aura sombria e misteriosa, e outros elementos igualmente relacionados ao gótico e ao terror, que são postos a funcionar de maneira que o inquietante seja evocado. Com um conjunto diverso e criativo de recursos psíquicos, a expedição ao mundo físico e ao mental feita pela menina Coraline resulta em fatores decisivos para o seu autoconhecimento e para a maneira como ela se relaciona com o mundo a seu redor.

REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)**, **Além do princípio do prazer e outros textos**. Obras Completas – Volume 14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 329-375.

GAIMAN, Neil. **Coraline**. Trad. Bruna Beber. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020. E-book Kindle.

MARCOS, Cristina; SALES, Eduardo. Os nomes do pai e a generalização da castração. In **Ágora** (Rio de Janeiro) v. XX n. 2 mai/ago 2017, p. 575-590. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/K6zqPWZSrHcG64vp8HRgQB/?format=pdf>. Acesso em 12/12/2024.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Fernanda Aquino Sylvestre
organizadora

OLHARES FANTÁSTICOS: O INSÓLITO EM DIVERSAS VERTENTES

ISBN: 978-65-984824-4-2



EDITORA
projétium