

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)

KATIA CAROLINE DE MATIA

**A NARRATIVA JUVENIL BRASILEIRA:  
ENTRE TEMAS E FORMAS, O FANTÁSTICO**

MARINGÁ – PR  
2017

KATIA CAROLINE DE MATIA

**A NARRATIVA JUVENIL BRASILEIRA:  
ENTRE TEMAS E FORMAS, O FANTÁSTICO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado e Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Alice Áurea  
Penteado Martha

MARINGÁ – PR  
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

Matia, Katia Caroline de

M433n A narrativa juvenil brasileira: entre temas e formas, o fantástico/ Katia Caroline de Matia. -- Maringá, 2017.  
181 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Alice Áurea Penteadó Martha.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Letras, 2017.

1. Literatura Juvenil Brasileira. 2. Fantástico. 3. Campo Literário - Formação de Leitores. 4. Juventude. 5. Temas e formas. I. Martha, Alice Áurea Penteadó, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ED.809.89283

JLM-001931

KATIA CAROLINE DE MATIA

**A NARRATIVA JUVENIL BRASILEIRA: ENTRE TEMAS E FORMAS, O FANTÁSTICO.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 18 de setembro de 2017.

BANCA EXAMINADORA



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alice Aurea Penteado Martha  
Universidade Estadual de Maringá – UEM  
- Presidente -



Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini  
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado  
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof. Dr. João Luis Cardoso Tápias Ceccantini  
Universidade Estadual Paulista – FCLAs-UNESP/Assis-SP



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Teixeira de Aguiar  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PCURS/Porto Alegre-RS

*Dedico esta tese aos meus pais Ivone e Sérgio e ao  
meu noivo Douglas, com amor e gratidão...*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, pela minha vida, pela saúde, e pela minha família: aos meus pais, Ivone e Sérgio, por todo o incentivo, toda atenção e carinho, e ao meu noivo, Douglas, por toda a paciência e companheirismo nos longos momentos em que estive “tesiado”.

À professora Alice, que me premiou com sua orientação carinhosa e preciosa proporcionando-me enorme aprendizado.

Aos professores João Luís Cardoso Tápias Ceccantini, Fábio Lucas Pierini e Márcio Roberto do Prado pelas relevantes contribuições para o trabalho.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram com esse sonho e o tornaram possível.

*“‘Quem é você?’ , disse a Lagarta.  
Não era um começo de conversa muito estimulante.  
Alice respondeu um pouco tímida: ‘Eu... eu... no  
momento não sei, minha senhora... pelo menos sei  
quem eu era quando me levantei hoje de manhã,  
mas acho que devo ter mudado várias vezes desde  
então’.  
‘O que você quer dizer?’ , disse a Lagarta ríspida.  
‘Explique-se!’  
‘Acho que infelizmente não posso me explicar,  
minha senhora’ , disse Alice, ‘porque já não sou eu,  
entende?’  
‘Não entendo’ , disse a Lagarta.  
‘Receio não poder me expressar mais claramente’ ,  
respondeu Alice muito polida, ‘pois, para começo de  
conversa, não entendo a mim mesma.’”*

*Lewis Carroll (1865)*

**\*\*\***

*“Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas,  
trazendo livremente em si o que chamamos o bem e  
o que chamamos o mal, humaniza em sentido  
profundo, porque faz viver”.*

*Antonio Candido (1972)*

## RESUMO

É recente o olhar da crítica sobre o fantástico no específico juvenil na literatura. Considerando que, de modo geral, a criação literária dirigida diretamente à juventude é um fenômeno que remonta à segunda metade do século XX, o fantástico passa a se destacar nas produções literárias juvenis a partir desse período e continua fortemente até então. O que importa é a forma de apresentar o fantástico aos jovens leitores. Desse modo, nosso objetivo neste estudo é mostrar, por meio de uma análise intrínseca das narrativas juvenis, como o fantástico se manifesta na estrutura das dez narrativas que compõem o *corpus* selecionado, como tem sido apresentado aos jovens leitores brasileiros desde a década de 1970 até a atualidade. Com apoio dos estudos de Lajolo e Zilberman (1984), Eric Hobsbawm (1995), Groppo (2000) e Obiols (2002), discutimos sobre a juventude na contemporaneidade, fundamental para a compreensão de como se configura o subsistema literário denominado juvenil. E, com embasamento no referencial teórico do fantástico (Vax, 1965; Todorov, 1970; Bessière, 1974; Finné, 1980; Furtado, 1980; Ceserani, 2006), procuramos, por meio da análise das obras escolhidas, esclarecer como o fantástico se manifesta na narrativa juvenil contemporânea brasileira. Partimos da análise em três tendências ou linhas temáticas da narrativa juvenil, a saber, linha histórica e social, linha intimista e psicológica e a linha de terror e mistério. Ao serem produzidas, levando em conta os leitores e o contexto sociocultural em que transitam, as narrativas juvenis possuem tanto marcas formais quanto temáticas diversificadas. Ao longo desse panorama estudado, verificamos a existência de elementos que diferenciam as obras no que se refere ao fantástico. E isso está muito relacionado ao momento histórico social de produção, circulação e recepção das obras, pois as narrativas, em cada período/década, aproveitam elementos do fantástico para questionar a realidade, formar leitores, criticar motivos fantásticos e atualizá-los.

**Palavras-chave:** Juventude; fantástico; narrativa juvenil; temas e formas.



## ABSTRACT

The critic approach about the fantastic in the juvenile literature is recent. The literary productions aimed directly at youth are a phenomenon that dates back to the second half of the twentieth century. From this period the fantastic in youth literary productions appears and continues strongly until then. What matters is how the fantastic is presented to young readers. In this way, we aim the systematized analysis of the constitution of this kind of production considering its specific public. In this thesis, we seek to understand how the fantastic is manifested in the ten juvenile narratives selected in the *corpus*, how it has been presented to the young Brazilian readers from the end of the decade of 1970 until the present time. The theoretical framework is composed by the studies about youth in the contemporary world, fundamental for understanding of how the so-called juvenile literary subsystem is formed (Lajolo and Zilberman, 1984; Eric Hobsbawm, 1995; Groppo, 2000; and Obiols, 2002). And the studies based on the theoretical reference of the fantastic (Vax, 1965, Todorov, 1970, Bessière, 1974, Finné, 1980, Furtado, 1980, Ceserani, 2006), that are discussed through the analysis of the ten narratives that compose the *corpus*. The analysis is divided in three trends or thematic lines of the juvenile narrative, namely, historical and social line, intimate and psychological line and terror and mystery line. When they are produced, taking into account the readers and the sociocultural context, the juvenile narratives have diverse forms and themes. Throughout this panorama studied, we verified the existence of elements that differentiate the narratives in what refers to the fantastic. And this is linked to the historical social moment of production, circulation and reception, because in the narratives, in each period/decade, the elements of the fantastic can question reality, form readers, criticize fantastic motives and actualize them.

**Keywords:** youth; fantastic; juvenile narrative; themes and forms.

## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....  | <b>10</b>  |
| <b>1. JUVENTUDE, LITERATURA JUVENIL E FANTÁSTICO</b> .....             | <b>19</b>  |
| <b>1.1 A Juventude e a Literatura Juvenil</b> .....                    | <b>19</b>  |
| <b>1.2 O Fantástico (no) universo narrativo</b> .....                  | <b>29</b>  |
| <b>2. O FANTÁSTICO NA NARRATIVA JUVENIL BRASILEIRA (1979 – 2014)</b> . | <b>48</b>  |
| <b>2.1 Entre tendências e temáticas</b> .....                          | <b>48</b>  |
| <b>2.2 Linha histórica e social</b> .....                              | <b>55</b>  |
| 2.2.1 A história revisitada e verdades questionadas .....              | 55         |
| 2.2.2 O Mágico e outros seres fantásticos .....                        | 71         |
| 2.2.3 A voz e o olhar do jovem.....                                    | 77         |
| 2.2.4 As incríveis tramas.....   | 80         |
| 2.2.5 A capacidade projetiva e criativa da linguagem .....             | 87         |
| <b>2.3 Linha intimista e psicológica</b> .....                         | <b>93</b>  |
| 2.3.1 Num lugar em busca de si .....                                   | 95         |
| 2.3.2 O eu e o outro.....  | 100        |
| 2.3.3 Luz, câmera, introspecção! .....                                 | 105        |
| 2.3.4 A rede narrativa .....   | 108        |
| 2.3.5 A linguagem e seus múltiplos sentidos.....                       | 114        |
| <b>2.4 Linha de terror e mistério</b> .....                            | <b>118</b> |
| 2.4.1 O clima de medo .....  | 119        |
| 2.4.2 Vampiros, bruxas e fantasmas, não tenham medo!.....              | 126        |
| 2.4.3 A inquietação constituída.....                                   | 132        |
| 2.4.4 Vozes ambivalentes .....   | 138        |
| 2.4.5 A perspectividade da linguagem.....                              | 139        |
| <b>3. ENTRE TEMAS E FORMAS, UM BALANÇO DO FANTÁSTICO</b> .....         | <b>145</b> |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....   | <b>158</b> |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....   | <b>162</b> |
| <b>APÊNDICE</b> .....  | <b>171</b> |
| <b>ANEXO</b> .....   | <b>181</b> |

## INTRODUÇÃO

A reflexão das relações humanas sobre o sobrenatural, o mistério, o fantástico é atemporal e interessante a todas as idades. Conforme diz Nietzsche em o *Humano, Demasiado Humano II* (1878), “é certo que não havia bruxas, mas as terríveis consequências da fé nas bruxas foram as mesmas que se verificariam se tivesse havido bruxas” (2008, p.106, aforisma 225).

É recente o olhar da crítica sobre o fantástico no específico juvenil na literatura. Considerando que, de modo geral, a criação literária dirigida diretamente à juventude, bem como todos os objetos culturais a ela direcionados, é um fenômeno que remonta à segunda metade do século XX, o fantástico passa a se destacar nas produções literárias juvenis a partir desse período e continua fortemente até então. O que importa é a forma de apresentar o fantástico aos jovens leitores. Embora esse tema tenha sido objeto de inúmeros estudos no que se refere à literatura adulta, não há tantas pesquisas sistematizadas sobre fantástico na literatura tanto infantil quanto juvenil no Brasil.

João Luís Ceccantini (2000, p. 20-21), em sua tese defendida em 2000, comenta a falta de estudos voltados para a literatura juvenil, de modo geral, no âmbito brasileiro:

Num país em que sequer a produção contemporânea da “outra literatura” consegue ser razoavelmente assimilada e deglutida pelo meio acadêmico, o que tem sido feito em termos da pesquisa voltada para os enormes números, dígitos, cifras que envolvem o universo da literatura infanto-juvenil contemporânea deixa ainda muito a desejar. Faltam: obras de referência de toda sorte – biografias, dicionários, antologias, entre outros; estudos monográficos sobre um determinado autor ou uma determinada obra, dos mais simples, aos mais complexos, que procurem integrar ambos os aspectos na análise; pesquisas mais generalistas, que deem conta de questões teóricas representativas para a literatura infanto-juvenil brasileira; estudos panorâmicos, considerando conjuntos de autores e obras, empenhados em apontar tendências estéticas, ideológicas etc.; estudos voltados para a recepção da literatura infanto-juvenil em contexto escolar; isto, para citar de modo genérico algumas entre outras lacunas (2000, pp. 20-21).

Como um fenômeno relativamente novo, a literatura juvenil representa grande produção e circulação de livros como produtos culturais que concorrem com outros produtos pelo interesse dos jovens e tem o empenho de editoras e instituições literárias (Prêmios da FNLIJ, Prêmio Jabuti, entre outros) em reconhecer e legitimar esse

subsistema, embora pareça, ainda, existir certo preconceito acadêmico vinculado a uma produção literária voltada para um leitor específico.

Harold Bloom, por exemplo, em *Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades*, afirma que “a maior parte do que se oferece comercialmente para criança seria um cardápio inadequado para qualquer leitor de qualquer idade em qualquer época” (BLOOM, 2003, p.13). Para ele, a literatura voltada para jovens leitores é uma literatura inferior, de leitura fácil, comparada à adulta, e a literatura voltada para um leitor específico seria um nicho meramente mercadológico, pois toda forma de subdivisão causaria um empobrecimento literário já que o teórico entende que a literatura “boa” é aquela que possui um alto grau de maturidade estética e não está massacrada pela indústria cultural. Bloom (2003) chega a afirmar que o rótulo de infantil deu origem a “uma máscara de um emburrecimento que está destruindo nossa cultura literária” (BLOOM, 2003, p.12-13).

Procuramos neste trabalho enfrentar, justamente, esse tipo de posicionamento. Desse modo, é mister analisar de forma mais sistematizada o que constitui esse tipo de produção em vista da determinação do público ao qual se volta. Nosso objetivo neste estudo é mostrar, por meio da análise de livros juvenis do *corpus* selecionado, como o fantástico se manifesta na estrutura dessas obras, como tem sido apresentado aos jovens leitores brasileiros desde a década de 1970 até a atualidade.

Dentre os estudos sobre essa vertente na literatura juvenil no Brasil encontramos quatro dissertações de mestrado e alguns artigos publicados em livro e anais de eventos.

A primeira pesquisa é uma dissertação de mestrado de autoria de Gabriela Hoffmann Lopes, intitulada *Entre assombrações e fantasminhas: estudo do sobrenatural em narrativas infanto-juvenis*, defendida em 2009, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. A pesquisa parte de um estudo descritivo e crítico de um conjunto de narrativas de assombração do tipo fantasma, destinadas a leitores infantojuvenis. Foram estudadas 72 narrativas curtas de fantasma voltadas ao público infantojuvenil, e descritas as características comuns das narrativas, referentes ao conteúdo e à forma, e feita a análise de quatro amostras que demonstram a variabilidade do gênero e permitiram o estabelecimento de quatro categorias, que levam em conta o tratamento dispensado à personagem fantasma. Essa classificação foi, para a pesquisadora, uma tentativa de traçar a tipologia do gênero em questão, uma vez que, para ela, os estudos existentes,

até então, referentes ao folclore, à literatura infantojuvenil ou ao gênero fantástico apenas tangenciaram a questão das narrativas de assombração.

Em 2010, Eliane Corrêa da Cruz Escobar defendeu sua dissertação intitulada *O fantástico na obra de Marina Colasanti*, no Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. A pesquisa analisou o fantástico nas obras da autora por meio de seus quatro livros de contos de fadas – “Uma ideia toda azul” (1979), “Doze reis e a moça no labirinto do vento” (1982), “Entre a espada e a rosa” (1992) e “Longe como o meu querer” (1997) - e da obra juvenil “Ana Z. aonde vai você?” (1993). Nos contos de fadas, foram identificadas pela pesquisadora as características dos contos tradicionais e as passagens modernas, além do elemento fantástico e sua função dentro de cada conto. Já em “Ana Z. aonde vai você?”, foi feita uma análise do enredo, espaço, tempo, personagens, narrador, linguagem, indicação da obra e um estudo dos elementos fantásticos presentes. Conforme a pesquisadora, foi possível perceber que todos os livros de Marina Colasanti analisados apresentam o fantástico como metáfora das situações do cotidiano, discutindo os sentimentos mais profundos do ser humano.

Em 2011, Joana Marques Ribeiro defendeu sua dissertação intitulada *O percurso do olhar pelo labirinto: os desafios do leitor contemporâneo*, na Universidade de São Paulo. A pesquisadora considerou que, nas produções literárias da contemporaneidade, há a presença do maravilhoso que, muitas vezes, extrapola as expectativas do leitor e instala um estranhamento que constitui o insólito, o qual dialoga com o maravilhoso, mas o supera. A pesquisadora buscou tecer reflexões acerca da manifestação do maravilhoso e do insólito na produção contemporânea, de maneira específica, no diálogo entre a arte literária e o cinema. Na pesquisa foi analisado o filme “O Labirinto do Fauno” (2006), de Guillermo Del Toro, observando as especificidades de cada forma narrativa (literária e cinematográfica) e o entrelaçamento dessas duas formas de expressão na transposição intersemiótica para a construção de elementos tanto do maravilhoso quanto do insólito.

Em 2013, Marcos Douglas Pereira defendeu sua dissertação *Vampiros no Brasil: a recepção de um vampiro apaixonado na corte de D. João (2009), de Ivan Jaf (1957 -), por leitores de crepúsculo (2005), de Stephenie Meyer (1973-)*, na Universidade Estadual de Maringá. A pesquisa se propôs a descrever e analisar a recepção de *Um vampiro apaixonado na corte de D. João* (2009), de Ivan Jaf, por leitores pertencentes à faixa etária compreendida entre 13 e 16 anos de idade que realizaram a leitura de *Crepúsculo* (2005), de Stephenie Meyer. O objetivo da investigação foi verificar o

alcance da recepção do livro de Jaf entre os leitores de Meyer e os caminhos que fizeram de *Crepúsculo* (2005) um fenômeno de leitura. Os resultados da pesquisa demonstraram que as influências do mercado editorial propiciaram ao leitor mais uma narrativa da temática *vampiro* com alto índice de aprovação por parte dos leitores, embora, destaque o pesquisador, o livro de Jaf explore de forma pedagógica a história da vinda da família real ao Brasil.

Além destas dissertações, destacamos os resultados do Simpósio *Olhares sobre o maravilhoso e o insólito na literatura infanto-juvenil*, publicados em 2010 nos Anais do VI Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ I Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, e do Simpósio *A literatura infantil e juvenil no Brasil e o insólito: trânsitos e leituras num gênero em construção*, também pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, cujas produções foram publicadas nos Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional em 2011. Os simpósios propostos por Patrícia Kátia da Costa Pina e Regina Silva Michelli procuraram destacar que a literatura dirigida a crianças e jovens começou a ser produzida no Brasil com caráter pedagógico, e que os textos escritos para os ‘pequenos’ leitores, muitas vezes, chegam carregados de um realismo moralizante ou escorregam por um exagerado caminho fantasioso. Conforme as autoras, o insólito permeia boa parte dessa produção e surge com instrumental quase obrigatório para sua leitura. O simpósio, de modo geral, propôs o estudo dos aspectos característicos da Literatura Infantil e Juvenil brasileira, suas relações com mitos, lendas, com o Insólito, com as mídias novecentistas e atuais, com a Pedagogia, a Psicologia, a História, bem como com as obras de Literatura Infantil e Juvenil pertencentes ao cânone universal.

Dentre os artigos ali apresentados e publicados destacamos: “Cenas insólitas em Barros: uma reflexão teórica ou um deleite infanto-juvenil?” de Mara Conceição Vieira de Oliveira, em que a autora propõe o estudo de algumas cenas da narrativa poética de Manuel de Barros como insólitas; “O sólito e o insólito construindo os jovens leitores contemporâneos de Machado de Assis: ‘A cartomante’ em HQ”, de Patrícia Kátia da Costa Pina, em que a autora estuda como a adaptação do conto “A Cartomante”, de Machado de Assis, para HQ, suporte cuja linguagem híbrida joga com as habilidades do jovem leitor contemporâneo, pode funcionar como instrumento de formação do gosto pela leitura literária, considerando como o insólito vai sendo evidenciado na produção adaptada; “A presença do trágico como contraponto ao insólito em Lygia Bojunga

Nunes: ‘Sapato de salto’”, de Rosa Maria Cuba Riche, destaca o viés do trágico como uma estratégia de leitura a seguir para analisar o livro *Sapato de salto* (2006), apontando a estrutura paradoxal que atravessa a expressão do dramático das tragédias gregas chega às obras voltadas para crianças e jovens. Destacamos também “Imagens verbais e não-verbais em ‘o alienista’, em hq: o insólito e a sedução do jovem leitor contemporâneo”, de Patrícia Kátia da Costa Pina e Rosa Gens, que apresenta um estudo enfocando o processo de quadrinização do texto, que constrói uma linguagem híbrida, a qual enfatiza, nesse caso específico, a concretização imagética do insólito como instrumento de “sedução” do leitor contemporâneo.

Em 2012, Marisa Martins Gama Khalil publica na Revista de Estudos de Literatura: Aletria, v. 20, n. 3, o artigo “Imagens insólitas de um crime em Nós três, de Lygia Bojunga”. A partir de uma abordagem específica da obra *Nós três*, a autora analisa, partindo do conflito central do assassinato de um rapaz e da testemunha sendo uma criança, a construção do texto como transgressor, na medida em que, entende a pesquisadora, obras destinadas ao público infantil e juvenil normalmente desvelam enredamentos lineares e finais felizes. O trabalho evidencia que a narrativa, por intermédio de recursos relacionados à narrativa fantástica, consegue conferir poeticidade à representação de um crime, sem, contudo, retirar dessa representação a atmosfera de medo e horror, tão cara a narrativas desse gênero.

Ainda em 2012, Vera Teixeira Aguiar publica o capítulo “Realidade além dos limites: O mágico de verdade (2006) – Gustavo Bernardo”, no livro *Narrativa juvenis: geração 2000*, organizado pela autora, por João Luís Ceccantini e por Alice Áurea Penteadó Martha. No capítulo, Vera Teixeira Aguiar analisa a obra *O mágico de verdade* como uma narrativa que discute a permanência do mágico no mundo contemporâneo. Vera T. Aguiar considera o horizonte histórico e cultural à luz do qual o escritor concebe sua obra e o lugar específico que ele ocupa nesse cenário, além do tratamento literário dos temas com vistas a um público definido. Conforme Aguiar, Bernardo vale-se do processo de adequação para aproximar-se dos jovens leitores, e essa atenção aos mecanismos de composição da narrativa pode contribuir para a conceituação da literatura juvenil.

Em 2013, por meio do Seminário Nacional de Literatura, História e Memória, na EDUNIOESTE, em Cascavel, Clarice Lottermann publica seu trabalho intitulado “A presença do insólito na literatura juvenil contemporânea”. Neste trabalho a autora analisa as obras *A bússola de ouro*, *A faca sutil* e *A luneta âmbar* (trilogia *Fronteiras do*

*universo*), de Philip Pullman, *De olho nas penas, Raul da ferrugem azul e Bisa Bia Bisa Bel*, de Ana Maria Machado, *A bolsa amarela e Corda bamba*, de Lygia Bojunga, buscando observar como são trabalhados alguns elementos do insólito/maravilhoso. A pesquisadora afirma que a incursão em narrativas de cunho maravilhoso, sedimentadas na magia e na rearticulação peculiar da realidade, leva o leitor a descortinar novos mundos, mundos nos quais as convenções e normas do que é plausível, verídico, natural ficam temporariamente suspensas, provocando sua releitura a partir da ficção.

Em 2015, Alice Áurea Penteado Martha publica, no livro *Narrativas juvenis & Mediações de leitura*, organizado por João Luís Ceccantini e Thiago Alves Valente, o texto “O insólito como efeito discursivo”, que visa à observação de situações insólitas e sensações contraditórias na trama de *O telephone*, de Luís Dill. Segundo Martha, essas situações e sensações contrastantes levam a pensar “nos recursos narrativos e convenções do fantástico, aspectos responsáveis pela desestabilização de imagens na diegese e que podem explicar tanto ações e ambientação como estados psíquicos das personagens” (MARTHA, 2015, p. 214).

Uma vez que há uma confusa delimitação conceitual sobre o fantástico e o insólito, como corroboram os trabalhos pesquisados, abordamos tais modalidades, no segundo tópico do primeiro capítulo, de maneira abrangente.

Em relação à fantasia na literatura juvenil, Nilsen e Donelson (2009, pp. 219-218) em *Literature for today's Young adults*, destacam que há um medo da crítica à fantasia voltada para os jovens leitores. Os autores comentam que a fantasia estaria sob ataque por causa de seu uso de magia. A partir daí, os censores chegam à conclusão de que o mal resultaria da magia, da fantasia, atraindo os jovens certamente para o mal. Na objeção mais ilógica, percebida pelos pesquisadores, a fantasia tem sido atacada por ser irreal, falsa e imaginativa. Para os críticos que acreditam que usando a imaginação perde-se a vontade de encarar a realidade, a fantasia, sem dúvida, parece perigosa. Mas, a fantasia é a realidade, destacam Nilsen e Donelson ao citar Marjorie N. Allen. A fantasia, para Allen, frequentemente, tem mais a ver com a realidade do que muitas ficções realistas. Como a poesia, a fantasia toca em verdades universais.

Os motivos fantásticos, tais como vampiros, bruxas, dentre outros, são por vezes ligados à indústria cultural, pelo fato de o mercado editorial buscar produções que captem o interesse dos jovens leitores, razão pela qual esse tipo de produção ser associada a algo menor.



A fim de compreendermos e contribuirmos com um estudo sistemático sobre as obras de literatura juvenil que são permeadas pelo fantástico, como uma das tendências da produção literária voltada para um leitor específico, é importante destacar as seguintes questões norteadoras desta pesquisa: O que é ser jovem na contemporaneidade? Como se configura o subsistema literário denominado juvenil? O que entendemos por fantástico? Como o fantástico se manifesta na narrativa juvenil contemporânea brasileira? Embora atreladas à indústria cultural, as obras que utilizam elementos fantásticos podem apresentar qualidade estética?

Tais questões abordam pontos fundamentais para o entendimento do *corpus* selecionado. Observando as pesquisas já realizadas sobre a literatura juvenil bem como as contribuições do Projeto *Interstícios: Literatura juvenil e formação do leitor – a arte e indústria cultural*<sup>1</sup>, no Programa Nacional de Cooperação Acadêmica – PROCAD, selecionamos um total de dez narrativas juvenis brasileiras permeadas pelo fantástico, publicadas desde a década de 1970 até o ano de 2014. O *corpus* foi constituído pelas seguintes obras:

|    | <b>Obras</b>  | <b>Autor</b>            | <b>Editora</b>     | <b>Ano de publicação</b> |
|----|---|-------------------------|--------------------|--------------------------|
| 1  | <i>O fantástico homem do metrô</i>                          | Stella Carr             | Pioneira           | 1979                     |
| 2  | <i>A Visitação do Amor: uma história mágica em Dó Maior</i> | Jorge Miguel Marinho    | Contexto           | 1987                     |
| 3  | <i>Nós três</i>   | Lygia Bojunga Nunes     | Casa Lygia Bojunga | 1987                     |
| 4  | <i>Ana Z. aonde vai você?</i>                               | Marina Colasanti        | Ática              | 1993                     |
| 5  | <i>As fatias do mundo</i>                                   | Nilma Gonçalves Lacerda | RHJ                | 1997                     |
| 6  | <i>Alice no espelho</i>                                     | Laura Bergallo          | SM                 | 2005                     |
| 7  | <i>O mágico de verdade</i>                                  | Gustavo Bernardo        | Rocco              | 2006                     |
| 8  | <i>A maldição do olhar</i>                                  | Jorge Miguel Marinho    | Biruta             | 2008                     |
| 9  | <i>Cidade dos deitados</i>                                  | Heloísa Prieto          | Cosacnaify         | 2008                     |
| 10 | <i>O telephone</i>  | Luís Dill               | Gaivota            | 2014                     |

Ceccantini, em sua tese *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)*, analisa obras publicadas nas décadas de 80 e

<sup>1</sup> Coordenado pela professora Vera Teixeira de Aguiar, da Pontifícia Universidade Católica, de Porto Alegre, (Disponível em: [www.pucrs.br/fale/procad/intersticios](http://www.pucrs.br/fale/procad/intersticios) e <http://literaturajuvenilempauta.com.br/index.htm>), desenvolvido desde 2008, com auxílio da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), por grupos de pesquisa na área literária, dentre eles, o CELLE (Centro de Estudos de Literatura, Leitura e Escrita: história e ensino), coordenado pela professora Alice Áurea Penteado Martha, da Universidade Estadual de Maringá.

90 e catalogadas como *literatura juvenil* (2000, p. 26). O autor conclui que no período de sua pesquisa houve significativa alteração do quadro da produção infantojuvenil, do período entre 1955 e 1975, constatado por Fúlvia Rosemberg (1985), em que a produção apresentava um “horizonte didatizante e esteticamente pobre”. Conforme Ceccantini:

[...] até onde se pôde pesquisar, para o caso exclusivo e específico do que se convencionou chamar *literatura juvenil*, a sondagem da esteticidade de um conjunto significativo de obras produzidas no período ainda não havia sido realizada de forma mais sistemática e rigorosa. Nesse caso particular da *literatura juvenil*, somente depois de toda a análise realizada ao longo desta pesquisa parece ser possível afirmar com segurança que, se a literatura *juvenil* brasileira comungou duas décadas atrás do caráter pedagogizante [...], hoje existe um conjunto de obras significativo em que isso não ocorre, afirmando a autonomia do subgênero (CECCANTINI, 2000, p. 433).

O ano de 1978 é adotado pelo pesquisador como marco da autonomia e qualidade estética da produção literária juvenil, considerando o significativo surgimento de dois prêmios que instituem a modalidade juvenil como uma categoria, antes inexistente. Trata da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) e a APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes):

No caso da FNLIJ e da APCA, a categoria o melhor para o jovem e literatura juvenil, respectivamente, só passam a integrar o quadro dos prêmios concedidos – nos dois casos – em 1978. São dados que confirmam a ideia de que, ao longo da década de 60 até quase o final da década de 70, não havia uma produção regular e sistemática de obras de qualidade que conduzissem à disputa entre si de uma categoria como a juvenil. Quando essas obras surgiam era ainda como fenômeno isolado e episódico, até que, no final da década de 70 e no início de 80, a modalidade juvenil se sedimenta (...) (CECCANTINI, 2000, p.50).

Sob esse panorama, elegemos obras publicadas a partir do final da década de 1970, uma vez que é nesse período que o específico juvenil assume sua autonomia enquanto subsistema literário. Ao final do trabalho há um apêndice constituído por fichas de catalogação literária de obras que fazem parte do *corpus*.

No primeiro capítulo, intitulado *Juventude, Literatura Juvenil e Fantástico*, discutimos, em um primeiro tópico, sobre o que é ser jovem na contemporaneidade. Tal discussão é fundamental para a compreensão de como se configura o subsistema literário denominado juvenil. Em um segundo tópico do capítulo, procuramos

evidenciar o que compreendemos por fantástico, e quais abordagens teóricas nos embasamos.

No segundo capítulo, intitulado *O fantástico na narrativa juvenil brasileira (1979 – 2014)* procuramos, por meio da análise das narrativas, esclarecer como o fantástico se manifesta na narrativa juvenil contemporânea brasileira. Partimos da análise em três vertentes ou linhas temáticas da narrativa juvenil, a saber, linha histórica e social, linha intimista e psicológica e a linha de terror e mistério. Ao serem produzidas, levando-se em conta os leitores e o contexto sociocultural em que transitam, as narrativas juvenis possuem tanto marcas formais quanto temáticas diversificadas. Ao longo desse panorama estudado, verificamos a existência de elementos que diferenciam as obras no que se refere ao fantástico. E isso está muito relacionado ao momento histórico social de produção, circulação e recepção das obras, pois as narrativas, em cada período/década, aproveitaram elementos do fantástico para questionar a realidade, formar leitores, criticar motivos fantásticos e atualizá-los. No âmbito formal, a linguagem se apresenta como questionadora de convenções, ao buscar técnicas mais complexas de narrar. No âmbito temático, as obras seguem linhas, por meio das quais há produções em que os elementos fantásticos transitam.

No terceiro e último capítulo, intitulado *Entre temas e formas, um balanço do fantástico*, por meio de uma síntese comparativa das análises realizadas, procuramos esclarecer como o fantástico se manifesta nas narrativas juvenis quanto ao tema e à forma, considerando a especificidade do público ao qual se volta.

# 1. JUVENTUDE, LITERATURA JUVENIL E FANTÁSTICO

## 1.1 A Juventude e a Literatura Juvenil

- *Que tristeza!* - murmurou Dorian Gray, continuando a fitar o retrato. - *Que tristeza!* Vou ficar velho, e horrível, e medonho. Mas este retrato permanecerá eternamente jovem. Precisamente como neste dia de Junho. Se pudesse dar-se o inverso! Ser eu eternamente jovem e o retrato envelhecer! Daria tudo para que isso acontecesse! Tudo o que há no mundo! Daria a própria alma!

Wilde, O., O Retrato de Dorian Gray, 1872

*Quien se proponga escribir o hablar sobre la literatura juvenil se verá abocado a la curiosa situación de tener que explicar previamente cuál es en realidad el objeto que va a abordar.*  
BAUMGÄRTNER, Alfred C., El libro juvenil alemán hoy, 1974.

A criação literária dirigida diretamente à juventude, no Brasil, bem como todos os objetos culturais a ela direcionados, é um fenômeno que remonta à segunda metade do século XX, sendo as décadas de 60 e 70 fundamentais para o específico “juvenil” na literatura brasileira.

É nesse período, conforme o percurso histórico da literatura infantil e juvenil sistematizado por Marisa Lajolo e Regina Zilberman em *Literatura infantil brasileira: história & histórias*<sup>2</sup> (1991), que há a implantação de uma nova etapa da sociedade brasileira em direção a um modelo capitalista mais avançado, investimento de mais capitais na produção cultural, bem como o aprimoramento de instituições às quais compete a execução da política cultural do Estado, tais como a Fundação do Livro Escolar (1966), a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968), o Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (1973), as várias Associações de Professores de Língua e Literatura, além da Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil, criada em São Paulo, em 1979. A literatura infantil, imersa nesse contexto que favorece o modo industrial de produção cultural, tem traços tanto da manutenção de velhas tendências, quanto de um esforço renovador. “Enquanto renovação, a literatura infantil dos anos 60 e 70 assumiu traços que a aproximam tanto de uma certa produção literária não-infantil contemporânea, quanto a fazem recuperar o atraso, incorporando conquistas já presentes na literatura não-infantil desde o Modernismo de 22” (LAJOLO &

---

<sup>2</sup> 1ª edição: LAJOLO, Marisa, ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 1984.

ZILBERMAN, 1991, p. 53, p. 159). As narrativas aderiram à temática urbana, fazendo-se porta-voz de denúncias da crise social brasileira, pois tematizam pobreza, miséria, injustiça e marginalidade. Com o sentimento de renúncia à pedagogia, “mesmo que seja uma pedagogia ao contrário, as histórias fundadas no imaginário reencontram seu espaço, quer através do recurso ao fantástico universal, quer através do reaproveitamento inovador de elementos de lendas brasileiras e assuntos regionais” (LAJOLO & ZILBERMAN, 1991, p. 53, p. 160). As obras são aliadas das crianças e jovens, dão voz a eles, sublinham sua fragilidade perante as normas do mundo, e ao mesmo tempo ressaltam sua capacidade de rebeldia, criação e independência. “Após ter conquistado a duras penas o direito de falar com realismo e sem retoques da realidade histórica, e ao mesmo tempo que redescobre as fontes do fantástico e o imaginário, a literatura infantil contempla-se a si mesma em seus textos” (LAJOLO & ZILBERMAN, 1991, p. 53, p.161).

Roberto Schwarz (1978), ao fazer um balanço da cultura brasileira dos anos pós 1964, constata que,

para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há[via] relativa hegemonia cultural da esquerda no país (SCHWARZ, R., 1978. p. 62).

Embora os canais institucionais que permitiam a circulação da produção cultural tenham sido suprimidos e por vezes reprimidos, é na década de 1970 que começa a florescer vindouramente uma vasta produção dirigida aos jovens, além da crítica institucionalizada que vislumbra um subsistema autônomo que começa a se constituir.

Conforme Martha (2012), editoras, instituições literárias (Prêmios da FNLIJ, APCA, Prêmio Jabuti, entre outros) e autores empenharam-se no estabelecimento de distinções para a produção anteriormente designada de forma genérica como ‘infantojuvenil’ e o mercado, ágil, procura chegar a esse público de modo diferenciado e com grande quantidade de publicações (MARTHA, 2012, p. 161). A literatura destinada à juventude está “disposta a atender seus interesses, representar simbolicamente sentimentos e questões existenciais que os afligem a falar a sua linguagem” (AGUIAR, 2012, p. 110).

Compreender a “juventude” é fundamental para o entendimento da literatura destinada especificamente a ela, uma vez que está fortemente vinculada aos fatores relacionados ao mundo pós-moderno.

Do ponto de vista histórico, é nas décadas de 1950 e 60 que o surgimento da cultura juvenil específica indicava uma profunda mudança na relação entre as gerações, e se tornava um agente social independente, conforme os estudos de Eric Hobsbawm (1995, p. 317), em sua obra *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. Para Hobsbawm (1995), a novidade da cultura juvenil apresentou três peculiaridades. A primeira delas é de que a juventude foi vista não mais como estágio preparatório para a vida adulta, mas como estágio final do pleno desenvolvimento humano. Embora o mundo estivesse organizado de maneira insatisfatória para a juventude, na verdade governado por uma gerontocracia, concessões foram feitas ao juvenescimento da sociedade, tais como o investimento das indústrias de cosméticos, a tendência em baixar a idade eleitoral para dezoito anos, e a tendência das “aposentadorias antecipadas”, cedendo lugar aos mais jovens ao mercado de trabalho e dificultado esse acesso aos mais velhos.

A segunda peculiaridade da novidade juvenil provém da primeira e se refere ao poder de compra que a juventude representa e a dominância das “economias de mercado desenvolvidas”, considerando que a cada nova geração de adultos a experiência foi socializada como integrante de uma cultura juvenil autoconsciente. Além disso, o desenvolvimento tecnológico possibilitou à juventude uma vantagem considerável sobre grupos etários mais conservadores: os filhos sabiam coisas que os pais não sabiam, e inverteram-se os papéis das gerações.

A terceira peculiaridade da nova cultura jovem foi seu espantoso internacionalismo. Os estilos culturais juvenis difundiram-se por meio dos discos, fitas, rádio, distribuição mundial de imagens, por meio do turismo juvenil internacional e por meio da rede internacional de Universidades. Enfim, “passou a existir uma cultura jovem global” (HOBBSAWN, 1995, p. 321).

Possibilitou-se à juventude descobrir símbolos materiais ou culturais de identidade, por um lado, pelo poder de mercado independente e por outro lado, pelo abismo histórico referente aos contornos dessa identidade. Nas gerações anteriores à 1950 o abismo histórico que separava as gerações era muito maior, e a maioria dos pais com filhos adolescentes passou a ter consciência disso na década de 1960 e depois. A cultura jovem tornou-se, de acordo com Hobsbawm (1995, p. 323) “a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução de modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos”. O pesquisador destaca que a cultura jovem

foi ao mesmo tempo informal e antinômica, sobretudo em questões de conduta pessoal. Embora todos devessem “estar na sua”, na prática a pressão dos pares e a moda impuseram tanta uniformidade quanto antes, ao menos dentro dos grupos de pares e subculturas.

A juventude busca lugares sociais diferenciados que nem sempre correspondem àqueles definidos pelos valores tradicionais. Conforme Mário Corso (1999, s.p), de uma certa maneira, não se sai mais da adolescência ou da juventude. “A vida segue, envelhecemos e nos tornamos adultos mas o ideal não é mais a maturidade, o ideal é ser adolescente. Nossa geração, acostumou-se olhar para frente em busca do ideal, o bom é o novo, a superação é a regra, tudo é perecível”.

Podemos compreender melhor a informalidade e a antinomia da juventude ressaltadas por Hobsbawn por meio dos argumentos do sociólogo Luís Antônio Groppo (2004). Para este há uma dialética da condição juvenil que se assenta sobre uma relação de contradição entre sociedade e juventudes. Esta contradição se expressa historicamente em ações de institucionalização da juventude seguidas ou precedidas de ações ou resistências dos indivíduos e grupos que são considerados ou se assumem como jovens.

Esta concepção «dialética» da condição juvenil demonstra trajetórias de indivíduos e grupos juvenis oscilando no duplo movimento que envolve integração *versus* inadaptação, socialização *versus* criação de formas de ser e viver diferentes, papéis sociais *versus* identidades juvenis, institucionalização *versus* informalização, homogeneização *versus* heterogeneidade e heterogeneização, cultura *versus* subculturas etc. Pode-se, deste modo, interpretar que desde o início do «percurso» das juventudes na modernidade houve possibilidades e concretas ações de protagonismo juvenil, criação de identidades diferenciadas, resistências e sub-culturas (GROPPO, 2004).

Conforme Groppo (2000), os termos comumente associados à etapa transitória entre o ser criança o ser adulto são *adolescência* e *juventude*. No entanto, estes não são sinônimos, pois traduzem realidades distintas tanto do ponto de vista da psicologia, psicanálise e pedagogia como do ponto de vista da sociologia. Segundo o sociólogo:

- A psicologia, a psicanálise e a pedagogia criaram a concepção de adolescência, relativa às mudanças na personalidade, na mente ou no comportamento do indivíduo que se torna adulto.
- A sociologia costuma trabalhar com a concepção de juventude quando trata do período interstício entre as funções sociais da infância e as funções sociais do homem adulto (GROPPO, 2000, p.14).

Silvia Obiols em sua obra *Adultos em crisis, jóvenes a la deriva* (2002) ressalta que “em poucas décadas, a adolescência passou de uma moratória e converteu-se em um crédito a ser pago pelos pais<sup>3</sup>” (OBIOLS, 2002, p. 88, tradução nossa). A publicidade e o consumo, conforme Obiols, cresceram com eles e formaram parte importante de suas vidas, o que proporcionou a aparição quase cotidiana de objetos e serviços voltados para eles. Exceto para aqueles que não dispõem de quase nada, todos podem consumir algum produto que a indústria lhes coloca à disposição. Porém, a autora destaca que os setores populares não têm como desfrutar tal condição.

Nesse sentido, Groppo defende a juventude como um direito. O sociólogo afirma que “a juventude, suas respectivas atribuições e cuidados seriam um direito de todos os indivíduos que se encontram nesse período do desenvolvimento humano. Um direito que seria de todos, não importando a classe social”. No entanto, a sociedade moderna é movida por “um sistema de classes ou um corpo estratificado que cria e reproduz a desigualdade social” (GROPPO, 2000, pp. 72-73) e o “direito à juventude” vem se tornando cada vez mais uma promessa não cumprida (GROPPO, 2004, p. 20) baseada na corrosão do caráter iniciatório e experienciador da fase juvenil, sendo esta vinculada como um estilo de vida ligado a certos padrões de consumo que superam a dialética da juventude. Para o sociólogo, “trata-se da negação da juventude no seu sentido moderno, como momento de socialização secundária que antecipa o ingresso na maturidade e o mundo público, inclusive como proteção” (GROPPO, 2004, p.19). Negação esta que se estende cada vez mais para grupos sociais, e se exemplifica na generalização do desemprego, da precarização do trabalho e a piora nas condições de vida, gerando insegurança aos jovens. Para Groppo (2004, p.18) a juventude desaparece para dar lugar a “juvenização”, desvinculando-se da idade adolescente e tendo retirado de si conteúdos mais rebeldes, revolucionários ou meramente disfuncionais.

É no caminho contrário desse movimento que se situa a arte e a literatura de modo particular. A leitura literária pode possibilitar incômodos aos jovens, imersos e vítimas do universo massificado pelo consumo e pelo capital. O caráter formador da literatura, conforme Antonio Candido, em *A literatura e a formação do homem* (1972), está nos laços entre a imaginação literária e a realidade concreta do mundo, que ilustram em profundidade a função integradora e transformadora da criação literária com relação aos seus pontos de referência na realidade e sua capacidade de configurar a experiência

---

<sup>3</sup> “En pocas décadas, la adolescencia pasó de ser una moratoria a convertirse en un crédito a pagar por los padres” (OBIOLS, 2002, p. 88).



humana “como algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem” (CANDIDO, 1972, p. 804).

Simbolicamente, a literatura opera como a outra face do real, aquela que ainda pode ser experimentada, na qual os jovens embarcam e da qual voltam enriquecidos (AGUIAR, 2012, p. 113). A partir dessa concepção, não cabe à literatura juvenil a intenção pedagogizante, que nasce com a literatura infantil, que tolhe a liberdade de fantasia do leitor e a possibilidade de preencher os vazios do texto. A qualidade estética de uma obra juvenil se desenha pela representação de recursos estéticos que marcam leitores específicos afinados com os jovens contemporâneos e trazem, assim, para a diegese, a palavra e a voz desse novo público.

Antonio Candido (1976) esclarece que o valor e o significado de uma obra não podem depender dissociadamente de exprimir ou não certo aspecto da realidade como sua essência, ou depender puramente das operações formais postas em jogo, indissociadas dos condicionamentos sociais. A integridade de uma obra só pode ser compreendida fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra: “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CANDIDO, 1976, p. 14).

Assim, o reconhecimento da qualidade artística das obras de literatura juvenil não deve ser dissociado dos elementos do campo literário que as constituem, seja o modo da construção linguística, sejam os fatores externos à obra, tais como sua produção, circulação e consumo. A formação de uma tradição literária depende de um sistema articulado de escritores, obras e leitores para que a literatura, seja ela voltada para adultos, jovens ou crianças, se constitua como fenômeno de civilização (CANDIDO, 1976, p. 99). É essa dinâmica interna, reconhecida socialmente, o que confere o valor à obra artística. Trata-se, conforme Bourdieu (1996, p. 256), de um campo literário autônomo que “atrai e acolhe agentes muito diferentes entre si por suas propriedades e suas disposições”. Esse campo de produção cultural corresponde a uma acumulação mais ou menos importante de capital: capital de reconhecimento para os artistas situados no setor dominante simbolicamente e capital econômico para aqueles que se situam no setor heterônomo. Além disso, é um campo que permite uma mudança de setor e a reconversão de uma espécie de capital específico em outra, como exemplifica Bourdieu, o capital simbólico transforma-se em capital econômico, no caso

da passagem da poesia ao romance de costumes ou ao teatro, ou, mais claramente ainda, ao cabaré ou ao folhetim (BOURDIEU, 1996, p. 293).

O pesquisador Daniel Delbrassine, no texto “Evolutions récentes du marché du roman pour la jeunesse”, na obra *Les adolescents, la lecture et le roman: journée d'étude du CLPCF* (2002), enfatiza que a literatura juvenil parece funcionar como um microcosmo modelado no campo da literatura em geral, num trabalho que o autor chama de mimético, daí ser vista como uma paraliteratura específica mas comparável. No entanto, também está em um campo separado, uma vez que o setor tem atores especializados em todos os níveis, tal como a crítica especializada, livrarias específicas, eventos ligados à divulgação das obras (DELBRASSINE, 2002, p. 27-28). O autor destaca que não se pode falar de uma total autonomia de campo. O romance juvenil é legitimado dentro do seu campo, mas é essencialmente alimentado a partir do exterior, e, desse modo, depende de uma crítica bastante receptiva em revistas da literatura geral (DELBRASSINE, 2002, p. 31). Daí a formação do campo autônomo, conforme Bourdieu, constituído pelo capital de reconhecimento no setor dominante simbolicamente e pelo capital econômico para aqueles que se situam no setor heterônomo.

Em sua tese, defendida em 2006, *Le Roman pour adolescents aujourd'hui: écriture, thématiques et réception*, Delbrassine afirma que o romance juvenil existe justamente pela sua inserção “no contexto de um campo da literatura de jovens [doravante] relativamente autônomo, polarizado e, portanto, alcançando a maturidade, onde o podemos observar como a organização da oferta editorial se baseia em função da idade dos leitores-alvos<sup>4</sup>” (DELBRASSINE, 2006, p.107, tradução nossa). Ao negar a existência de uma escritura menor na literatura juvenil em relação à Outra, Delbrassine afirma que há uma tentativa de atrair o jovem leitor para a leitura considerando suas competências particulares: “nada, a não ser levar em conta as competências e preferências do jovem público, diferencia o romance voltado aos adolescentes de seu equivalente na literatura geral<sup>5</sup>” (DELBRASSINE, 2006, p. 405).

García Padrino, em seu artigo “*Vuelve la polémica: ¿existe la Literatura... Juvenil?*” (2005), ao se buscar uma delimitação conceitual para a literatura juvenil,

---

<sup>4</sup> “Il [le roman adressé aux adolescents] se situe dans le contexte d'un champ de la littérature de jeunesse désormais relativement autonome et polarisé et, donc, parvenu à maturité, où l'on peut observer combien l'organisation de l'offre éditoriale s'établit en fonction de l'âge des lecteurs-cibles” (DELBRASSINE, 2006, p.107).

<sup>5</sup> “[...] si ce n'est une prise en compte des compétences et préférences du jeune public, ne différencie le roman adressé aux adolescents de son équivalent en littérature générale” (DELBRASSINE, 2006, p. 405).

ênfatiza que a reivindicação da sua especificidade deve se relacionar ao seu destinatário específico, de modo que é necessária a mediação entre os jovens e a literatura. Padrino (2005) destaca que não devemos desconsiderar que o auge atual da Literatura Juvenil é consequência de dois fatores básicos: o desejo dos professores/mediadores por desenvolver autênticos hábitos leitores considerando obras adaptadas aos interesses e conhecimentos próprios da idade juvenil. E o segundo, o fato dos editores buscarem a adaptação de seus produtos às restrições específicas dos jovens, como um setor de mercado como possibilidades até então não suficientemente atendidas.

Padrino (2005) destaca várias posturas possíveis ante a realidade do conceito de literatura juvenil. A partir de uma perspectiva psicológica, seu núcleo essencial seria dedicado a apresentar considerações básicas sobre as características psicológicas dos jovens, e, a partir deles, seria possível identificar certas características das criações literárias conforme as condições juvenis. Da mesma forma, se a realidade de que a Literatura fosse abordada sob um viés pedagógico, é possível apontar as necessidades de formação de obras literárias com base em objetivos educacionais para o ciclo de vida próprio do jovem. O autor comenta ainda que, se alguém quiser defender o jovem como um elemento essencial no processo de comunicação em relação à obra literária, seria possível considerar apenas como Literatura o que é escolhido pelo próprio jovem ou o que é criado por ele. “Ou seja, *Literatura Juvenil* seria a Literatura de que os jovens gostam, ou a literatura criada pelo próprio jovem. Mas seria aceitável reduzir as características essenciais de um fenômeno literário tão complexo a um critério tão questionável?”<sup>6</sup> (PADRINO, 2005, tradução nossa).

Marah Gubar, em sua reflexão intitulada *On Not Defining Children's Literature*, considera que a crítica se divide em “definers” e “antidefiners”, ambos caracterizados como uma pequena minoria que briga sobre a questão da definição, enquanto a grande maioria silenciosa de estudiosos alegremente continua como se a falta de uma definição abrangentemente constituída não causasse algum impedimento real para o seu trabalho. Gubar defende o abandono da tarefa de se buscar uma definição, que seria tanto

---

<sup>6</sup> “*Incluso si ahora alguien quisiera defender al propio joven como elemento esencial en el proceso de comunicación entrañado en la relación con la obra literaria, es posible que abogase por considerar solo como Literatura Juvenil la elegida por el propio joven o la creada por él. Es decir, Literatura Juvenil sería la Literatura que al joven le gusta, o la literatura creada por el propio joven. Pero, ¿sería aceptable reducir los rasgos esenciales de un fenómeno literario tan complejo a ese tan discutible criterio?*” (PADRINO, 2005).

impossível como limitadora. Acreditar que um gênero é caracterizado por traços recorrentes é prejudicial para o campo, obscurecendo a rica heterogeneidade de obras.<sup>7</sup>

Abandonando a busca por uma definição limitadora, é evidente a necessidade de se olhar a literatura juvenil sob o viés da leitura literária. Nesse âmbito, Maria Madalena Silva (2012) dialoga com Carlos Ceia, ao rejeitar a posição elitista de Bloom, na sua defesa dos clássicos e na distinção entre textos “maiores” e textos “menores”. Para aquele autor, a leitura literária não está condicionada ao poder de presunção do leitor erudito, o que, mais uma vez, excluiria os leitores em formação, bem como uma larga percentagem dos leitores adultos, cuja competência literária se situa nesta esfera do “menor”. Para Silva, há, assim, um distanciamento nítido entre o trabalho dos especialistas da área e a valorização do prazer da leitura que depende muito mais de experiências significativas do que das classificações técnicas das obras:

Situando-se as novelas e romances juvenis quase sempre na esfera da ‘periferia’ do sistema imposta pela organização canónica, este ponto de vista diverso, não impedindo o reconhecimento da maior ou menor qualidade dos textos, permite a redescoberta e revalorização de obras que, intencionalmente ou não, se acercam do leitor comum. E este leitor comum pode ser um jovem que goza da radical liberdade de ler apenas o que lhe apetece, dada a sua absoluta indiferença perante critérios em cuja definição não participou; ou pode ser um adulto que, independentemente da sua formação, procura nas obras um sentido com que se identifique e que, simultaneamente, altere e enriqueça a sua visão do mundo (SILVA, 2012, p. 16).

Não há crítica que possa negar que, mesmo sendo um fenómeno relativamente novo, a literatura juvenil representa grande produção e circulação de livros como produtos culturais que concorrem com outros produtos pelo interesse dos jovens. A pesquisa “*Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978 – 1997)*”, de Ceccantini (2000) evidencia o carácter estético dessa produção:

Na análise dos vários tópicos que compõem o “balanço” foi possível perceber que, embora tenha ocorrido uma série de opções tanto no nível temático quanto formal, apontando para a predeterminação do público (juvenil) ao qual se “destinam” as obras e, conseqüentemente, buscando garantir condições mínimas de recepção junto a esse público virtual, isso, na maioria das vezes, não significou por parte do escritor

---

<sup>7</sup> *My purpose here is to justify this sanguine position by arguing that we can give up on the arduous and ultimately unenlightening task of generating a definition without giving upon the idea that ‘children’s literature’ is a coherent, viable category. More than that, I contend that we should abandon such activity, because insisting that children’s literature is a genre characterized by recurrent traits is damaging to the field, obscuring rather than advancing our knowledge of its richly heterogeneous group of texts* (GUBAR, 2011, p. 210).

abrir mão da esteticidade para apenas fazer concessões às leis do consumo e do mercado (CECCANTINI, 2000, p. 434).

A pesquisadora canadense Sandra Becket (2003) em “*Romans pour tour?*” também reconhece as marcas formais e especificidades do gênero:

Os escritores para a juventude contemporânea colocam em discussão as convenções, os códigos e as normas que regem tradicionalmente o gênero. Eles lidam com os assuntos superando tabus e utilizam, às vezes de mais audácia que os autores que permanecem ao lado dos adultos, técnicas narrativas complexas (polifocalização, discurso metaficção, mistura de gêneros, final em aberto, intertextualidade, ironia, paródia). E não é surpreendente que as fronteiras entre ficção para crianças e ficção para adultos parecem tornar-se cada vez mais difusas. (BECKETT, 2003, p.73, tradução nossa)<sup>8</sup>.

Considerando o conjunto de autores de obras destinadas aos jovens a partir da década de 1970, no Brasil, é possível afirmar que esse campo autônomo garante aqui sua tradição, com autores que mesmo ainda não consagrados no cenário da literatura, apresentam uma produção de grande qualidade estética. Dentre eles, esta pesquisa estuda obras de autores reconhecidos, tais como: Lygia Bojunga, Stella Carr, Jorge Miguel Marinho, Marina Colasanti. E de autores que, mais recentemente, se destacam por suas obras premiadas frente à crítica especializada, tais como: Laura Bergallo, Gustavo Bernardo e Heloísa Prieto. São autores que imergiram na essência do fantástico para retirar dele as metáforas do inconsciente, as alegorias sociais, os medos e encantos que permeiam a tessitura narrativa.

É válido destacar que o fantástico sempre esteve atrelado e referenciado com parâmetro na literatura adulta e no seu cânone estrangeiro, embora desde o início da produção literária juvenil no Brasil essa modalidade de narrar tenha existido e tenha atraído muitos leitores. Além disso, pelo fato de os motivos fantásticos estarem atrelados à indústria cultural, tais produções têm sido associadas como algo menor e estado na “periferia” da crítica literária.

---

<sup>8</sup> *Les écrivains pour la jeunesse contemporains mettent en question les conventions, les normes qui ont régi traditionnellement le genre. Il traitent de sujets auparavant tabous et ils utilisent, parfois avec plus d'audace que les auteurs qui restent du côté des adultes, des techniques narratives complexes (polyfocalisation, discours metafictionnel, mélange de genres, refus de élocut, intertextualité, ironie, parodie). Il n'est pas surprenant que les frontières entre fiction pour enfants et fiction pour adultes semblent devenir de plus en plus floues* (BECKETT, 2003, p.73).

## 1.2 O Fantástico (no) universo narrativo

(...) a diferença entre o real e a imago é cancelada por princípio.  
ADORNO, Theodor W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*, 2003, p. 62.

*It never really goes away, this appetite for horror... We have all of these tragedies on our minds. In modern life it's just one damn thing after another, and we seek to explain it to one another. And if there's some experience that gives closure to it, gives an explanation or at least gives us reassurance that we're not the only ones having the scares, it reassures us.*

BASINGER, Jeanine. In: Rick Lyman, "The Chills! The Thrills! The Profits" *New York Times*, August 31, 1999, p. B-1

*O imaginário de que nos ocuparemos não é esse pseudo-imaginário com função de esquecimento, de exorcismo e de diversão, que desvia a criança dos verdadeiros problemas do mundo de hoje e de amanhã.*

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. 1980, p. 10.

O artista trabalha sobre o retrato oval de sua amada, que posa para ele durante semanas debaixo de uma claraboia, e, quando termina sua obra de Arte, a amada está morta. Um vendedor de barômetros aparece na vida de um jovem e o faz lembrar de todo seu passado cheio de medos de um certo homem da areia. O mesmo homem que cria o autômato Olímpia, pelo qual o jovem se apaixona e enlouquece. Um homem acorda transformado num inseto e sua maior preocupação é como sair do quarto e ir ao trabalho para sustentar a família. Um gato preto, que, mesmo emparedado, revela o crime de seu dono justamente no momento da vistoria das autoridades. Um jovem vampiro teme os mortais e um ser com olhos perseguidores. Uma menina desce ao fundo de um poço em busca de suas contas caídas e encontra uma senhora tecendo fios de água para seus peixes. Uma outra menina, ao se deparar com o assassinato passional de seu amigo, vai ao fundo do mar para tentar desfazer o acontecimento trágico com a ajuda de um cação-anjo. Em uma cidade, a música que estava em todo lugar, foi um dia banida, embora somente ela permitisse a liberdade de todos. Essas e tantas outras, algumas delas narrativas juvenis, são histórias que entrelaçam em suas tramas acontecimentos insólitos. O insólito contém uma carga de indefinição própria, e a construção narrativa do fantástico pode assumir formas e modos variados, partindo de diversos elementos, e isso explica a razão pela qual tantos estudiosos delegam a ela

várias e incertas denominações, não existindo parâmetro de composição ficcional mais reconhecidamente importante.

O insólito “carrega consigo e despeta no leitor, o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal...*” (COVIZZI, 1978, p. 26). A manifestação do insólito na narrativa ilumina as várias facetas da realidade empírica e permite ao leitor uma maior sensibilidade acerca de si e da sociedade. Não se trata de uma sucessão de acontecimentos surpreendentes por si só. A narrativa fantástica passou a tratar do real pelo irreal, por meio de assuntos inquietantes para o homem atual, tais como os conflitos sociais, os avanços tecnológicos, as angústias existenciais e identitárias, a opressão, a burocracia, a desigualdade social, para citar alguns.

É nesse sentido que Maria Madalena Silva, em seu texto *Uma escrita de transição: contributos para uma reflexão sobre literatura juvenil* (2012), pelo viés da literatura juvenil portuguesa, destaca que é no domínio das obras que se enquadram no registro fantástico ou no realismo mágico, oscilando entre dois mundos, que se multiplicam os motivos de reflexão sobre questões de ordem ética:

O assinalável êxito das obras de J. K. Rowling junto de adolescentes, jovens e adultos não resulta apenas do extraordinário poder imaginativo com que a autora reformula os motivos fantásticos ligados à tradicional representação da feitiçaria e a “fórmula” do romance de internato e da narrativa de crescimento. O seu êxito depende muito da forma como todos esses recursos são aproveitados como pretexto para reflexão sobre questões existenciais que se referem a todas as idades. E o facto de essa reflexão se dar num universo fantástico, obliquamente relacionado com a representação a realidade, oscilando entre conflitos humanos e o enfrentar dos medos e fantasmas do homem sob a forma simbólica, concede à obra a universalidade que a excessiva colagem a uma realidade transitória corre o risco de perder (SILVA, 2012, p. 31).

Silva chama a atenção para uma narrativa que, contemporaneamente, parte de uma abordagem de natureza tanto realista quanto fantástica, retomando as questões fundamentais de busca de sentido “pela recriação do processo de descoberta do mundo que inicia o indivíduo no conhecimento crítico, dando lugar à reavaliação e eventual (re)invenção do mundo por leitores jovens e adultos” (2012, p. 35).

Destacamos a contribuição do fantástico nesse processo e partimos da dificuldade de seus próprios parâmetros teóricos, uma vez que a percepção dessa

modalidade literária suscitou o interesse de vários teóricos que procuraram cercar sua definição.

Camarani (2014, p. 7) comenta sobre dois aspectos no que se refere à existência de uma certa flutuação no que se considera como narrativa fantástica no sentido estrito do termo, ou seja, como uma modalidade literária bem definida: o primeiro aspecto seria a relação existente entre o romance gótico, a narrativa fantástica e o realismo mágico, “uma vez que essas três modalidades exigem em sua construção, duas configurações discursivas diversas”, a saber, a realista e a não realista, na qual o sobrenatural ou insólito se manifesta. O segundo aspecto, que dificulta ainda mais a distinção e delimitação do fantástico, é a “questão do desenvolvimento do fantástico a partir do século XX, indicado como fantástico atual, contemporâneo ou neofantástico” (2014, p.7).

O fantástico, conforme Todorov, “[...] apareceu de uma maneira sistemática por volta do fim do século XVIII, com Cazotte”. No entanto, atesta Todorov em um tom apocalíptico: “um século mais tarde, encontram-se nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero” (TODOROV, 2004<sup>9</sup>, p.175). Essa vida relativamente curta do fantástico, na perspectiva do autor, se reflete pelas mudanças ocorridas no século XX, que mudaram os paradigmas anteriores.

O século XVIII se desenvolve com ideais do empirismo e do antimetafísico. Já no século XX, a noção de racionalidade passa a ser questionada, e o quadro contraditório da condição humana encontra sua expressão na literatura e nas artes em geral.

Conforme destaca Lenira Marques Covizzi (1978, pp. 26-27), houve uma crise de valores no século XX, e um mundo em crise é um mundo não-sólito, tanto no plano sócio-lógico-psicológico, quanto no da expressão artística, pois a realidade convencionada, seus conceitos e representações, não são mais aceitos sem dúvida. Tanto Benjamin quanto Adorno relacionaram, em meados do século XX, essa crise ao próprio desenvolvimento do romance.

A origem do romance é relacionada, tanto por Benjamin (1994)<sup>10</sup> quanto por Adorno (2003)<sup>11</sup>, o início da era burguesa. No entanto, ambos os autores apontam a

---

<sup>9</sup> Publicado em 1970. TODOROV, Tzvetan. **Introduction à la littérature fantastique**. Paris: Seuil, 1970.

<sup>10</sup>BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo:



crise provocada pelos avanços do desenvolvimento capitalista sobre o romance. Benjamin aponta a baixa das ações da *experiência*, “fonte a qual recorrem todos os narradores” (1994, p. 198). Sem experiência, que confere o conhecimento do mundo, não há o que narrar. O conteúdo educativo de uma narrativa está na transmissão de um conselho, e isso significa “menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história” (1994, p. 200). O que predomina é a experiência da perplexidade diante de uma vida humana cada vez mais desumanizada (1994, p.201).

Para Adorno há um paradoxo da posição do narrador: “não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração” (2003, p.55). Segundo ele, as transformações no modo de produção são responsáveis pelo declínio da narração.

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. [...] Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado pela standardização e pela mesmice (ADORNO, 2003, p. 56).

Em decorrência, a arte do século XX é uma arte incômoda, perturbadora. “O seu inconformismo não é temático ou de idéias, mas de estruturas: compõe a partir da literatura ela mesma. É uma arte que elabora abstrações em direção à essência global” (COVIZZI, 1978, p.40). Nesse sentido, o estranhamento existe, conforme a autora, em um novo nível, pois desborda aquilo que era considerado seu limite, a pura ficção, para exercer uma função crítica. Não somente no sentido de crítica restritamente social, mas de crítica total, em que a obra contesta a si própria contestando as convenções que a tornaram possível. E, desse modo, tornando possível as mais variadas tendências.

A título de exemplo, o argentino Julio Cortázar justifica sua escrita fantástica contrapondo o falso realismo. No texto *Alguns aspectos do conto*, Cortázar ressalta que o realismo, tal como na prosa dos séculos XVIII e XIX, é, segundo ele, ingênuo.

---

Brasiliense, 1994, p. 165-196. (Obras escolhidas, v. 1). O texto de Walter Benjamin foi traduzido em português primeiramente por José Lino Grünewald e publicado em *A idéia do cinema* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969) e depois publicado na coleção *Os pensadores*, da Abril Cultural. Esta última publicação foi feita da segunda versão alemã, que Benjamin começou a escrever em 1936 e só foi publicada em 1955.

<sup>11</sup>ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. pp. 55-64. Conforme Adolfo Gonçalves <[http://novaserie.revista.triplov.com/numero\\_18/adelto\\_goncalves.html](http://novaserie.revista.triplov.com/numero_18/adelto_goncalves.html)>, dos ensaios reunidos por Adorno em 1958, dois textos já haviam sido divulgados em tradução brasileira na década de 1970 - "Posição do narrador no romance contemporâneo", por Modesto Carone, e "Lírica e sociedade", por Rubens Rodrigues Torres Filho -, mas foram retraduzidos "em busca de uma dicção própria e da unidade do conjunto da obra", o que significa adequá-los à "fluência quase musical" do texto de Adorno, segundo o tradutor Almeida.

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de um termo melhor e se contrapõe àquele falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas, como queria o otimismo científico e filosófico do século XVIII, ou seja, no âmbito de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. No meu caso, a suspeita de que [exista] uma outra ordem mais secreta e menos comunicável, e a fecunda descoberta de Alfred Jarry, para quem o verdadeiro estudo da realidade não residia nas leis mas nas exceções a elas, foram alguns dos princípios orientadores da minha pesquisa pessoal e de uma literatura à margem de qualquer realismo exageradamente ingênuo (CORTÁZAR, 2004, p. 148-149)

No século XX, o fantástico deixa de ser tratado como um fenômeno de percepção, conforme apontam Sartre (1940) e David Roas (2011), e passa a ser um fenômeno de linguagem. A propósito, a própria terminologia do fantástico apresenta certa imprecisão.

Etimologicamente, do grego, *phantasia* significa imaginário, e “fantástico” surge com um sentido que lhe fora atribuído na época clássica. Uma das dificuldades para a compreensão do termo “fantástico” provém das diferentes concepções filosóficas do final do século XVIII, que atribuíam a ele sentidos diversos, além das diferentes traduções que tiveram nas línguas européias. Em francês, italiano e espanhol, o termo “fantasia”, corresponde de modo geral ao sentido alemão, que designa a faculdade mais alta e criativa. Já “imaginação” – do alemão *Einbildungskraft* – remete à faculdade de menor entidade, ou seja, aquela que desenvolve uma atividade puramente combinatória. No entanto, em inglês, ocorre exatamente o contrário, e a designação dos dois termos se inverte. E ainda, conforme Bozzetto (2007), modernamente, a palavra nasce, com efeito, de uma dupla traição: Walter Scott, ao criticar a coletânea de contos de Hoffmann, classifica de “fantástico” o que seria na verdade “fantasia” em alemão; por sua vez, o tradutor francês Dufauconpret traduz, do Prefácio de Scott, do inglês *fantastic mode of writing* por *genre fantastique*, gerando a controvérsia entre modo e gênero.

Em sua obra intitulada *O Fantástico [Il fantástico*<sup>12</sup>], o italiano Remo Ceserani (2006) esclarece na Introdução intitulada “Delimitação de uma modalidade do imaginário” que:

---

<sup>12</sup> Publicada em 1996.

[...] o fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um **“modo” literário**, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos. (CESERANI, 2006, p.12, grifo nosso).

Assim, caracterizado como “modo” literário, o fantástico não está restrito a um determinado período ou obras como delimita a caracterização como um “gênero”, mas evidencia seu caráter movente e múltiplo.

Ceserani (2006) ainda esclarece que na crítica há duas tendências contrapostas que se apresentam para identificar o fantástico como um modo literário específico:

Uma é aquela que tende a reduzir o campo de ação do fantástico e o identifica somente como um gênero literário historicamente limitado a alguns textos e escritores do século XIX e prefere falar de “literatura fantástica do romantismo europeu” [...]. A outra tendência é aquela – hoje parece-me, largamente prevalente – que tende a alargar, às vezes em ampla medida, o campo de ação do fantástico e a estendê-lo sem limites históricos a todo um setor da produção literária, no qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros, do romanesco ao fabuloso, da *fantasy* à ficção científica, do romance utópico àquele de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo (CESERANI, 2006, p. 8-9).

O autor conclui que, frente a essa situação confusa, cabe “o uso da razão crítica e, se possível, da concretude histórica” e, para quem quer que enfrente o tema, “deixar claras a todo o instante as próprias intenções e os próprios campos de discurso, além de definir os termos utilizados” (CESERANI, 2006, p. 11).

O fantástico é discutido como um “gênero” específico a partir do Romantismo europeu, contexto em que o elemento sobrenatural é o causador do mistério, o instaurador do insólito, enquanto que os elementos sobrenaturais verificados nas lendas, mitos ou contos de fadas, ocorrem como uma solução para o problema narrativo. De modo mais claro, o denominado “conto maravilhoso”, estudado por Vladimir Propp por volta de 1920, não pertence ao fantástico, pois, nesse tipo de narrativa, o sobrenatural, o maravilhoso, é inerente a um universo específico. O denominado gênero *fantasy*<sup>13</sup> (ou *maravilhoso puro*, conforme Todorov) se enquadra sob essa perspectiva. O universo constituído na narrativa justifica os eventos sobrenaturais, isto é, o fato de uma fada realizar encantos, um de uma bruxa realizar feitiços faz parte de sua natureza, e exige do leitor aceitar tais protocolos de leitura, tais como os valores defendidos pela narrativa: a

---

<sup>13</sup> Chamado de *high fantasy* especificamente para obras de estilo medieval.

necessidade de reparação do dano causado pelo desrespeito a uma lei estabelecida. Em oposição, o fantástico exige o simulacro do real, do verossímil, para que a irrupção do sobrenatural deturpe a concepção de realidade da narrativa.

Conforme a terminologia de Sartre (*L'imaginaire*<sup>14</sup>), o conto maravilhoso é não-tético, ou seja, ele anuncia a realidade daquilo que representa. Nas palavras de Irene Bessièrre, o “era uma vez” nos corta de toda atualidade e nos introduz num universo autônomo e irreal, explicitamente dado como tal. “Ao contrário, a narrativa fantástica é tética, pois coloca a realidade do que representa: condição mesma da narração que funda a representação do nada e do muito, do negativo e do positivo” (BESSIÈRE, 1974, p. 38, tradução de Fábio Lucas Pierini).

Historicamente, segundo Antoine Faivre (1991) em seu “Ensaio de periodização”, o fantástico teve suas origens na exploração do medo, com fim edificante, e o gosto pela estranheza. Visto como crença, o *numinoso* somente passa a ser reconhecido como literatura a partir de meados do século XVIII, no início do período romântico. O autor destaca que nessa época os escritores poderiam envolver fenômenos sobrenaturais nas narrativas sem que o leitor precisasse acreditar neles. Desse modo, fica clara a diferenciação entre as narrativas de fundo mítico ou religioso. Faivre destaca que nos anos de 1772 a 1795 ocorreram fatores especiais que envolvem a gênese do fantástico. Dentre eles está a influência de J.K.A. Musaeus, cuja obra “mistura feérico e realidade de maneira frequentemente inextricável, mas mais ainda do que o feérico, ele cultivava a ambiguidade”. Do fantástico ele se aproxima como precursor por causa desse gosto pela ambiguidade e por suas tentativas de apresentar como verdadeiras histórias inverossímeis. E continua Faivre: “nisso ele responde à demanda de seus leitores que reclamam cada vez mais autenticidade e menos ficção, mas ele os prende numa armadilha no mesmo instante em que lhes apresenta como verdadeiro o que é arranjado por ele, ou seja, dando-lhes alguma coisa que frequentemente se aproxima de um fantástico involuntário” (FRAIVE, 1991, pp. 7-8, tradução de Fábio Lucas Pierini). A partir dessas observações feitas por Faivre, é possível perceber o caráter de ambiguidade desenvolvido na narrativa fantástica desde sua gênese. Tzvetan Todorov, autor de uma das teorias mais conhecidas sobre o fantástico, chama esse caráter de ambiguidade de hesitação. Para ele, a fé absoluta, ou a incredulidade total, nos levam para fora do fantástico (TODOROV, 2004, p.36).

---

<sup>14</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire* : psychologie phénoménologique de l'imagination. Paris : Gallimard , 1940.

A tese de Todorov (1970) *Introdução à Literatura Fantástica* é um cânone sobre o fantástico, uma vez que, objetivamente, estabelece e sistematiza um mecanismo comum às narrativas fantásticas, considerando sua restrita seleção<sup>15</sup>. Segundo ele, o fantástico “puro” estaria entre o “fantástico-estranho” e o “fantástico-maravilhoso”, e seria aquele que conseguiria manter a hesitação no leitor que deve tomar uma decisão entre uma racionalização do fato narrado ou uma aceitação do sobrenatural, “pelo fato mesmo de ficar inexplicado, não racionalizado, sugere-nos, em efeito, a existência do sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 29). Assim, o autor define o fantástico a partir do efeito de incerteza e da hesitação provocado no leitor diante de um acontecimento sobrenatural. O relato fantástico deve ser assegurado por um elemento sobrenatural, inexistente na vida cotidiana, que, deve causar hesitação da personagem ou do leitor que se identifica com a personagem ou com a situação fantástica. Assim, a hesitação é a incerteza provocada um acontecimento impossível para as leis do mundo cotidiano, que conhecemos como real. Há o questionamento se é fruto da imaginação, ou uma ilusão dos sentidos, ou ainda se esse acontecimento integra a realidade, mas que até então havia sido ignorado.

Todorov divide o fantástico em três aspectos formais, a partir de seu corpus de análise: verbal, sintático e semântico.

O aspecto verbal representa um caso particular de “visão ambígua” dos fatos narrados, que seria possibilitada pela focalização do narrador, que por sua vez deveria estar em primeira pessoa e ser protagonista, e também pela composição narrativa no pretérito imperfeito, intensificando a ambiguidade de um tempo passado, mas indefinido. O aspecto sintático diz respeito a “reações” da narrativa, aos pontos culminantes e à irreversibilidade da leitura provocadas por essas reações (desaparecimentos, o medo, os sustos, etc.), que podem ser de ordem lógica, temporal ou espacial, de modo que o encaminhamento da narrativa fantástica é irreversível, com começo, meio e fim. E o aspecto semântico trata dos temas e motivos da narrativa fantástica. Os temas são divididos em temas do *eu* e temas do *tu*. Os temas do *eu* (ou temas do olhar) tratam do “isolamento do homem em sua relação com o mundo que constrói, enfatizando esse confronto sem que um intermediário tenha que ser nomeado” (TODOROV, 2004, p. 164), ou seja, tratam das relações do personagem com seu mundo ou com ele mesmo, tal como o duplo. Os temas do *tu* (ou temas do discurso)

---

<sup>15</sup> Todorov se baseou somente em três narrativas: *O diabo apaixonado* de Jacques Cazotte, *A Vênus de Île* de Prosper Mérimée e o *Manuscrito encontrado em Saragoça* de Jean Potocki.

tratam das relações entre as personagens, tal como o amor, descrevem o “desejo sexual [...] particularmente suas formas excessivas bem como suas diferentes transformações, ou se quisermos, perversões” (TODOROV, 2004, p. 147). Todorov considera que por meio do fantástico é possível tratar de temas considerados polêmicos, tanto do ponto de vista institucional quanto do ponto de vista dos autores.

Junto à censura institucionalizada, existe outra, mais sutil e mais geral: a que reina na psique, mesma dos autores. A penalização de certos atos por parte da sociedade provoca uma penalização que se pratica no próprio indivíduo, lhe impedindo de tratar com certos temas tabus. Mais que um simples pretexto, a fantástica é uma arma de combate contra ambas as censuras (TODOROV, 2004, p. 166).

Relacionados aos temas estão os motivos, estes mais restritos e concretos que os temas. Um tema do *tu*, tal como o desejo ou a morte, pode ter como motivo o vampiro ou o fantasma. Embora Todorov tenha dado atenção aos motivos, foi Louis Vax que, antes dele, sistematizou, de modo mais claro, a noção sobre os motivos na literatura fantástica em sua obra *La séduction de l'étrange* (1965). Vax (1965) critica as classificações feitas até então por outros autores que segundo ele contentaram-se em enumerar motivos tradicionais segundo sua concepção pessoal do fantástico.

A expressão nuançada dos sentimentos exige um certo refinamento intelectual. O homem ingênuo não crê voluntariamente ser seu medo uma coisa abstrata em busca de razões de sentir medo. Se ele tem medo de fantasmas, é que a seus olhos os fantasmas existem e podem fazer mal. Longe de ser objeto acessório ou acidental, o **motivo seria causa direta da impressão do fantástico** (VAX, 1965, p.53, tradução de Fábio Lucas Pierini, grifo nosso).

Com o passar do tempo os motivos evoluem, tal como a percepção de leitores e autores sobre o mundo. “Os motivos fantásticos estimulam ao acaso circunstâncias de tempo e de espaço” (VAX, 1965, p. 58, tradução de Fábio Lucas Pierini).

Acreditou-se em vampiros e em lobisomens. O contista moderno deixou de levá-los a sério e os considera como seres fabulosos. Ora, as fábulas mostram-se fantásticas quando se sabe que elas não foram somente *imaginadas*, mas *recebidas*. Paradoxalmente, a crença popular é ao mesmo tempo desacreditada e valorizada. É divertido considerar como real uma criatura imaginária, e a mesma superstição popular que a faz sorrir, representa para o contista, o papel de uma autoridade (VAX, 1965, p.59, tradução de Fábio Lucas Pierini, grifo nosso).

Conforme Vax, o fantástico se desenvolve a partir do motivo, mas não é ele que faz o fantástico. Com o passar do tempo, há mudanças não somente dos motivos, mas de todos os elementos narrativos. Se considerarmos a percepção do fantástico conforme Todorov<sup>16</sup> o fim do fantástico já teria ocorrido em virtude da popularização da ficção científica e da fantasia, cujos fenômenos seriam explicados pela tecnologia, pela ciência ou pela magia. Nesse sentido, quando Todorov (2004, p. 39) afirma que o leitor deve descartar “tanto a interpretação alegórica como a interpretação poética” frente à narrativa fantástica, discordamos desse aspecto, uma vez que tanto o alegórico quanto o poético estão intrinsecamente ligados ao literário, seja ele em uma narrativa fantástica ou não. Nas narrativas juvenis analisadas é possível verificar tanto a alegoria quanto a poesia entrelaçadas aos elementos fantásticos de modo a enriquecer o sentido global das obras.

Outra estudiosa de destaque, já citada algumas vezes, é Irène Bessière por sua obra *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain* (1974). Bessière defende, em sua obra publicada logo após a obra de Todorov, que o relato fantástico não pode se constituir como um gênero literário, como defende Todorov, pois isso limitaria a diversidade de obras que utilizam elementos do fantástico. A literatura fantástica supõe uma lógica narrativa tanto formal quanto temática, e trabalha com a metamorfose cultural da razão e do imaginário coletivo, e, assim, é entendida enquanto uma “modalidade”.

Bessière (1974) questiona a ideia de hesitação defendida por Todorov como um critério fundamental da narrativa fantástica. Para a autora, o fantástico está na contradição entre real e sobrenatural e proporciona uma experiência imaginária dos limites da razão. A narrativa fantástica constitui um simulacro do universo cotidiano do leitor, de maneira que ocorrem situações insólitas, sobrenaturais que mesmo nesse universo criado são também impossíveis.

O imaginário literário transpõe o jogo da razão e da desrazão no imaginário do cotidiano e de seu contrário, e alimenta o frágil equilíbrio desses dois elementos aparentados, mas sempre a ponto de se absorverem um ao outro. Nesse sentido, mostra que os antigos terrores são sublimados (como os provocados pela crença no diabo, por exemplo), mas subentende também que o fim da superstição e da fraude não é o fim da inquietude. Há um limite da racionalidade, que, o sobrenatural problematizado, é o limite do homem (BESSIÈRE, 1974, p.64, tradução de Fábio Lucas Pierini).

---

<sup>16</sup> Todorov afirma que não há hesitação em *A metamorfose* de Kafka, e, portanto não a considera dentro do fantástico.

A problematização do sobrenatural é melhor esclarecida pela “voluntariedade ingênua” do fantástico, defendida por Bessière. O fantástico não trabalha no campo das crenças e das superstições, não considera o conhecimento do código cultural de conceitos pré-concebidos, é, portanto, ingênuo (*naïf*). Nas palavras da autora:

A questão da recepção da narrativa fantástica não se coloca em termos de crenças, verdadeiras ou simuladas, partilhadas entre o autor e seu leitor, mas em termos de sensibilidade, ou seja, de capacidade para instaurar o absolutamente novo, para inventar. O absurdo é apenas o meio da necessária desconexão, e o fantástico é a aplicação pela imaginação de atitudes e de condutas, de situações e acontecimentos, então inevitavelmente marcados com o selo da irrealidade. Pelo inverossímil, o fantástico é uma maneira voluntariamente ingênua - mas a eficácia do texto pertence à razão dessa ingenuidade - de praticar a arte de imaginar (BESSIÈRE, 1974, p. 30, tradução de Fábio Lucas Pierini).

A narrativa fantástica deve ocorrer dentro de um universo que seja um simulacro do real, que tenha verossimilhança para que a relação entre os contrários (real – irreal, natural – sobrenatural, razão – desrazão) se estabeleça, constituindo assim o fantástico. Para Bessière, portanto, não é a hesitação a cargo do leitor que provocaria o fantástico, mas a própria ambiguidade na narrativa a partir da sua relação dos contrários.

Assim, o lugar do fantástico está justamente nas fraturas da racionalidade:

[...] as fraturas do cotidiano são as da racionalidade que não remetem a um além, a um outro mundo na obra em nosso presente, mas que encontram sua expressão estética numa narração da descontinuidade e da antítese. O fantástico parece então, a figura de uma patologia da racionalidade, concebida não em termos formais, mas culturais. (BESSIÈRE, 1974, p. 50, tradução de Fábio Lucas Pierini)

Bessière faz uma importante ressalva. Segundo ela o fantástico não pode ser considerado como o necessário e simples revés do racionalismo das Luzes. “Trata-se aqui de confundir antirracionalismo e irracional, e conduzir os componentes de toda estética a um sistema de oposições exclusivas. Longe de estabelecer ou de reclamar rupturas intelectuais e artísticas, o fantástico conjuga os contrários” (BESSIÈRE, 1974, p.59, tradução de Fábio Lucas Pierini). Assim, razão e desrazão, real e irreal, natural e sobrenatural, embora sejam instâncias contrárias, é pela convivência dessas oposições que surge o fantástico.



No mesmo ano da publicação da obra de Bessiére, em 1974, o psiquiatra e ensaísta espanhol Rafael Llopis publica sua obra *La Historia natural de los cuentos de miedo* considerada o primeiro estudo sistemático sobre a literatura de terror publicado na Espanha. A primeira edição de 1974 tinha como título *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, mas foi reeditada em 2013.

Ao falar de conto de terror ou conto de medo me refiro a um gênero literário cuja finalidade primordial é produzir, como afirma Walter Scott, “um estremecimento agradável de terror sobrenatural”. Refiro-me a um tipo de relato cuja matéria prima não é tanto a morte em si, mas o que há ou possa haver depois da morte: o sobrenatural, a vivência do Além (LLOPIS, 2013, p. 13, tradução nossa).<sup>17</sup>

A obra é dividida em 54 capítulos além de apêndices (Cine de terror; Cómics de terror; Música terrorífica; El juego; além de novos apêndices de José Luis Fernandez Arellano). Dos capítulos iniciais, há a abordagem do romance gótico, do romantismo alemão, francês, espanhol e americano. Depois do realismo burguês, do conto de medo realista, do renascimento do gótico, de Drácula, do apogeu e decadência do fantasma, dos ciclos literários de Lovecraft. No século XX, o autor faz um panorama do fantástico e do terror na Espanha, na literatura fantástica hispanoamericana, e em outros países, tais como Rússia e Alemanha. E fecha com as origens da ficção científica de terror.

Outro teórico que destacamos é Jacques Finné (1980). Ao criticar vários teóricos que consideram o fantástico como um tipo de narrativa que causa medo, no caso, pela “coisa” representada, o autor justifica seu posicionamento ao afirmar que é perigoso tentar definir um gênero literário baseando-se nas reações do leitor. Deve-se considerar que há contos de fadas que assustam, e em contrapartida, se certas narrativas de medo não entram no fantástico, um bom número de narrativas fantásticas não carregam a menor sensação de terror.

Para Finné, a narrativa fantástica se constitui pelo mistério assegurado pelos vetores da narrativa. Seriam dois vetores de comprimentos desiguais: um vetor-tensão, que acumula os mistérios e um vetor-distensão, que suprime a tensão graças à explicação. O autor exemplifica:

---

<sup>17</sup> “Ao hablar de cuento de terror o cuento de miedo me refiero a un género literario cuya finalidad primordial es producir, como decía Walter Scott, «un agradable estremecimiento de terror sobrenatural». Me refiero a un tipo de relato cuya materia prima no ES tanto la muerte en sí como lo que haya o pueda haber después de la muerte: lo sobrenatural, la vivencia del Más Allá” (LLOPIS, 2013, p. 13).

Imaginemos que esta [a explicação] intervenha muito cedo numa narrativa - na primeira linha, por exemplo. O vetor-tensão sendo praticamente nulo, o leitor não conhecerá essa perturbação lógica e, mais importante, não será representado na narrativa - em todo caso, não em representação lógica. É isso o que acontece na narrativa *Lila*, de Peter S. Beagle. A primeira frase adianta o que é uma explicação de fatos de mistério: “Lila Braun tinha vivido com Farrell durante três semanas antes de perceber que ela era lobisomem”. A palavra lobisomem por si só constitui uma explicação, porque resolve, anteriormente porém à narração, todos os fatos de mistérios ligados à licantropia (por exemplo, a metamorfose de Lila em loba, nas noites de lua cheia). Dito de outro modo, a palavra-explicação mata todos os mistérios no ninho. E nunca mais, ao longo de *Lila*, o leitor se encontra em representatividade lógica. Ele diverte-se com o autor, com suas observações irónicas e com suas antíteses estilísticas, ri com as aventuras de Lila, diverte-se com as sátiras contra a sogra, mas não encontra nenhuma personagem que busque reduzir o mistério com soluções realistas - o que há de mais normal porque, de mistérios, não tem nada (FINNÉ, 1980, p.39, tradução de Fábio Lucas Pierini).

O que permanece no estudo do autor é o carácter de ambiguidade da narrativa fantástica, elemento fundamental tanto para o entendimento do fantástico quanto para as análises realizadas nas narrativas aqui propostas.

Publicado no mesmo ano que o estudo de Jacques Finné, na Bélgica, destacamos o estudo do português Filipe Furtado (1980) intitulado *A construção do fantástico na narrativa*. Furtado parte dos pressupostos de Todorov para reafirmar ou modificar suas nomenclaturas.

Um aspecto importante a destacar, inicialmente, é que, em sua obra, Furtado defende ser o fantástico um género, o qual, ao lado do maravilhoso e do estranho, divide a temática do metaempírico. A narrativa fantástica para ele é um género que “constitui um tipo ou classe de discurso realizado, de forma mais ou menos completa, por um conjunto de textos cujas características e formas de organização específicas os demarcam com nitidez do resto da literatura” (FURTADO, 1980, p. 16).

No entanto, em seu verbete online, intitulado “Fantástico: modo”, que escreve para o *E-dicionário de Termos Literários*<sup>18</sup> de Carlos Ceia, Felipe Furtado explicita a compreensão do fantástico enquanto um modo literário:

Perante o grande número e a heterogeneidade dos textos (e, mesmo, dos géneros) aqui envolvidos, convém examinar com alguma atenção aquilo que invariavelmente surge em qualquer deles e justifica, portanto, a sua subsunção no **modo fantástico**. Trata-se, afinal, do único factor que, a despeito da sua índole extra-literária é comum a

---

<sup>18</sup>Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6033/fantastico-modo/>. Acesso em 16/04/2016.

todos: o conceito geralmente designado por sobrenatural. Porém, apesar de muito corrente, esta expressão levanta óbices quanto à sua plena adequação aos elementos aqui considerados. De facto, no seu sentido mais comum e mais lato, deixa subentender que as entidades ou ocorrências por ela qualificadas ultrapassam a natureza conhecida, situando-se, de algum modo, num plano simultaneamente exterior e superior. Por outro lado, o vocábulo tem servido ao longo de eras para referir uma multidão heterogénea de elementos, desde as fadas, os espectros ou as divindades das diversas religiões aos casos de percepção extra-sensorial e às figuras monstruosas de lendas populares como o lobisomem ou o vampiro. Para além de muito diversificados, estes elementos variam com as épocas e as culturas em que surgem e vigoram. Portanto, modificam-se, desaparecem ou passam a sobreviver residualmente nas artes e na memória colectiva conforme o conhecimento invade o real, explorando as largas zonas de sombra que nele ainda subsistem. (FURTADO, s.d., p. 1, grifo nosso).

De modo objetivo e inovador, a obra de Furtado assinala características próprias do fantástico. Dentre os capítulos do livro *A construção do fantástico na narrativa*, o autor discute o papel do narratário, a personagem, o narrador-ator e o espaço híbrido na construção da narrativa fantástica. Tais aspectos serão abordados no segundo capítulo em que realizamos as análises das narrativas.

Furtado (1989, p. 40) acredita que só há fantástico se a ambiguidade permanecer na narrativa. Desse modo, o autor questiona não ser possível definir o fantástico somente pela hesitação perante a fenomenologia insólita através do narratário.

Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras enfocados. Por isso mesmo, como todas as outras características do gênero [...], a função do narratário terá de subordinar-se, servindo-a, à ambiguidade fundamental que o texto deve veicular (FURTADO, 1980, pp. 40-1).

Como vimos, para Todorov a hesitação deve ocorrer do personagem ou do leitor, ou seja, entendemos que, quando Todorov fala em leitor, ele se refere ao *leitor implícito*, uma vez que este “não é abstração de um leitor real, mas condiciona sim uma tensão que se cumpre no leitor real quando ele assume o papel” (ISER, 1996, p. 76). Segundo Wolfgang Iser, “a concepção de leitor implícito enfatiza as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele” (1996, p. 73). Assim, o leitor implícito figura o papel do leitor perceptível no texto. Ele não tem existência real, pois materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional

oferece, como condições de recepção, a seus possíveis leitores. Furtado se limita a criticar a hesitação, defendida por Todorov como pertencente ao narratário somente. No entanto, *narratário* não deve ser confundido com *leitor implícito*. “O narratário é uma entidade fictícia, um ‘ser de papel’ com existência puramente textual, dependendo directamente de outro ‘ser de papel’” (BARTHES, 1972). É o elemento “a quem o narrador se dirige” (PRINCE, 1994). A ideia de narratário remete a um personagem que é criado pelo narrador para representar a recepção na diegese. Furtado (1980) desenvolve um capítulo analisando o papel do narratário e suas limitações, por isso questiona o papel do narratário em relação à hesitação como característica fundamental do fantástico, conforme sua interpretação da teoria todoroviana.

Outro teórico, cujos trabalhos são mais recentes, é o espanhol David Roas, que em 2001 organizou a coletânea *Teorías de lo fantástico*, onde é possível encontrar o texto de Irène Bessière, *El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza*. Dentre seus artigos, Roas publicou, em 2009, *Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición*, no *Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, em Madri. Seu trabalho mais recente é *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011).

O pesquisador parte da ideia de que o fantástico se caracteriza por propor um conflito entre (nossa ideia) do real e do impossível (ROAS, 2011). Já na apresentação, Roas esclarece seu objetivo:

uma proposta de definição que procura combinar os vários aspectos que, ao meu entender, determinam o funcionamento, o significado e o efeito do fantástico, sem que isso seja entendido como uma rejeição das diferentes concepções já existentes. O que aqui exponho, a partir do debate (e dívida) com as definições anteriores, é a minha própria teoria do fantástico, que concebe a categoria como um discurso em sua relação intertextual constante com este outro discurso que é a realidade, entendida sempre como uma construção cultural (ROAS, 2011, p.9, tradução nossa<sup>19</sup>).

Com tal propósito, o autor parte de quatro conceitos centrais: a realidade, o impossível, o medo e a linguagem. Roas (2011) considera o fantástico mais como uma categoria estética do que como um gênero, pois a noção de categoria estética permite

---

<sup>19</sup> *una propuesta de definición en la que trato de conjugar los diversos aspectos que, a mi entender, determinan el funcionamiento, sentido y efecto de lo fantástico, sin que esto deba entenderse como un rechazo de las diferentes concepciones aparecidas hasta la fecha. Lo que aquí expongo, desde el debate (y la deuda) con las definiciones precedentes, es mi propia teoría de lo fantástico, que concibe dicha categoría como un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como una construcción cultural* (ROAS, 2011, p.9).

oferecer uma definição de caráter multidisciplinar, válida tanto para a literatura, quanto para filmes, teatro, histórias em quadrinhos, vídeo games ou qualquer outra forma artística que revele o conflito entre o real e o impossível. Os quatro conceitos centrais se complementam com a reflexão sobre o fantástico na pós modernidade em que Roas examina obras de autores espanhóis nascidos entre 1960 e 1975.

Tanto Bessière quanto Furtado e Roas acreditam que a hesitação, das personagens e do leitor, não deve ser critério fundamental e único na definição do fantástico. Acreditamos, juntamente com esses autores, que o fantástico se configura ao instaurar fraturas e questionamentos sobre a noção que temos do real, mesmo que de modo alegórico, por meio da ambiguidade e do insólito. E assim, “o fantástico, por tanto, vai depender sempre do que consideramos como real, e o real depende diretamente do que conhecemos” (Roas 2001, p. 20, tradução nossa).

De modo geral, tais concepções teóricas, embora ricas na conceituação e problematização do fantástico, limitaram seus *corpus* a uma produção sobretudo eurocêntrica. São poucos, ainda, os estudos de obras individuais ou de conjunto dessa literatura no Brasil.

Em relação à teoria e crítica no Brasil destacam-se os estudos de José Paulo Paes (1985) e Selma Calazans Rodrigues (1988).

José Paulo Paes apresenta sua crítica sobre a literatura fantástica tanto em sua Introdução à coletânea de contos fantásticos por ele traduzida, intitulada *Os buracos da máscara*, quanto em um dos ensaios que integram a obra *Gregos & baianos*, ambas publicadas em 1985. O autor considera o termo “subgênero” para designar a nova tendência do romantismo de prosa de ficção.

E Selma Calazans Rodrigues, em seu estudo intitulado *O Fantástico* (1988), esclarece as diferenças entre o fantástico no sentido estrito (*stricto sensu*) e o realismo mágico (o fantástico questionado), que pressupõe ambiguidade. No fantástico *stricto sensu*,

[...] o texto oferece um diálogo entre razão e desrazão, mostra o homem circunscrito à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, entretanto, e com ele se debatendo. Essa *hesitação* que está no discurso narrativo contamina o leitor, que permanecerá, entretanto, com a sensação do fantástico predominante sobre as explicações objetivas. A literatura, nesse caso, se nutre desse frágil equilíbrio que balança em favor do inverossímil e acentua-lhe a ambiguidade. (RODRIGUES, 1988, p.11).

Além disso, Rodrigues faz uma importante distinção entre os teóricos que consideram o fantástico de todos os tempos, desde Homero e *As mil e uma noites*, e aqueles que consideram o nascimento do fantástico entre os séculos XVIII e XIX. Entre os primeiros estariam Dorothy Scarborough (1917), Montagne Summers (1969), Louis Vax (1970), Antoine Faivre, Marcel Schneider (1964), Jorge Luis Borges, Eric S. Rabkin (1976), Emir Rodríguez Monegal (1980) e Kathryn Hume (1984). No segundo grupo, Rodrigues (1988, p. 17) considera os seguintes estudiosos: H. Mathey (1915), P. G. Castex (1962), Roger Caillois (1967), Tzvetan Todorov (1970), Jean Bellemin-Noël (1971), Lefèbvre, Irène Bessière (1974), J. Baronian (1977) e Jacques Finné (1980).

Dentre os estudos sobre a história da literatura fantástica brasileira está o trabalho de Nilto Maciel. Em seu texto *Literatura fantástica no Brasil (esboço histórico)* (2001), o escritor e pesquisador traça um panorama histórico (denominado “esboço histórico”) do fantástico brasileiro desde os primórdios em 1855 com Álvares de Azevedo, Machado de Assis em 1870 aos sucessores tais como Lygia Fagundes Telles, Guimarães Rosa, Murilo Rubião em 1947, José J. Veiga em 1959, Péricles Prade em 1971 até os denominados pelo pesquisador de “os novos”, tais como: Edla van Steen, Juarez Barroso, Elias José, Ricardo L. Hoffmann, Victor Giudice, Francisco Sobreira Bezerra, Nagib Jorge Neto, Cláudio Aguiar, Gilmar de Carvalho, o próprio Nilto Maciel, Haroldo Bruno, Gilvan Lemos, Roberto Drummond, Naomar de Almeida Filho, Socorro Trindad, Airton Monte, Paulo Vêras, Carlos Emílio Corrêa Lima, José Lemos Monteiro, Cristovam Buarque, Airton Maranhão e Luiz Vilela.

Sobre este último, é válido destacar as observações que Temístocles Linhares, em sua obra *22 Diálogos sobre o Conto Brasileiro Atual* (1973), faz sobre o fantástico na obra de Luiz Vilela:

Não sei bem se podemos classificá-lo como contista do fantástico infantil. Mas muita coisa da atração que a criança tem pelo mistério, pelo espírito de aventura, por certos valores ambíguos, perpassa por estas páginas. Na verdade, o fantástico e o real são vividos pela criança como sucede nestes contos. Visivelmente os dois estados transparecem em algumas personagens do livro. O primeiro conto [Meus oito anos] se inicia com a declaração de uma delas que dizia ter visto o demônio quando tinha oito anos. A parte fantástica, porém, logo se alterna ou mistura com a real, diante do padre, da igreja, do pedido feito à Virgem, cuja imagem era vesga e que fez o menino disparar de riso e da igreja. Não era só o diabo, contudo, que aparecia à noite. Também o avô barbudo e forte imprimia em sua figura os dois lados, o real e o fantástico. (LINHARES, 1973, p. 47)

Luiz Vilela trata da temática da infância em alguns de seus contos fantásticos, tais como no conto “Meus oito anos” (obra *No Bar*) publicado em 1968. Sua obra inaugural, *Tremor de Terra*, publicada em 1967 reúne contos que foram selecionados em uma edição juvenil. Trata-se de *Três Histórias Fantásticas*, publicada em 2009 e indicada para a Feira de Bolonha 2010 pela FNLIJ. Os contos selecionados foram “Imagem”, “O buraco” e “O fantasma”.

Dentro dos limites desta pesquisa, não objetivamos abordar o estudo de tais contos, uma vez que o *corpus* é constituído de narrativas juvenis longas publicadas a partir da década de 1970.

Outro trabalho brasileiro de destaque referente aos estudos teóricos sobre o fantástico é o livro *A literatura fantástica: caminhos teóricos* (2014) de Ana Luiza Silva Camarani, aqui já citada. A pesquisadora centra-se nas reflexões e discussões sobre o fantástico tradicional, que continua a ser desenvolvido durante o século XX por alguns escritores, embora seu ápice tenha sido o século XIX. O livro é dividido em quatro partes, sendo a primeira parte intitulada “Reflexões teóricas e críticas precursoras”, com foco nas abordagens teóricas de Charles Nodier e as reflexões de Guy de Maupassant, já no final do século XIX, quando o fantástico deixou seu ápice e evoluiu sob a consolidação do positivismo e do progresso científico; em seguida, são apresentadas as ideias de Pierre George-Castex que, no início da segunda metade do século XX, reativa os estudos teóricos, críticos e histórico literários sobre essa modalidade literária. A segunda parte do estudo trata sobre os “Textos fundadores”, e focaliza os textos teórico-críticos iniciadores, tais como Vax, Caillois, Todorov, Bellemin-Noël e Bessière. Na terceira parte, intitulada “A evolução da teoria”, são discutidas ideias de Finné, Furtado, Malrieux, Tritter, Ceserani, Viegnes e Roas. Na quarta e última parte, Camarani comenta sobre a “Teoria e crítica no Brasil”, com os textos de Paes e Rodrigues.

Considerando toda a abordagem teórica discutida, apresentamos, no capítulo seguinte, as análises das obras que compõem o *corpus* desta pesquisa, aprofundando os aspectos teóricos discutidos. Partimos, para tanto, das reflexões de Ceserani (2006) em relação aos elementos fantásticos presentes nas narrativas:

Elementos e comportamentos do modo fantástico, desde quando foram colocados à disposição da comunicação literária, encontram-se com grande facilidade em obras de cunho mimético-realista, aventureesco, patético-sentimental, fabuloso, cômico-carnavalesco, entre outros tantos (CESERANI, 2006, p.12).

Assim, a modalidade ficcional da narrativa fantástica permite experiências inquietantes, seja em uma narrativa de cunho realista, intimista ou de aventura.



## 2. O FANTÁSTICO NA NARRATIVA JUVENIL BRASILEIRA (1979 – 2014)

### 2.1 Entre tendências e temáticas

Compreender as tendências ou temáticas da literatura juvenil tem como intuito entender as características dos textos, sua relação com o discurso social e como se configuram expressão da experiência humana, embora seja uma empreitada de difícil delimitação.

Nelly Novaes Coelho (1985), em *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*, aponta que nos anos 1930 a produção dos autores<sup>20</sup> brasileiros mostrava, entre os diferentes tipos de narrativas que se ofereciam ao interesse dos leitores, as narrativas de *pura fantasia*, na linha dos clássicos contos maravilhosos; as narrativas da *realidade cotidiana*, ao registrar a experiência do dia-a-dia, em casa, na escola ou em férias, ambientes bem familiares à criança; as narrativas de *realidade histórica*, exaltando a terra brasileira, episódios nacionais ou brasileiros notáveis; as narrativas da *realidade mítica*, redescobrimo figuras ou lendas folclóricas; e as narrativas do *realismo maravilhoso*, mostrando o “maravilhoso” como elemento integrante do Real.

Estas últimas enfrentaram o antagonismo entre o realismo e a fantasia na literatura para crianças e jovens na década de 1930. Antagonismo justificado, conforme Coelho (1985, p. 199), pela política que se impunha no período que, por um lado, defendia a necessidade de se conhecer a Realidade do país, do Governo, do caráter brasileiro e sua verdadeira natureza, e, por outro lado, apresentava um confronto entre o ensino leigo e o ensino religioso, de modo que, tais divergências “levaram certos setores educacionais a se colocarem contra a Fantasia na Literatura Infantil e a exigirem, em seu lugar, a Verdade, o Realismo”. Tal reação anti-fantasia prosseguiu até os anos 40, provocando, segundo Coelho, sérias polêmicas entre os diferentes grupos e incentivando a produção de uma literatura medíocre e “exemplar” destinada ao campo literário, então oferecido às tarefas escolares.

Já nos anos 50, ainda conforme Coelho (1985, p. 206), a produção literária infantil e juvenil começa a se desembaraçar do realismo estreito que lhe havia sido imposto pela orientação pedagógica das duas décadas anteriores, e desse modo,

---

<sup>20</sup> Baltasar Godói Moreira, Carlos Lebeis, Érico Veríssimo, Gondim da Fonseca, Graciliano Ramos, Jerônimo Monteiro, Luis Jardim, Luiz Gonzaga de Campos Fleury, Malba Tahan, Nalbal Fontes, Ofélia Fontes, Orígenes Lessa, Viriato Correia e Vicente Guimarães.

redescobre a fantasia, principalmente pela fusão do Real com o Imaginário. Embora, a autora destaque os seguintes aspectos da produção desse período:

Exceto um ou outro fator novo e original, no todo predominam as diretrizes ideológicas e as fórmulas estilísticas dominantes nos anos anteriores. A efabulação se tece geralmente com travessuras do dia-a-dia na cidade ou no campo. Continua a valorização do folclore e do mundo natural, visto como o espaço propício a um viver mais autêntico. Os valores éticos sugeridos prendem-se também ao tradicional maniqueísmo que estabelece nítidas fronteiras entre certo/errado, bom/mau etc. No geral, a produção para crianças já não destina especificamente às leituras nas escolas – a literatura divulga-se também como entretenimento (COELHO, 1985, p. 206).

Desde então, conforme vimos no primeiro capítulo, é após as décadas de 1960 e 70 que a renovação literária emerge e expande em qualidade estética nas variadas linhas temáticas que apresenta.

Dos estudos realizados por Nelly Novaes Coelho (2000) sobre a literatura destinada a crianças e jovens no Brasil, produzida nas décadas de 1980 e 1990, aparecem, de modo conjunto, três tendências: a *realista*, a *fantasista* e a *híbrida*. Conforme Coelho, o que se caracterizaria como *novo* em qualquer uma dessas tendências seria a busca de sua *identidade cultural* que o país do momento estava empenhado.

Na tendência *realista*, o real é expresso tal qual é percebido ou conhecido pelo senso comum; com objetivos de “testemunhar o mundo cotidiano, concreto, familiar e atual”, “informar sobre os costumes, hábitos ou tradições das diferentes regiões do Brasil”, “apelar para a curiosidade e a argúcia do leitor, explorando enigmas ou aparentes mistérios de certos acontecimentos que rompem a rotina cotidiana” e “preparar psicologicamente os pequenos leitores para enfrentarem sem ilusões, mais tarde ou mais cedo, as dores e sofrimentos da vida” (COELHO, 1985, p. 219).

A tendência *fantasista* é centrada no mundo maravilhoso criado pela imaginação, que está fora dos limites do Real e do mundo cotidiano.

Os que optam pela forma fantasista dão prioridade à *ficção* sobre o *real*. Sentem-se mais atraídos pelo desconhecido do que pelo já conhecido; dão mais valor ao que *podia* ser ou *acontecer*, do que àquilo que *é* ou que *acontece* realmente. Sentem-se compelidos, sem dúvida, a revelarem o Trans-Real, o extraordinário ou o inexplicável pela lógica comum; ou ainda o insuspeito que está ou pode estar oculto por detrás da aparência íntegra e comum do Real, vulgarmente conhecido (COELHO, 1985, p. 219).

Já a tendência *híbrida*:

parte do Real e nele introduz o Imaginário ou a Fantasia, anulando os limites entre um e outro. É, talvez, a mais fecunda das diretrizes inovadoras. Os universos por ela criados se inserem na linha do *Realismo Mágico*, tão em voga na Literatura Contemporânea. Comumente, seu espaço básico é o próprio cotidiano, bem familiar às crianças, onde de repente entra, de maneira natural, o estranho, o mágico, o insólito... É a linha inaugurada entre nós por Monteiro Lobato e que os novos escritores enriqueceram com descobertas inesperadas. (COELHO, 1985, p. 165-166)

Conforme a autora, é nessa linha que se inscreve uma corrente nova que redescobre as nossas origens brasílicas ou a essencialidade e a magia da literatura mítica ou folclórica, por meio de uma visão culta e criadora.

Em sua tese já mencionada, João Luís Ceccantini (2000) faz um estudo da literatura juvenil brasileira do período de 1978 a 1997. Dentre os campos analisados pelo pesquisador estão os gêneros (ou subgêneros) das obras. Segundo ele, um dos campos mais difíceis de categorizar, uma vez que se pôde perceber um enorme *hibridismo* de subgêneros. Partindo das análises das 27 obras do *corpus*, Ceccantini (2000, pp. 84-85) criou um sistema de categorias da narrativa dividido em dois critérios básicos responsáveis pela oposição entre os gêneros no *ato discursivo* ou da *realização*: o nível semântico e o nível sintático<sup>21</sup>. Para a tipologia fundada no critério semântico, o pesquisador procurou aproximar um modelo genérico proposto por Kayser, em “Análise e interpretação da obra literária” (1976), cuja subdivisão opõe três grandes categorias: os *romances de ação* ou de *acontecimento*; os *romances de personagem* e os *romances de espaço*. A aproximação feita por Ceccantini para a produção literária juvenil consistiu em três grandes categorias de narrativas: a *narrativa de aventuras*; a *narrativa psicológica*; a *narrativa social*, cada uma delas correspondendo respectivamente aos três modelos apontados por Kayser. Além disso, Ceccantini preocupou-se em fazer também uma subdivisão dessas especificidades narrativas, chegando ao seguinte esquema de classificação: *Narrativa de aventura* (narrativa policial; narrativa de mistério; narrativa de cavalaria; narrativa histórica; narrativa de terror; narrativa de ficção científica; narrativa fantástica; narrativa folclórica ou popular); *Narrativa psicológica* (narrativa de formação; narrativa de memórias; narrativa sentimental; narrativa fantástica); *Narrativa social* (narrativa de crônica urbana; narrativa de crônica

---

<sup>21</sup> Fundamentado em SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, 1989.

rural; narrativa-reportagem; narrativa de geração). Como se pode perceber, a subdivisão *narrativa fantástica* está presente tanto nas narrativas de aventura quanto nas narrativas psicológicas, o que confirma o *hibridismo* entre os subgêneros, e que, de certo modo, trataremos mais adiante nesta pesquisa.

Outra importante pesquisadora da literatura infantil e juvenil é Teresa Colomer. Em seu estudo *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual* (2003) Colomer estuda, a partir de um *corpus* de 150 obras infantis e juvenis publicadas na Espanha, em castelhano e catalão, as inovações temáticas e as formas narrativas das produções do período de 1977 a 1990. Dentre as proposições da pesquisa, Colomer considera que, se as narrativas tentam adequar sua proposta educativa ao desenvolvimento de crianças e jovens, “teriam de ser detectadas, em cada faixa de idade, fórmulas mais homogêneas destinadas a responder às fantasias e necessidades psicológicas que se consideram predominantes nelas” (COLOMER, 2003, p. 177). Tais fórmulas elucidam temáticas da narrativa infantil e juvenil no *corpus* estudado pela autora.

Uma das tendências é a de *introspecção psicológica* ou *construção de uma personalidade própria*. Trata-se da descrição da “vivência individual de um protagonista, normalmente associada ao amadurecimento na etapa adolescente [...] É o amadurecimento reflexivo do protagonista” (COLOMER, 2003, p. 249). A narrativa parte de uma perspectiva absolutamente centrada na personagem. Colomer (2003, p. 250) comenta que a tendência “contamina” obras classificadas de outro gênero, e cita como exemplo a obra *Uma mano llena de estrellas*, de R. Sahami, que denuncia a repressão no Irã, que embora tenha sido classificada como “viver em sociedade” por sua denúncia, a narrativa ocorre por meio de um diário de um adolescente que se enamora, discute com seu pai sobre o futuro profissional, tem amigos na escola, características estas da narrativa intimista. A autora destaca que também a fantasia se oferece como solução para os conflitos psicológicos, conforme tratamos adiante.

A segunda tendência é a de *denúncia social* que trata de *temas sociais* e consiste “na descrição e denúncia de situações de exploração econômica e de repressão social” (COLOMER, 2003, p. 250). A pesquisadora constata que há um predomínio da temática de denúncia social ao considerar outras obras que, apesar de se inscreverem predominantemente em outro gênero, apresentam um componente social muito importante.

O cruzamento de gêneros narrativos resulta óbvio se se observa que a exploração e a repressão são elementos fundamentais de uma obra de ficção científica como *Los guardianes*, uma de aventura como *La casa sobre el gel*, uma narrativa histórica como *La ciudad sin murallas* ou uma narrativa policial como *Cómplice*. Definitivamente, se se contabilizassem conjuntamente, poderia ver-se com toda a nitidez que a problemática social é uma parte essencial de um terço do total [150] de obras (COLOMER, 2003, p. 251).

Quanto a essa temática, Colomer verifica que nos anos setenta muitas obras apresentaram traços de militância social, respondendo às demandas contestatórias mais difundidas no período, e critica que o que se manteve em definitivo foi a rejeição externa da sociedade industrial a partir da distância outorgada pelo refúgio na cultura, na natureza e no desfrute das relações humanas como formas de vida.

[...] entre marginal e de defesa de valores genéricos, conduz a que se abordem em medida muito escassa os problemas surgidos no interior das sociedades atuais ou aqueles conflitos aos quais não se sabe encontrar solução. Apenas se apontam, de forma muito secundária, temas como a delinquência urbana, a burocracia, a vida nos subúrbios, o uso de drogas, o abandono social, etc. É certo, no entanto, que muitos destes aspectos emergiram socialmente durante a década de oitenta e talvez ainda não tenham tido tempo de penetrar na narrativa infantil e juvenil do período analisado [1977 a 1990] (COLOMER, 2003, p. 259).

E a terceira tendência é de *jogos de ambiguidade sobre a realidade*. A presença de ambiguidades se situa, “especialmente, na relação entre os elementos reais e fantásticos da ficção e reforça a ideia de que a relação entre esses dois planos é um dos aspectos que têm sofrido mais inovações na narrativa atual” (COLOMER, 2003, p. 347). A autora esperava ser esta uma tendência reduzida no total estudado, mas sua presença em mais de 20 por cento das obras significa uma extensão bastante notável. Além disso, conforme o levantamento da autora, no final dos anos setenta, a primeira constatação sobre os gêneros literários

é de que se trata de uma literatura eminentemente fantástica, dado que 66,67 por cento das obras [da década de setenta] da amostragem pertencem a esta categoria. Torna-se evidente que as correntes fantásticas triunfaram sobre o realismo social e sobre, os pressupostos educacionais predominantes nas décadas posteriores ao pós-guerra mundial; também cabe lembrar que, na Espanha, o predomínio realista se situa na década de setenta, quando a literatura infantil e juvenil iniciou sua recuperação depois da regressão experimentada por causa dos critérios impostos, nesta área, pela ditadura franquista (Cendán Pazos, 1986). A reivindicação da fantasia se encontra explicitamente

em muitas das obras analisadas, o que traduz a consciência dos autores de estarem contrariando os modelos, que imperavam até aquele momento nos livros para crianças. (COLOMER, 2003, p. 221)

A autora assevera ainda que diversas variantes do “realismo mágico” coincidiram em emprestar à literatura infantil uma descrição costumbrista (descrição realística da vida popular) e irônica, “que encaixa, com naturalidade, a aparição de fenômenos fantásticos para projetar uma nova luz interpretativa sobre a realidade” (COLOMER, 2003, p. 221).

Essa tendência *de jogos de ambiguidade sobre a realidade* se constitui de obras de fantasia moderna, forças sobrenaturais e ficção científica, uma vez que estas tendem a inter-relacionar suas características em um denominador comum, que consiste, conforme a autora, na criação de um clima de inquietude e ambiguidade entre realidade e fantasia com o qual o protagonista deverá confrontar-se. É por esse imbricamento que a fantasia moderna associa-se com os conflitos psicológicos, “com a simples intromissão leviana de um fenômeno insólito na vida cotidiana e com a criação de mundos fantásticos como um jogo de regras [...] as forças misteriosas tampouco se propõem a causar terror no leitor (ou fingir não causá-lo), nem a ficção científica segue exatamente as leis do gênero” (COLOMER, 2003, p.252). A partir das análises realizadas, a autora conclui em relação à temática, que as fronteiras entre os elementos reais e fantásticos da ficção diluíram-se enormemente, para serem postas a serviço de uma literatura que descreva o mundo com um certo grau de incerteza, que utilize a fantasia como uma forma de interrogar e ampliar os limites da realidade mostrada, que dirija o olhar para o mundo interior dos personagens, “mundo muito mais propício a ser examinado – e expresso – através da representação do sonho e da fantasia” (COLOMER, 2003, p. 349).

Colomer (2003, pp. 349-350) comenta, ainda, que há obras que situam a ambiguidade em significados implícitos que apelam a uma determinada interpretação, mais distanciada ou mais profunda, por parte do leitor, de modo que não se afirma a natureza dos fatos, mas espera-se que o leitor entenda seu significado simbólico ou o jogo humorístico que incluem. Além disso, há também obras em que a ambiguidade enlaça-se com a tematização dos elementos constitutivos da obra, ou seja, com o jogo metaliterário.

Já a estudiosa francesa de literatura juvenil Joëlle Turin (2003), a partir da diversidade de propostas da literatura voltada para jovens, aponta quatro grandes

categorias dos romances por ela estudados. A categoria dos textos *realistas*, que, na maioria das vezes, são textos enraizados na realidade contemporânea, tendenciosos a problemas familiares, tribais, sociais, e cujo realismo, por vezes compensado por uma abordagem humorística, tem se endurecido nos últimos anos. A categoria dos textos *engajados*, que geralmente estão em conexão com a grande história, principalmente contemporânea, denunciando a insensatez dos homens, e se constituem como narrativas de memória. A palavra é a do autor que toma posição, não para conformar ideologicamente seus leitores, mas para defender algo. Para Turin (2003, p. 46), a produção desses textos se inscreve em um movimento de pensamento que afirma o direito e a necessidade de as crianças conhecerem o passado de seus antecessores. A categoria dos textos de *aventura*, ou iniciação, favorece o distante, o desvio, formando personagens em momentos difíceis. Os romances de iniciação juvenis muitas vezes transitam entre dois pólos: o da recusa e aceitação, e do refúgio em sonhos e ação. E a categoria dos textos *inclassificáveis*, são textos que exigem dos leitores fazer novas perguntas, solicitados pelos mundos oferecidos pela narrativa, o que perturba os mediadores, uma vez que são obras que mudam o horizonte de expectativa em termos de literatura para jovens leitores, abrindo perspectivas inesperadas, desconcertantes, tanto na forma como no conteúdo. Turin (2003) destaca que alguns grandes autores têm precipitado os leitores no coração do paroxismo de paixões da alma humana. Conforme a pesquisadora, o americano Robert Cormier<sup>22</sup> é um escritor que brinca com suspense e a dramatização para levar o leitor a uma história de pesadelo que deixa ao final a ambiguidade, e muitas questões em aberto sobre a culpa, o perdão, a responsabilidade, a sede de vingança ou inocência.

Considerando que as obras juvenis contemporâneas tratam de assuntos anteriormente proibidos a leitores mais jovens, tais como a morte, separações, violência, crises de identidade, escolhas, relacionamentos, perdas, sexualidade e afetividades, Alice A. P. Martha (2011) sistematiza as linhas mais evidentes dessa produção no Brasil, a saber, as linhas amorosa, de fantasia, psicológica (introspectiva), de suspense e/ou terror, policial, de realismo cotidiano ou denúncia, do folclore, e histórica.

Portanto, é possível perceber que há um diálogo entre as tendências estudadas por Coelho (1985, 2000), Ceccantini (2000), Colomer (2003), Turin (2003) e Martha

---

<sup>22</sup> Sua obras são: *Beyond the Chocolate War*, *Fade*, *In the Middle of the Night*, *Tunes for Bears to Dance To*, *Tenderness*, *Heroes*, *Frenchtown Summer*, *Frenchtown Summer* *Los Angeles Times*.

(2011), o que demonstra a recorrência de tais temáticas não somente na produção brasileira.

Não pretendemos aqui estabelecer outras tendências ou linhas temáticas da literatura juvenil brasileira. A partir das tendências abordadas, as análises das narrativas juvenis fantásticas entremearão as linhas temáticas predominantes nas narrativas de nosso *corpus* de pesquisa, estabelecendo, assim, um diálogo com os estudos acima apresentados, com o foco nos elementos fantásticos de cada narrativa.

## **2.2 Linha histórica e social**

A literatura juvenil brasileira desempenha importante papel na divulgação e questionamento das questões sociais, inclusive por meio do fantástico. É importante destacar que, como o fantástico tem por objetivo fazer com que o leitor, frente a seus problemas, se depare com o real, por meio da irrupção do insólito na narrativa pode ocorrer a denúncia e a desestabilização da realidade empírica.

Nessa linha temática são abordadas as análises de quatro narrativas, a saber: *A visitação do amor: uma história mágica em dó maior* (1987) de Jorge Miguel Marinho, *As fatias do mundo* (1997) de Nilma Gonçalves Lacerda, *O mágico de verdade* (2006) de Gustavo Bernardo e *O telephone* (2014) de Luis Dill.

*A visitação do amor: uma história mágica em dó maior*, em 1987, recebeu o prêmio Orígenes Lessa “O melhor para o jovem” – FNLIJ. Em 1988, “O Melhor para a Criança” - FNLIJ 1988 (Juvenil), pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, e no mesmo ano selecionado como *Altamente Recomendável* pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

*As fatias do mundo*, de Nilma Gonçalves Lacerda recebeu o Prêmio Orígenes Lessa, em 1997, da FNLIJ – O Melhor para o Jovem, e o Prêmio Jabuti, em 1998.

*O telephone* foi selecionado com Altamente recomendável FNLIJ 2015, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil e foi Finalista do Prêmio Açorianos 2015, na Categoria Infantojuvenil.

### **2.2.1 A história revisitada e verdades questionadas**

As obras são inerentes ao contexto sociocultural a que pertencem autores e leitores. Nas narrativas a serem analisadas, o cerceamento da liberdade e opressão são temas recorrentes, além da revisitação a períodos históricos brasileiros.



A escritora Ana Maria Machado comenta sobre sua postura como escritora no período ditatorial brasileiro e as temáticas abordadas:

E não se pode negar que nós escrevamos sobre tudo. Não nos autocensurávamos nem evitávamos tema algum. Falamos do autoritarismo, da luta armada, de prisões e maus tratos, da censura, do exílio, da discriminação, das migrações urbanas, dos meninos de rua, das desigualdades, das injustiças, até mesmo da mais-valia. Não que fizéssemos obras panfletárias, mas falávamos do que nos mobilizava de modo profundo. Ou segundo a fórmula de Camus, não púnhamos nossa arte a serviço da ideologia, mas como cidadãos estávamos tão mobilizados nas questões de nosso tempo que tudo isso, inevitavelmente, aparecia no que escrevamos (MACHADO, 2001, p. 81-82).

Esse tom engajado da autora, Clarice Lottermann (2013) já o notou na obra infantil *Raul da ferrugem Azul*, publicada em 1979, em que Ana Maria Machado trabalha justamente a ideia de se lutar contra as injustiças do período. O personagem Raul somente se livra das manchas de ferrugens azuis a partir do momento em que deixa de olhar passivamente as injustiças que vê. Outra obra infantil da mesma autora, *De olho nas penas* (1981), revela já na dedicatória do livro o tom engajado que defende: “A todos os gatinhos que andam nascendo em forno por aí – e nem por isso viraram biscoito. E aos leopardos – sobreviventes ao não”. Podemos inferir, pelo contexto de produção da obra e pelo tempo histórico da narrativa, que gatinhos e leopardos seriam metáforas daqueles que lutaram contra a ditadura no Brasil e por isso foram exilados.

A partir de um *corpus* constituído por 27 narrativas, Ceccantini (2000, p. 334), ao analisar o tempo da história no conjunto de narrativas juvenis publicadas entre 1978 e 1997, verifica que o período histórico que se sobressai é a *época da ditadura* e do *regime militar*.

Há referências mais ou menos diretas e esse período em cerca de 22% das obras (correspondente a seis narrativas) o que, tendo em vista o quadro geral de ausência de localização histórica, é bastante significativo. Vale destacar que, na primeira década de premiação [1970], há uma incidência ligeiramente maior de aproveitamento desse momento histórico, tão próximo ao tempo em que foram produzidas e publicadas as obras: são quatro obras na primeira década que fazem referência ao regime contra duas na segunda [1980]. São feitas alusões à fuga do regime militar e à busca de asilo político, à Anistia, à morte de jovens que participaram da guerrilha do Araguaia, à militância de esquerda e sua sustentação filosófica, à censura e à repressão (alegoricamente em *A visitação do amor*), a ex-presos políticos, a Che Guevara, ao “desbunde”, a policiais corruptos ex-

torturadores, nos “anos de chumbo” (CECCANTINI, 2000, pp. 334-335).

No mesmo sentido, Alice A. P. Martha (2014) comenta em seu texto “A narrativa juvenil contemporânea revisita a história: *Ordem, sem lugar, sem rir, sem falar*, de Leusa Araújo” sobre a produção literária juvenil dessa vertente, especificamente sobre a produção do período ditatorial no Brasil:

As vozes que emergiam dos textos dirigidos a crianças e jovens, embora denunciassem pressões e abusos cometidos pelo poder, driblavam de tal modo a força da censura que não se tem notícia de texto infantil proibido, exceto a montagem da peça *A menina e o vento*, de Maria Clara Machado, em Pernambuco [...] A despreocupação do poder em relação a essa literatura devia-se ao pouco valor a ela atribuído pelos militares, considerada menor, “coisa de criança e de mulher”, mas curiosamente o *boom* dessa produção [...] ocorreu justamente a partir do endurecimento político (MARTHA, 2014, p. 14).

Com o decreto AI-5, de 1968, e revogado somente em 1979, cresceram os manifestos e movimentações estudantis no período. Mesmo com a repressão intensa, a luta nos anos 70, que se prosseguiu nos anos 80, buscou incessantemente a liberdade democrática. A produção literária para crianças e jovens nesse período foi intensa e, sobretudo, premiada.

Para compreendermos essa produção em consonância com seu contexto de produção, é muito válido retomar a situação de crianças e jovens do período. O relatório da Comissão Nacional da Verdade, publicado em dezembro de 2014, revela, dentre tantas atrocidades, informações sobre a violência contra crianças e adolescentes cometida na Ditadura Militar.

Um dos aspectos menos conhecidos do horror exercitado pela ditadura militar transparece nos relatos de crianças e adolescentes que, mesmo sem oferecer nenhum risco à dita “segurança nacional”, foram monitorados, perseguidos, presenciaram os pais sendo baleados, cresceram dentro de uma prisão ou foram surpreendidos com ações violentas dentro da própria casa em que viviam. [...] Muitos viveram na clandestinidade ou seguiram para o exílio. A maioria tinha dificuldade em compreender as regras de segurança que envolviam o cotidiano, por que motivo suas famílias eram tão “diferentes”. Enfim, em entender o que acontecia. [...] “Questão de segurança” ainda é uma expressão constante na fala de muitos sobreviventes da violência do período. Para reduzir os riscos que a militância impunha, foram treinados a guardar segredo sobre o tema, principalmente em casa. Para inúmeras famílias de perseguidos políticos, o assunto segue sendo tabu. Condicionados a esquecer, têm muita dificuldade de

lembrar, por exemplo, nomes e endereços de conhecidos daquela época. Com o passar dos anos, o imperativo de “não recordar” acabou por se transformar em uma espécie de sequela daquele tempo – a memória “que falha” ou “nunca mais foi igual”. [...] Na narrativa [...] [de] crianças e adolescentes, duas constantes: o medo, indiscernível para aqueles que eram jovens demais e, à época, com escassos recursos para assimilar o trauma como tal; e o silêncio, particularmente entre pais e filhos, perante a dificuldade daqueles que sofreram perseguição política em falar abertamente dos traumas sofridos. Dessa forma, é inquestionável que gerações foram caladas e ainda não conseguiram se fazer ouvir (BRASIL, CNV, 2014, pp. 426-430).

Os acontecimentos recriados esteticamente confirmam e negam, propõem e denunciam, apoiam e combatem, fornecendo, conforme Candido (1995, p. 177), a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. A função da literatura, portanto, está ligada à complexidade de sua natureza. Conforme Candido (1995, p. 178), isso explica seu papel contraditório mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Essa função se realiza pela atuação simultânea de três aspectos/faces da literatura: “(1) ela é uma construção de objetos autônomos com estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão de mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente” (CANDIDO, 1995, p. 178-179).

Assim, as obras aqui analisadas, por meio do fantástico, questionam a desordem do cotidiano. As análises permitem não somente apontar o valor histórico da representação do período (ou períodos) abordado (explicitamente ou não) nas narrativas, mas sim, a forma como tal representação penetra a construção do texto por meio dos elementos fantásticos.

Conforme destaca David Roas (2009, p. 103) a narrativa fantástica mantém desde suas origens um constante debate com o real extratextual: seu objetivo primordial tem sido refletir sobre a realidade e seus limites, sobre nosso conhecimento desta e sobre a validade das ferramentas que temos desenvolvido para compreendê-la e representá-la. O relato fantástico tem por característica colocar o leitor frente ao sobrenatural, mas não como evasão, muito ao contrário, para interrogá-lo e fazer com se perca a segurança frente ao mundo real (ROAS, 2001, p. 8).<sup>23</sup>

*A visitação do amor: uma história mágica em dó maior* (1987), de Jorge Miguel Marinho, trata da censura e da repressão do período ditatorial no Brasil. Conforme

---

<sup>23</sup> “poner al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real” (ROAS, 2001, p. 8).

Ceccantini (2000, p. 179) “é possível perceber a obra como a representação transfigurada da própria história recente do País (o regime militar e os anos que imediatamente o sucederam)”. Tal transfiguração pode ser interpretada por meio da chave alegórica do texto, ou seja, por meio da alegoria o *externo* torna-se *interno*, compondo a integridade dialética da obra conforme os postulados de Candido (1976).

A alegoria tem sido objeto de estudo há séculos, tendo seu uso registrado por Platão. Em 1830, seguindo a onda dos estudos estruturalistas, Moisés (2004) destaca a obra de Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1968), na qual a alegoria é definida como uma figura de expressão que consiste numa proposição de duplo sentido, um sentido literal e um sentido espiritual, por meio do qual se apresenta um pensamento sob a imagem de um outro, destinado a torná-lo mais sensível e mais surpreendente do que se fosse apresentado diretamente e sem nenhuma espécie de véu (MOISÉS, 2004, p. 15). Assim, a alegoria seria um discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra, ou falar uma coisa de outra maneira.

Walter Benjamin (1892-1942) trouxe uma grande contribuição tendo restaurado e redimensionado o conceito de alegoria na década de 1920. Para Benjamin (1984), a alegoria tem tanto a subjetividade quanto a historicidade como princípios fundamentais. Nas palavras do teórico, a alegoria

[...] mostra ao observador a *facies hippocrita* da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início e prematuro, sofrido e malgrado, se exprime num rosto - não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita a natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio (BENJAMIN, 1984, p.188).

A partir dos pressupostos de Benjamin, Maria Zenilda Grawunder, em seu livro *A palavra mascarada: sobre a alegoria* (1996), faz a seguinte abordagem:

O texto alegórico, por conceituação, institui-se no duplo textual de natureza analógica, pluralidade metafórica representativa de mais de uma realidade, histórica, ideal ou ficcional. Sendo assim, significativamente oferece mais de uma informação, oferece ao seu intérprete **a possibilidade de exercício hermenêutico que ultrapassa os limites do emotivo**, para envolvê-lo em sua **unidade emotivo-**

**intelectual, como ser histórico** (GRAWUNDER, 1996, p. 28, grifo nosso).

Assim, autores e leitores como sujeitos históricos constroem sentidos para o texto alegórico. Fábio Lucas Pierini, em seu artigo *Fantástico e alegoria em A mão perdida na caixa de correio, de Ignácio de Loyola Brandão* (2005), comenta que escrever uma obra alegórica é criar uma obra que permanecerá intrigando cada vez mais novos leitores ainda que a sua data de criação se distancie do momento em que é lida. Um texto alegórico não se prende apenas ao momento histórico em que foi criado,

apesar de ser em momentos históricos marcados por regimes autoritários de controle rígido sobre a circulação da informações que escritores tenham encontrado na alegoria a sua única fonte de expressão e arma para vencer o silêncio, como é o caso de Ignácio de Loyola Brandão durante a ditadura militar brasileira (1964-1985), ou para se desvencilhar dos valores hipócritas de uma sociedade decadente e cada vez mais mecanizada, como é o caso de Franz Kafka na Europa do início do século XX (PIERINI, 2005, p. 209).

A chave interpretativa de um texto fantástico e ao mesmo tempo alegórico é possível, segundo Pierini (2005), pois, enquanto o fantástico constitui um primeiro sentido para o texto, a interpretação alegórica está sobreposta a ele como um segundo sentido possível para a narrativa, chamada de narrativa fantástico-alegórica.

*A visitação do amor: uma história mágica em dó maior* pretende, já de início, tratar do real pelo irreal. “Ela é **demais de real**. É uma **história de verdade** e aconteceu numa cidade chamada Pequeno Reino, bem nas proximidades de uma capital. [...] Na época foi tudo divulgado pelo rádio, televisão, jornais. Pensei, por isso, em escrever que **qualquer semelhança com a realidade seria mera coincidência**. Não tive coragem” (MARINHO, 1987, p. 9, grifo nosso).

Embora a ação se passe em um tempo que assemelha o mítico, há diversas referências que remetem as décadas de 1970 a 80.

No Pequeno Reino se passa a história do protagonista Antônio, um garoto apaixonado por música. Já em seu batizado, Dona Fada, a vizinha do apartamento que não havia sido convidada, lança uma profecia: que ele “precisa de música para viver”. No entanto, quando Antônio está com dezesseis anos, a música é banida do Pequeno Reino. Não há explicação para o fato, “Na verdade os fatos foram se desencadeando tão repentinamente que as razões pouco importavam naquela hora, porque ninguém tinha mais cabeça pra pensar” (MARINHO, 1987, p.36). A proibição da música na narrativa

não tem explicação, o que remete diretamente ao fantástico, ou seja, trata-se de uma situação que abala a concepção de realidade, o cotidiano dos personagens, dentro do próprio universo criado. O fato de a música ser proibida não pertencia à ordem natural das coisas e, simplesmente, a proibição deveria ser respeitada. “E assim, em nome do combate às epidemias, da eliminação das inúteis polêmicas, da segurança das pessoas e da paz e tranquilidade no Pequeno Reino, toda a cidade silenciou de uma só vez” (MARINHO, 1987, p.39). A chave alegórica já parte daí. Em um período de tanto silenciamento e perseguições com foi o regime militar a proibição da música na narrativa não é coincidência.

O capítulo *A vigília dos Magos* descreve as mudanças que a proibição acarretou e inicia com uma ressalva: “Apenas aqueles que abriram bem os olhos e trocaram o sono pela vigília puderam perceber que, por debaixo do silêncio de cada dia, pairava uma agonia no ar” (MARINHO, 1987, p. 39). Tudo o que era relacionado à música ou que produzisse algum som foi destruído ou proibido.

Alegoricamente, em forma de sátira, a narrativa faz referência à censura aos canais de comunicação, bem como da música<sup>24</sup>:

As rádios e os canais de televisão reduziram os seus programas às novelas, entrevistas e jornais. Entretanto não era permitido a nenhuma emissora tocar nas suas programações o mais breve fundo musical. Os atores privados de música, se esforçavam tanto para entrar no clima dos seus personagens que mesmo os vilões mais cínicos choravam historicamente no ar. Com a equipe de jornalismo também houve confusões. Certa ocasião um repórter fechou uma matéria com uma frase de efeito que fazia parte da letra de uma canção popular. No outro dia foi despedido por justa causa e nunca mais arrumou trabalho em rádio, televisão ou jornal (MARINHO, 1987, p. 40).

É insólito o caráter subjetivo e arbitrário das proibições e punições, tal como “julgavam” os censores.

---

<sup>24</sup> “A ditadura militar tentou vetar, ou dificultar, a livre circulação de ideias no Brasil e a censura foi o algoz do cinema, das artes, do jornalismo, da literatura, do teatro e qualquer outra manifestação cultural ou científica. Nada escapava à fúria cortadora dos encarregados, pela ditadura, de impedir o debate no país, e a música foi uma de suas vítimas mais notórias.[...] Em 1968, os estudantes continuavam a ser os maiores inimigos do regime militar. Reprimidos em suas entidades, passaram a ter voz através da música. A Música Popular Brasileira começa a atingir as grandes massas, ousando a falar o que não era permitido à nação. Diante da força dos festivais da MPB, no final da década de sessenta, o regime militar vê-se ameaçado. Movimentos como a Tropicália, com a sua irreverência mais de teor social-cultural do que político-engajado, passou a incomodar os militares. A censura passou a ser a melhor forma da ditadura combater as músicas de protesto e de cunho que pudesse extrapolar a moral da sociedade dominante e amiga do regime. Com a promulgação do AI-5, em 1968, esta censura à arte institucionalizou-se. A MPB sofreu amputações de versos em várias das suas canções, quando não eram totalmente censuradas”. In: *A música brasileira e a censura da ditadura militar*. Matéria publicada por Jeocaz Lee-Meddi, em 31 de julho de 2011. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/159935-11>. Acesso em out. 2016.

A educação também sofreu mudanças. “Os conselhos de escola decidiram tirar Educação Musical e os exercícios de canto orfeônico dos programas curriculares” (MARINHO, 1987, p. 40). Basta lembrar que, com a Lei 5.692/71, a disciplina de música passou a ser incluída no currículo escolar juntamente com a disciplina de Educação Artística, porém Música não seria mais uma disciplina<sup>25</sup>.

Até o Hino Nacional tem seus acordes discutidos.

Representantes dos mais diversos seguimentos sociais se reuniram para discutir atentamente os acordes do Hino Nacional. Meditaram muito sobre o assunto e resolveram que o único caminho era criar uma nova versão. Suprimiram algumas rimas muito patrióticas, inverteram as assonâncias exageradas e estava solucionada mais essa questão. As pessoas podiam recitar o hino em praça pública nas datas cívicas e em outros dias de comemoração. No início houve algum constrangimento. Sem a melodia, ninguém conseguia ficar ereto e nem sabia onde pôr as mãos. Mas com o tempo todos entenderam que o tom declamatório preservava muito mais a seriedade de um verdadeiro sentimento de nação (MARINHO, 1987, p. 41).

A partir da lei citada acima e o Decreto-Lei nº 869, de 12 de Setembro de 1969, a Disciplina de Educação Moral e Cívica passa a ser obrigatória, com a finalidade do “culto à Pátria, aos seus símbolos, tradições, instituições e aos grandes vultos de sua história”. O aprendizado do Hino como símbolo nacional tornou-se obrigatório, e foi proibida a sua execução pública em manifestações que não fossem de comemoração cívica.

Mas, no Pequeno Reino, há aqueles que não vivem sem a música, tais como Ramon, Isaura e Toledo, personagens secundários que foram exilados, uma vez que “os rebeldes eram sumariamente expulsos ou convidados a partir” (MARINHO, 1987, p. 42).

Outra interpretação, referente ao período histórico, pode ser feita a partir do capítulo *Quando os reinos dormem*. Uma profunda sonolência tomou conta de toda a população e as mais absurdas situações acontecem. “As crianças quase não podiam brincar [...] Os homens [...] se queixavam da jornada de trabalho que não cabia mais nos

---

<sup>25</sup> Ao negar-lhe a condição de disciplina e colocá-la com outras áreas de expressão, o governo estava contribuindo para o enfraquecimento e quase total aniquilamento do ensino de música. [...] O professor de educação artística [...] devia dominar quatro áreas de expressão artística – música, teatro, artes plásticas e desenho substituído mais tarde pela dança. [...] O resultado era a colocação, no mercado, de professores de arte com grandes lacunas em sua formação, entre outras coisas, pelo fato de terem que dominar, em tão curto tempo, quatro diferentes áreas artísticas, o que, certamente, impedia o aprofundamento em qualquer uma delas (FONTERRADA, 2008, p. 218).

limites do dia e acaba entrando pelos serões [...] Os pedreiros ficavam com as mãos grudadas no cimento e os guardas de trânsito esticavam os braços apontando uma mesma direção” (MARINHO, 1987, pp. 46-47). As razões eram confusas:

Uns diziam que o problema era causado pelo odor cada vez mais penetrante das flores. Outros afirmavam que aquela espécie de epidemia era o resultado mais natural de uma excessiva poluição. [...] no meio de tantos palpites e **omissões**, o fato era vivido no cotidiano de cada habitante do Pequeno Reino como o acontecimento mais absolutamente **real**. [...] Muitos equipamentos sofisticados foram criados para proteger as pessoas e muita coisa aconteceu. Alguns casos eram tão patéticos que **a imprensa foi proibida de divulgar**. Isto não impediu que o clima geral de sonolência aumentasse ainda mais (MARINHO, 1987, p. 47, grifo nosso).

Não por acaso, houve no Brasil, uma epidemia de meningite que eclodiu em 1971, e atingiu seu ápice em 1974. Um dos sintomas dessa doença é a sonolência. Conforme a entrevista intitulada “*Meningite: Um crime da ditadura brasileira*” realizada com o infectologista José Cássio de Moraes, os números sobre meningite no País naquele período são precaríssimos. Em 1974, de acordo com registros disponíveis no Ministério da Saúde, existiriam 19.396 casos; nenhum óbito catalogado<sup>26</sup>. Tanto os médicos quanto a imprensa eram proibidos de falar, uma vez que o Brasil vivia a época do “milagre econômico”, e as autoridades consideravam a epidemia um fracasso.

O negócio dos pais de Antônio reflete esse “milagre econômico”.

Na casa de Antônio só Inácio e Lúcia não foram atingidos pelo sono. Depois de muitos anos eles tinham saído de férias e só voltariam dentro de um mês. Essa viagem era esperada pelo casal como um prêmio para aqueles que lutam e conseguem vencer. Não era para menos. Com o investimento nas flores de acrílico, as vendas ultrapassaram as expectativas e a floricultura finalmente ia muitíssimo bem (MARINHO, 1987, p. 47).

Nesse macroespaço de silêncio sufocante, o protagonista Antônio é empurrado para a solidão do quarto, um motivo fantástico que irá impulsionar o sonho. Conforme

---

<sup>26</sup> “Só em 1974, no município de São Paulo, foram 12.330 casos; uma média de 33 por dia”, afirma o médico epidemiologista José Cássio de Moraes, professor-adjunto do Departamento de Medicina Social da Faculdade de Ciências Médicas (FCM) da Santa Casa de São Paulo. “No mesmo período ocorreram cerca de 900 óbitos”. [...] Naquela época, José Cássio tinha 29 anos, já era médico e integrava um grupo técnico de epidemiologistas, infectologistas e sanitaristas da própria FCM e das faculdades de Saúde Pública e de Medicina da USP. O grupo alertou as autoridades de saúde durante quatro anos. O tempo inteiro foi solenemente ignorado. [...] “Nós continuávamos a dizer que havia epidemia, as autoridades negando. É como se determinassem a inexistência da epidemia por decreto”. Disponível em: <http://vozdissonante.livejournal.com/56761.html>. Acesso em out. 2016.



comenta Camarani (2014, p. 157), Viegnes (2006) em seu estudo sobre a poesia fantástica, *Poésie fantastique, fantastique poétique*, faz uma análise dos motivos do fantástico, dentre eles os lugares específicos. Para Viegnes (2006) o quarto é o mais evocativo de intimidade e idiossincrasia: é o espaço mais pessoal, refúgio, santuário e museu de nosso universo interior. É um espaço duplo, ao mesmo tempo lugar de vida e câmara obscura dos sonhos, meditações e tormentos solitários, lugar de vida principalmente noturna.

Antônio chorava colorido a cada emoção que sentia e isso causava um problema para a família que ficava constrangida com a situação. “Durante três anos seguintes Antônio não frequentou a escola para evitar mais confusão. Permaneceu sonolento e solitário no seu quarto ouvindo as pulsações do seu corpo que anunciava uma sensível audição de rapaz” (MARINHO, 1987, p 24).

O comportamento de Antônio oscila com suas emoções e com a falta da música até que, subitamente, para de chorar e se isola no quarto. “Jamais tinha permanecido tanto tempo trancado no quarto e chegava a sentir um prazer mórbido em passar horas e horas dentro da sua solidão” (MARINHO, 1987, p.44).

É nesse mesmo espaço que Antônio tem o primeiro contato com o anjo Tereza:

Antônio sonhava que estava dormindo e de repente acordava no sonho diante de uma garota quase magra que beijava a sua boca, assoprava sua testa e massageava as suas mãos. Foi nesse exato momento que os vidros da porta da sacada se espatifaram com um golpe vindo do alto e um estrondo enorme pôs Antônio involuntariamente de pé. Os relâmpagos clareavam todo o ambiente, pareciam soltar pequenas faíscas e ele pensou que um raio tinha caído do céu. Mas, quando percebeu que um corpo meio iluminado empurrava a porta e se arrastava para dentro do quarto, imaginou que estava tendo alucinações. Antônio quis dormir novamente, se guardar nas cobertas, esperar que a claridade do dia pulverizasse as fantasias noturnas e acabasse de vez com aquela aparição. Estava quase voltando para a cama quando ouviu uma voz feminina que surgiu como uma melodia evoluindo do chão (MARINHO, 1987, p. 48).

A dúvida é colocada por meio do sonho, pelo estar dormindo. É no ambiente do quarto que se inicia o amadurecimento de Antônio, enquanto que o buraco, inicialmente cavado pelo violonista Nicolás, é o início de uma verdadeira revolução.

Tal como Antônio, no quarto, o anão violonista Nicolás, com seu enorme cachecol, sofre intensamente a falta da música. “Não posso mais fazer música sobre a terra, mas posso trazer de dentro da terra todas as notas musicais” (MARINHO, 1987, p.

45). O anão passa a cavar obstinadamente um enorme buraco no chão nos arredores da cidade.

O buraco é símbolo da abertura ao desconhecido, seu significado é mais rico que o simples vazio, pois está carregado de todas as potencialidades daquele que chegaria ou daquele que passaria por sua abertura, é como a espera ou a repentina revelação de uma presença. Na mitologia, foi de um buraco no crânio de Zeus que nasce a deusa da inteligência Atena, assim, o buraco pode ser entendido simbolicamente como a via de nascimento da ideia (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 65).

É justamente pelo buraco cavado inicialmente por Nicolas e depois por muitas mãos que acontece uma “revolução do som” no Pequeno Reino.

Também na obra de Nilma Gonçalves Lacerda, *As fatias do mundo*, publicada em 1997, o espaço representado é o de uma cidade, no apartamento do protagonista, cujos espaços representados são a sala, a cozinha e finalmente o quarto do protagonista, o “herói”, espaço fundamental para o desenvolvimento do fantástico na narrativa.

A relação histórica na narrativa ocorre com os contadores de história, amigos da mãe do “herói”. Cada um dos narradores, na cozinha, sentados ao redor da mesa de madeira, “o centro do mundo”, contam suas histórias que remetem a períodos, regiões e ao folclore brasileiros. O primeiro a contar é Nico, sobre a velha Cacilda, neta de escravos, que fazia doces e contava histórias.

A velha Cacilda era analfabeta [...] cozinhava, contava e recontava. O bolo de fubá ia assando no forno, a palavra saindo rente que nem pão quente, se afogando na água da boca, descendo pela garganta, eu e meus irmãos ali, tomando no prato as fatias do mundo. Sentados à mesa, a gente batia os matos nas costas do Pererê, voava nas asas do Dragão Encantado, ouvia a cantiga da menina enterrada viva, enxergava a cabeça do alfinete espetado na cabeça da pombinha pela malvada de Moura Torta (LACERDA, 1997, p. 13).

A segunda é Tereza, que conta sobre sua avó Carolina. Tal como o cachecol de Nicolas, Vó Carolina “tinha sempre nos ombros uma xale do tamanho do mundo” e contava histórias, sentada na sua cadeira de balanço feita de palha.

Um dia meus pais vieram me dar a notícia de que vó Carolina morreu. Senti que se abria um buraco no fundo da minha barriga. Fui olhar pro buraco e acabei olhando pro pandeiro que eu tinha nas mãos. Era um pandeiro enfeitado com fitas de várias cores pra dançar bumba-meu-boi. Ele ficava bem numa história que se chamasse – deixa ver- O Reino das Princesas Serpentes. É isso. Que a avó morreu que nada! (LACERDA, 1997, p. 19)

O terceiro a contar histórias é Ronaldo, sobre Jerusa do norte, uma empregada que “nasceu contadeira de história”.

Muitas vezes, mamãe ficou arrumando a cozinha, enquanto nós todos, debaixo do abacateiro, ouvíamos as histórias do Encourado, do Vaqueiro dos Sete Mares, do Boi Barroso, do Cabra Cabrez. [...] Jerusa voltou pro Norte. Disse pra gente que não tinha jeito não. Não ia mesmo enricar como empregada – e ela nem queria isso. Não adiantava fugir da terra que a terra vinha com ela. Já que era assim, voltava pro Norte e ia andar pelas feiras fazendo o que mais sabia: contar da rebatada paixão (LACERDA, 1997, pp. 25-27).

Regina, a mãe do Daniel, é a próxima a contar a história do velho Guerra, seu pai, que “só sabia História do Brasil”.

Ouvindo meu pai contando a História debaixo do pé de manga, como é que eu ia agüentar ouvir os professores falando de coisas que eles só sabiam de ler nos livros? Nos livros que eram sempre escritos pelos vencedores. Quantas vezes fui mandada pra fora de sala porque dizia pro professor:

- Não foi assim, não. Canudos não foi assim; Os soldados da República mataram crianças e velhos, gente miserável e inocente. [...] Nunca pude entender como é que meu pai, funcionário da prefeitura, salário magro e onze filhos pra criar, podia saber tanto da história de nosso povo. Uma vez alguém lá em casa estava fazendo um dever da escola e perguntou pro pai: “Quando é que foi assinada a lei que libertou os escravos?” A voz dele caiu como uma pedra no meio da sala: “Foram mesmo libertados os escravos deste país?” (LACERDA, 1997, p. 31-32)

A quinta e última a contar sua história ao grupo é a mãe do protagonista, antropóloga, que conta sobre o cacique Pichuvy da aldeia Cinta Larga de Aripuarã, no Mato Grosso, local onde fez sua pesquisa quando solteira. Ela conta que foi muito bem recebida e ficou grande amiga de Pichuvy. Com as gravações das histórias da tribo contadas por cada um, ela fez um livro “História de Maloca Antigamente”. Ao levar o livro pronto para a aldeia, soube que Pichuvy havia morrido em um acidente de carro. “Estava bêbado e bateu com o jipe que dirigia na traseira de um caminhão, um caminhão de madeira que explorava suas terras, e que lhe dera o jipe de presente” (LACERDA, 1997, p. 42).

Já a narrativa *O telephone*, de Luís Dill, é construída a partir de um jogo temporal instigante e intrigante, que aborda o “hoje”, “em algum momento no passado recente”, “antes de ontem” e em “linha do tempo”, todo o ano de 1961, em cada mês.

Em janeiro de 1961, no dia 31, inclui a posse de Jânio Quadros, e um contexto histórico: “Na sua campanha usou o slogan “Varre, varre, vassourinha, varre, varre a bandalheira”. O governo de Jânio Quadros durou sete meses” (DILL, 2014, p. 10).

Em fevereiro de 1961, “começam os confrontos entre movimentos de libertação de Angola e as forças armadas de Portugal” (DILL, 2014, p.14).

Em março de 1961, “Os Beatles tocam no Cavern Club, em Liverpool, Inglaterra” (DILL, 2014, p.19).

Em abril de 1961, no dia 11, “começa em Jerusalém o julgamento de Adolf Eichmann, chefe da Seção de Assuntos Judeus do Departamento de Segurança de Adolf Hitler” (DILL, 2014, p. 25). E no dia 12, “o cosmonauta soviético Yuri Alekseivitch Gagarin torna-se o primeiro ser humano a avistar o planeta terra do espaço” (DILL, 2014, p. 30).

Em maio de 1961, “o presidente dos Estados Unidos, Jonh Kennedy, promete enviar um homem à Lua e trazê-lo de volta à Terra em segurança. [...] A promessa é cumprida em junho de 1969” (DILL, 2014, p. 35).

Em junho de 1961, é realizada a oitava edição do Miss Brasil e passa a valer o Tratado da Antártida.

Em julho de 1961, no dia 2, o escritor Ernest Hemingway suicida-se.

Em agosto de 1961, nasce Barack Obama, e no dia 13, começa a construção do muro de Berlim, que simboliza os anos de Guerra Fria. No dia 25, Jânio Quadros renuncia o mandato da Presidente da República. “Entre as razões para seu ato, Jânio quadros cita ‘forças terríveis’” (DILL, 2014, p. 54).

Em setembro de 1961, no dia 07, o vice-presidente João Goulart toma posse no lugar de Jânio Quadros. “Considerado simpático ao socialismo, Jango como era conhecido, não contava com apoio da oposição nem de boa parte dos militares” (DILL, 2014, p. 60).

Em outubro de 1961, no dia primeiro, o presidente João Goulart inaugura em São Paulo a VI Bienal de Artes Plásticas.

Em novembro de 1961, no dia 23, um Comet IV da Aerolineas Argentinas cai logo após decolar matando os 52 ocupantes. No mesmo dia, Brasil e a antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas reatam relações diplomáticas depois de 14 anos.

E em dezembro de 1961, no dia 17, “um incêndio criminoso no Gran Circus Norte-Americano deixa mais de 500 mortos em Niterói [...] A grande maioria das vítimas fatais era de crianças” (DILL, 2014, p.80).

Trata-se de um ano de conturbado período político que antecede o golpe militar de 1964, cujo presidente renuncia por “forças terríveis”, de um mundo dividido pela Guerra Fria e pelo muro de Berlim, de um ano de corrida espacial e de tragédias que parecem não fazer parte da realidade empírica.

Na narrativa, 1961 é o ano que o protagonista Vitor Hugo passa a conhecer e a interferir, por meio do contato insólito com o passado. Essa linha do tempo foi feita pela namorada do protagonista, Amanyara, com a finalidade de auxiliá-lo com as informações sobre esse período e, sem dúvida, coloca diante do leitor o contexto e a complexidade dos fatos que interferem no desenvolvimento da narrativa.

O jovem Vitor Hugo vive no ano de 2011, o “hoje”. O jovem pratica aulas de tiro e namora Amanyara, uma ativista do grêmio da escola que defende a preservação ambiental contra a especulação imobiliária. A crítica recai sobre as formas de se lutar/defender na contemporaneidade: “A gente é bem diferente mesmo. Eu prefiro tentar mudar o mundo com ma passeata pacífica. Tu prefere mudar o mundo dando tiros” (DILL, 2014, p.37). No ano de 2011 houve uma forte campanha de desarmamento<sup>27</sup>.

E “em algum momento no passado recente”, “antes de ontem”, a narrativa segue em discurso direto e indireto, respectivamente, no ano de 2011.

O espaço se caracteriza por ser uma cidade populosa no sul do Brasil, possivelmente Porto Alegre (cidade natal do autor) pelas referências ao Grêmio e à temperatura de 8°C no inverno.

Já a narrativa *O Mágico de Verdade* (2006), de Gustavo Bernardo, estabelece uma crítica sobre a espetacularização do real por meio de um programa de televisão, dirigido por um apresentador falastão e um Mágico de Verdade.

A obra de Gustavo Bernardo parte do cotidiano do leitor ao colocar em cena um programa dominical, mas, por meio da ironia, subverte a realidade convencionada da sociedade do espetáculo. A narrativa parte de um *lócus* do “espetáculo”, do “ilusório”, do “gravado” pelas lentes das câmeras, para o choque com o real que assusta e desestabiliza, pois pressupõe a existência do imprevisível e do inexplicável. Conforme observou Covizzi (1978, pp. 26-27), um mundo em crise é um mundo não sólito, tanto no plano sócio-lógico-psicológico, quanto no da expressão artística, pois a realidade convencionada, seus conceitos e representações, não são mais aceitos sem dúvida.

---

<sup>27</sup>Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2011/08/campanha-nacional-do-desarmamento-recolhe-17-6-mil-armas-de-fogo-em-3-meses>. Acesso em Jan. 2017.

O programa de domingo segue o padrões dos programas apresentados no Brasil, e a linguagem evidencia a atualidade da representação:

Boa-tarde Brasil, auditório, telespectador. Como ninguém tem mesmo nada para fazer e estão aqui me assistindo, tenho o prazer de lhes apresentar o Programa do Domingo deste domingo. Aplausos para a nossa orquestra de um homem só executando no seu teclado mais uma vez e sempre o jingle do patrocinador (BERNARDO, 2006, p. 9).

No programa acontece um Concurso de Mágica, com “um mágico de verdade”, e os telespectadores são desafiados a descobrirem os “truques” do mágico em troca de um milhão de reais. O jogo da razão e da desrazão, o exame de uma apreensão do real que rompe a relação até então equilibrada do indivíduo com o cotidiano (BESSIÈRE, 1974, p.147) ocorre quando os “truques” vão além do real, são “mágicos” e, portanto, desestabilizam, ao ponto de levitar (como na primeira mágica) todos os integrantes da plateia e o apresentador.

Fantástico. Não tenho outra palavra. Ana fica calma, acabei de passar por isso não dói. Tô tremendo até agora, mas não dói. Vocês estão gravando tudo? Ei, não tão de perto, as meninas dengosas que a gente põe na primeira fila agora estão flutuando, as saias delas são muito curtas, olha a censura, tá aparecendo tudo... e você, pare de me mostrar falando, todas as câmeras de olho na plateia voadora mas sem close, que outro show do planeta pôde ter alguma vez uma plateia voadora? (BERNARDO, 2006, p. 22).

A cada domingo, novas mágicas são realizadas. Ao todo, quatro mágicas acontecem. A primeira é levitar todos da plateia e o Apresentador. Este, como tentativa de racionalizar o ocorrido, supõe ter sido hipnotizado bem como toda a plateia. O argumento não se sustenta, pois o Mágico afirma ter feito Mágica, uma vez que “cada pessoa é suscetível à hipnose de um modo diferente” (BERNARDO, 2006, p. 24) e não seria possível realizar hipnose em todos.

A segunda mágica, no programa de domingo seguinte, já transmitido por todo o mundo devido à repercussão da primeira mágica, ocorre no alto do Corcovado, na frente da estátua do Cristo Redentor. O Mágico, que aparece sentado no braço do Cristo faz com que o monumento mude de forma e fique sentado na posição d’*O Pensador*, escultura de Auguste Rodin. A reação geral é o medo pela percepção de que, tanto fisicamente quanto como modo de reflexão, as ideias e as verdades não são fixas e imóveis. “E agora? Qual será a reação do Bispo? Do Vaticano? Das outras igrejas? Da população? Da Polícia Federal, da Interpol, da ONU? Por favor, alguém liga aí dizendo

qual é o truque de uma vez, esse concurso está ficando muito perigoso” (BERNARDO, 2006, p. 41).

A reação ecoa em um pronunciamento do Presidente da República tranquilizando a população a respeito da próxima apresentação do Mágico. “Explicou para os brasileiros que, em respeito ao princípio da liberdade de expressão, decidi permitir esta apresentação” (BERNARDO, 2006, p. 47). O Apresentador comenta sobre as possíveis razões do pronunciamento e da permissão presidencial da continuidade do programa garantindo o respeito à liberdade de expressão e relembra os anos de censura no país:

[...] o país ainda se recorda bem dos governos militares, quando a censura a artistas e meios de comunicação era constante. Há muitos argumentos contra qualquer tipo de censura. Lembro apenas um: o principal mecanismo de correção da democracia é menos a realização regular de eleições do que a completa liberdade de expressa, desde que se respeitem as leis do país. É apenas a liberdade de expressão que garante a crítica permanente a todas as instâncias do poder (BERNARDO, 2006, p. 48).

A terceira mágica complementa a segunda no sentido de pensar e de buscar a verdade por meio de todas as versões: “[...] as pessoas precisam ler e, principalmente, reler e não apenas uma suposta versão final expurgada das divergências, mas sim todas as versões” (BERNARDO, 2006, p.92). O Mágico sai do auditório, com o Apresentador em um tapete voador, e vai para Alexandria, onde reconstrói os papiros do antigo Museu. A consequência de tal feito evidencia, antes mesmo da leitura de tais documentos reconstruídos, a mudança de pensamento e atitudes da humanidade, sobretudo nos conflitos do Oriente Médio, local da Biblioteca de Alexandria:

[...] o ressurgimento fabuloso da Biblioteca de Alexandria provocou o que ninguém antes pensaria provável: uma repentina trégua entre todos os grupos envolvidos no conflito, que se mostram preocupados em estudar, no original, os documentos fundadores das suas respectivas religiões. Judeus e palestinos não apenas interromperam as hostilidades como promoveram o encontro de seus estudiosos e professores para melhor trabalharem com os documentos da Biblioteca. Organizações terroristas divulgaram mensagens de vídeo proclamando trégua por tempo indeterminado. No resto do mundo muçulmanos e cristãos se sentam junto para pensar – exatamente como a estátua de Cristo, vejam o que estou falando (BERNARDO, 2006, p. 76).

Antes da quarta mágica há o levantamento das possibilidades do que poderia ser feito pelo Mágico e as hipóteses caso ele decidisse fazê-las, uma vez que ele teria o poder de realizá-las, e isso “espanta” os interlocutores. A propósito, o Mágico faz uma observação sobre o termo fantástico empregado cotidianamente pela mídia: “Vocês da televisão gostam dessa palavrinha mas ela não me atrai muito, pelo parentesco que tem com ‘fanático’. No lugar, prefiro ‘espantoso’” (BERNARDO, 2006, p. 87).

As hipóteses sobre o que o Mágico poderia realizar envolvem: acabar com as catástrofes naturais, com a poluição, as doenças e as guerras. O Mágico explica a impossibilidade de realização de tais ações, pois a fonte primária dos problemas seria justamente a existência do homem.

Pensei em inocular uma síndrome do pânico em todas as pessoas envolvidas com a morte, a violação ou abuso de seus semelhantes. Fazendo uma conta rápida, vejo dezenas de Chefes de Estado, centenas de autoridades religiosas e milhares de figuras públicas se escondendo debaixo da mesa e fazendo xixi nas calças [...] Nessa hora aconteceria o caos. Desse caos poderia talvez surgir uma ordem melhor – ou não surgir ordem nenhuma, acabando de vez com a civilização tal como vocês a conhecem (BERNARDO, 2006, p. 90).

A quarta e última mágica instaura ainda mais fraturas e questionamentos sobre a noção do real. Antes de o Mágico sumir, como fez também após as demais mágicas, ele fez com que os animais voltassem a falar (“voltar”, pois é retomada a noção mítica de que os animais falavam). Isso faz com que no mundo todas as relações entre os animais e os seres humanos sejam reanalisadas, repensadas a partir do que antes era impossível, inaceitável. O homem passa a questionar sua humanidade pela visão do outro, tido até então como não-humano e irracional.

### **2.2.2 O Mágico e outros seres fantásticos**

Conforme as observações de Todorov (2004, p. 172), a representação da hesitação por um personagem é condição essencial para existência do fantástico, pois para ele é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Assim, o personagem, na narrativa fantástica, sempre reage aos acontecimentos sobrenaturais ou insólitos e o



leitor interpreta tanto do ponto de vista do discurso do personagem quanto da narração dos fenômenos.

A partir das considerações de Todorov, Furtado (1980) destaca que para conduzir o destinatário da enunciação à incerteza deve-se suscitar nele a identificação com o personagem que melhor reflita a percepção ambígua do evento supostamente sobrenatural e sua conseqüente perplexidade diante da coexistência das duas fenomenologias contraditórias; indica ser tal identificação, na maioria dos casos, com o protagonista: “A personagem torna-se, assim, um importante elemento de orientação na floresta dos sinais erguidos ao longo do texto, indicando repetidas vezes ao leitor real (directamente ou por intermédio do narratário) o percurso de leitura a seguir” (FURTADO, 1980, p.85).

Mas, salienta Furtado (1980, p. 86), não é a ação voluntária e consciente de indivíduos que importa ao fantástico, e sim a manifestação que se insinua e desenvolve à revelia de qualquer controle ou explicação por parte da personagem humana.

Por isso, o protagonista sai quase invariavelmente derrotado da sua luta contra as forças meta-empíricas, quer quando se integra na normalidade quotidiana, quer quando se trata do portador da própria subversão do real. [...] Desse modo, o herói fantástico caracteriza-se por uma capacidade de reacção geralmente fraca, quando não pela completa passividade perante as forças insondáveis que se agigantam contra ele. É muito mais um joguete do desconhecido, avassalado por entidades inimagináveis, do que sujeito do seu próprio destino capaz de as vencer. [...] Este é um dos diversos aspectos em que o fantástico (como, de resto, os géneros que lhe estão contíguos) se demarca da ficção de pendor realista, onde a ação humana assume uma função dominante na intriga, sendo em geral exaltada como orientadora dos acontecimentos (FURTADO, 1980, pp. 86-7).

É por esse carácter que os personagens do fantástico também se diferenciam dos personagens dos contos de fadas, quase sempre vitoriosos no final da intriga. Partindo dessa interpretação do personagem na narrativa fantástica, Furtado (1980) ressalta que para evitar qualquer leitura não ambígua é necessária a escassez de caracterização do personagem. Segundo o pesquisador, “essa circunstância impede a atribuição de retratos físicos, psíquicos ou sociais mais elaborados à personagem [...] Escasso e reduzido a um ou outro indício, quase sempre convencional e estereotipado, o herói fantástico mantém amiúde uma acentuada indefinição” (FURTADO, 1980, pp. 87-8).

Na contramão do que afirma Furtado, de que os personagens da narrativa fantástica seriam escassos de caracterização, a construção dos seres ficcionais, tais

como Antônio, o “herói” e Vitor Hugo, não é nada convencional uma vez que eles atingem densidade psicológica que revelam o conturbado contexto social e histórico em que vivem.

Antônio, em *A visitação do amor*, é representado desde seu nascimento até pouco mais de dezesseis anos. Dois fatos intrigantes afetam o protagonista. O primeiro deles é que em sua festa de batizado, com apenas dois anos de vida, Antônio recebe uma profecia de Dona Fada, a vizinha do apartamento que não havia sido convidada: “Ele é de Virgem, alérgico a perfume e precisa de música para viver. Será horrível para ele se um dia o mundo parar de cantar” (MARINHO, 1987, p.17). E, de fato, a vida de Antônio depende da música.

O segundo fato intrigante e insólito é o choro de lágrimas coloridas sem explicação racional.

Se aquelas lágrimas coloridas não eram uma conjuntivite vinda do espaço ou dos países distantes que faziam experiências com usinas nucleares, o que podia ser? Nem os médicos, nem os oftalmologistas, nem os curandeiros, nem mesmo alguns cientistas conseguiram diagnosticar o mal. Antônio chegou a se tratar com um feiticeiro que conhecia todos os segredos das ervas, a terapêutica mágica dos elixires, a alquimia dos elementos naturais. Nada adiantou. E a vida da família ficou tão invadida de cores que acabou se tornando um enorme borrão (MARINHO, 1987, p 23).

Conforme C.G. Jung (2005), as cores têm a possibilidade de exprimir as principais funções psíquicas do homem, tais como o pensamento, o sentimento, a intuição e a sensação. As lágrimas coloridas de Antônio são motivadas pela música e o que ela provoca. “Não podia ouvir um realejo ou Nicolás tocando a Sinfonia em Sol Menor de Mozart que o chão ficava tingido de lágrimas amarelas, verdes e azuis” (MARINHO, 1987, p. 23).

A cura da alergia ao perfume das flores e o amadurecimento do protagonista se dão metaforicamente com a aparição do anjo Tereza. Esta é um anjo que assume a forma feminina e cai na terra, no quarto de Antônio. Ambos passam momentos de intimidade e conhecimento. Tereza, embora seja um anjo, rompe com padrões pré-estabelecidos, como um anjo caído, cujos elementos tradicionais são ressimbolizados.

Às vezes Tereza gostava de acompanhar uma procissão. Não porque se emocionasse com a via-crucis do ritual. Na verdade estava muito cansada de padecer e não tinha a menor intenção de repetir na terra a eterna seriedade do céu. Mas se sentia muito atraída em caminhar com outras pessoas como se todos juntos concentrassem a marcha uniforme de um batalhão. Lamentava apenas que os fiéis ficassem

calados e não houvesse cantos naquelas peregrinações. Excepcionalmente assistia às missas, mas se recusava a repetir mecanicamente as mesmas orações (MARINHO, 1987, p.56).

Dor, a ama de Antônio, já havia defendido Antônio da profecia de Dona Fada: “Quando não tiver mais canto no mundo, os anjos virão ao mundo cantar” (MARINHO, 1987, p. 17). Tereza surge como uma lutadora contra a opressão do silêncio e é a primeira a ajudar Nicolás na escavação do buraco.

Nícolas, o anão violonista, antes mesmo de Antônio nascer, já havia sido exilado de sua cidade natal, não muito longe do Pequeno Reino. O motivo foi “em nome da segurança do trabalho, da tranquilidade das famílias e do repúdio às incontrolláveis emoções” (MARINHO, 1987, p. 13). O fato é que sua música fazia a cidade parar e de modo inexplicável “os inimigos se olhavam nos olhos, os marreteiros silenciavam e os estranhos que passavam pela cidade trocavam objetos pessoais e apertavam fortemente as mãos. Mas era só o violino parar e o violino voltava ao normal” (MARINHO, 1987, p. 13).

O anão violonista arrastava seu enorme cachecol e com ele o mistério de sua história. Simbolicamente, ao libertar-se por meio do enorme buraco que permitiu a revolução do som no Pequeno Reino, o anão se transforma. “Embora ele tivesse trabalhando meses seguidos, não revelava o menor sinal de cansaço para tocar o violino e nem arrastava mais o cachecol. Tinha se tornado um príncipe altíssimo, com uma cabeleira muito branca e as veias das mãos marcadas com um forte sangue azul” (MARINHO, 1987, p. 66).

Dona Fada, “ao menos na arte de desvendar os mistérios dos outros, era uma fada real” que com os anos “tinha se tornado uma velha muito gorda de tanto pensar no destino das criaturas e passar as noites acordadas comendo bombons”, “tinha um porte extravagantemente real” (MARINHO, 1987, p.15-19). Trata-se de uma personagem dúbia e cheia de mistérios e surpresas. “Numa manhã em que uma garoa fininha escorria pela vidraça, ela acordou agitada, vendeu seu apartamento e, como se montasse numa vassoura mágica, sumiu” (MARINHO, 1987, p.19).

Quando Dona Fada retorna ao Pequeno Reino, ela reencontra Nicolás:

Na verdade ela não ficou sabendo se Nicolás tinha sido um amor inesquecível de muitos e muitos anos atrás. Fazia tempo que nem lembrava mais o nome dele e, embora o seu amado tivesse uma olhar obstinado e também fosse violonista, com certeza não era anão [...] Nicolás há muito tempo desconfiava da realidade e só acreditava

mesmo no mundo subterrâneo da imaginação (MARINHO, 1987, p. 63).

A representação da família na obra assume uma linha bastante crítica, conforme aponta Ceccantini:

O casamento dos pais de Antônio desde o início da narrativa é representado como uma espécie de acordo comercial, em que os dois cônjuges se ajudaram para ascender socialmente (das velas vendidas numa barraca de calçada à próspera floricultura em frente ao cemitério, com direito a apartamento com sacada e terreno no litoral), chegando à faixa dos cinquenta anos sem filhos e sem a certeza de se amarem, juntos como que por inércia e comodismo. Quando o inesperado filho nasce, a representação da família não recebe um tratamento menos corrosivo. As relações entre os pais e o garoto não são das mais francas, menos ainda das mais estreitas. Os pais de Antônio não tem o menor pudor de esconder do garoto os presentes que ele recebe de Dona fada, pelo correio, de seu nascimento aos dezesseis anos. Também parecem mais centrados no sucesso de sua floricultura e na adaptação do negócio aos novos tempos, com a venda de flores artificiais, do que com os problemas enfrentados pelo garoto. Aliás, o excesso de perfume da floricultura nem permite que Antônio, em função de sua alergia, passe perto da empresa onde os pais ficam pela manhã, tarde e parte da noite, condenando o rapaz a uma solidão ainda maior do que aquela que convida sua própria natureza (CECCANTINI, 2000, p. 177-178).

Dor, a dedicada ama de Antônio, cumpria o papel da família ausente. Após Antonio nascer “Dor também passou a ter um comportamento bastante especial [...] sentia a todo instante a barriga vazia e uma leve fadiga que até parecia resguardo de mãe. Acontece que na sua existência única, sem amigos e sem parentes, ela imaginava que Antônio tinha vindo dos três” (MARINHO, 1987, p. 15).

É interessante destacar também os personagens secundários e seus elementos de dúvida em relação à existência de algum som musical, depois de tanto tempo de proibição:

Um dia um coletor de lixo ouviu o som de uma flauta saindo do asfalto que se ária com o forte calor do sol. Achou melhor ficar calado porque andava bebendo depois do trabalho e só podia ser alucinação. [...] todos ficavam de boca fechada porque não acreditavam mais no que os seus sentidos pudessem escutar (MARINHO, 1987, p. 64).

Em *As fatias do mundo*, o “herói” é um menino de classe média, cuja necessidade é convencer a mãe a fazer um lanche enquanto os amigos dela contam suas histórias. É pela perspectiva dele que seu universo é representado, e no decorrer da narrativa, supomos que sua fome não era somente de alimentos, mas sim, de histórias.

Em *O telephone*, Vitor Hugo é um jovem de classe média que frequenta, com os pais, o estande de tiro ao alvo. Tem uma namorada, Amanayara, que o critica por essa atividade e defende o meio ambiente por meio de manifestações motivadas pela escola e pelos pais dela. Vitor Hugo ganha de presente de seus pais um telefone antigo, fabricado nas décadas de 1950 ou 1960. É por meio desse telefone que ele conhece sua avó e o assassino dela, que, em 1961, era seu marido.

O *telephone* torna-se também um personagem/objeto, pois parece ter vida própria.

AMANAYARA: Como assim faz barulho estranho?

VITOR HUGO: Um zumbido sabe? Bem baixinho. Eu percebo mais à noite, na hora de dormir [...] O toque é meio espremido, meio estrangulado [...] É como se ele estivesse tentando tocar de verdade e não conseguisse, não tivesse força. [...] O comportamento dele é estranho, não sei te explicar direito, mas ele não me parece um telefone normal (DILL, 2014, pp. 21-22).

Em *O Mágico de Verdade* (2006), o protagonista se mostra a cada nova mágica cada vez mais “de verdade”, desfazendo os argumentos de dúvida e de ilusão dos espectadores. Trata-se de um mágico descoberto “no interior desse grande país fazendo mágica em banquinho de praça e circo de subúrbio” (BERNARDO, 2006, p. 9).

De início, ele aparece como um fantasma, transparente, o que pode significar sua inicial invisibilidade diante de uma sociedade cética. Invisibilidade que no decorrer dos programas vai se modificando até a revelação de sua real identidade: um centauro.

Trata-se de ser ficcional que se instaura no imaginário desde a mitologia e que perdura pelo literário. A epígrafe da obra é um trecho do conto “Centauro”, do livro *Objecto quase* (1994), de José Saramago, que descreve o destino do Centauro:

*Então chegou o tempo da recusa. O mundo transformado perseguiu o centauro, obrigou-o a esconder-se. E outros seres tiveram que fazer o mesmo: foi o caso do unicórnio, das quimeras e dos lobisomens, dos homens de pés de cabra, daquelas formigas que eram maiores que raposas, embora mais pequenas que cães. Durante dez gerações humanas, esse povo diverso viveu reunido em regiões desertas. Mas, com o passar do tempo, também ali a vida se tronou impossível para eles, e todos dispersaram* (SARAMAGO, 1994 apud BERNARDO, 2006, p. 7).

O Mágico é um centauro de verdade, o Curador Ferido, filho de Quíron, o primeiro centauro, e da ninfa Phylira, que o rejeitou e fez com que fosse levado ao Olimpo onde recebeu o dom da imortalidade e o dom da cura. Recebeu um ferimento

por uma flecha de Hydra que é incurável e por isso manca. O Centauro de verdade revela sua origem que perpassa não só a mitologia, mas o repertório do universo literário:

Nasci no bosque que fica ao lado do templo de Posêidon, em Atlântida. Esse bosque se chamava Solidão: dentro dele morava o anjo que desde o início roubou meu coração. Segui meu destino por muitos lugares, entre eles o Monte Olimpo, Camelot, El Dorado, Shangri-lá, Liliput e Passárgada. Há quem diga que esses lugares não existem, logo que eu mesmo não existo. Boato de gente desinformada. Eu sou mais verdadeiro do que meu querido apresentador, e também mais verdadeiro do que os caríssimos telespectadores (BERNARDO, 2006, p. 93).

O querido Apresentador se mostra como o engodo midiático e age avaliando suas atitudes, de modo irônico ao romper a quarta parede do espetáculo revelando as mazelas do capitalismo midiático: “Tenho de me contentar com meu salariozinho, com a porcentagenzinha que recebo dos comerciais, que faço durante o programa” (BERNARDO, 2006, p. 11); “O que vocês não sabem é que tudo é cronometrado, segundo por segundo, a hora do show, a hora da enrolação, a hora dos comerciais” (BERNARDO, 2006, p.35); “Vamos lá, todo mundo atento? Assim é que eu gosto e o patrocinador também” (BERNARDO, 2006, p.18), “Creio que só nos resta continuar, o Show não pode parar!” (BERNARDO, 2006, p. 63).

Após a segunda mágica, tal como a estátua do Cristo que mudou de posição, há a mudança de postura do Apresentador, uma vez que houve a fissura do real, rompendo os padrões de comportamento do sistema midiático:

Enquanto isso os espectadores mais espertos reparam que não estou chamando os comerciais e que o nosso músico de plantão permanece assim mesmo, apenas de plantão, sentado lá embaixo no meio das bailarinas. A razão é simples: não temos comerciais para pôr no ar. Os patrocinadores do Programa de Domingo estão com medo. Serei obrigado a falar direto e sem parar para esperar o Mágico. Só que hoje não estou enrolando vocês como sempre faço, a graça do domingo era essa. Porém, hoje, eu estou atuando como um repórter (BERNARDO, 2006, p. 45).

### **2.2.3 A voz e o olhar do jovem**

Todo narrador, como explica Aguiar e Silva (1988), cumpre a função de uma voz fundamental no texto narrativo, e é também agente do processo de focalização que afeta a história narrada, uma vez que “a voz do narrador pode desempenhar uma função

de *interpretação* do mundo narrado e pode assumir uma função de *acção* neste mesmo mundo” (AGUIAR e SILVA, 1988, p. 759).

Grande parte dos críticos, tal como Furtado (1980, p.109), aponta ser o narrador-personagem a modalidade mais frequente na narrativa fantástica. Todorov (2004) denomina “a não-representação do narrador” a situação narrativa em que os acontecimentos se contam por si mesmos, tal como no maravilhoso. Já “O narrador representado convém [...] perfeitamente ao fantástico. Ele é preferível à simples personagem, que pode facilmente mentir [...]. Mas ele é igualmente preferível ao narrador não representado [...]” (TODOROV, 2004, p.91). Todorov destaca o narrador-testemunha. Para o teórico, o acontecimento sobrenatural contado por um narrador heterodiegético, em terceira pessoa, não permitiria a dúvida, assim, segundo ele, o narrador em primeira pessoa permitiria a identificação do leitor com o personagem.

No entanto, como bem destaca Camarani (2014, p. 79) “há variações do discurso que não foram por ele consideradas: o narrador heterodiegético pode ser substituído no decorrer da narrativa pelo discurso direto ou indireto livre em que os personagens ganham voz e a incerteza seria mantida”.

Ainda, a partir dessa perspectiva, Camarani (2014) retoma as discussões do crítico Joël Malrieu (1992) para destacar não ser prejudicial o emprego da terceira pessoa na narrativa fantástica.

Tendo introduzido a figura do narrador na discussão do espaço e do tempo, o crítico [Malrieu] nela se detém para assinalar a viabilidade do emprego da terceira pessoa, apesar de muitos críticos apontarem a utilização da primeira pessoa como característica do fantástico. Observação pertinente, pois como afirma Malrieu, as ficções com narrador em terceira pessoa raramente são compostas inteiramente segundo esse modo narrativo, pois há variações do ponto de vista que pode ser deslocado para o protagonista, voltando a ser a expressão de um “eu”. Aponta ainda, como outros críticos ou teóricos, as possibilidades de um narrador-protagonista relatar um evento do passado, ou da presença no texto de um narrador testemunha (CAMARANI, 2014, p. 121).

Assim, o narrar em terceira pessoa em *A visitação do amor* lida com o discurso de modo a estabelecer destaque às percepções dos personagens e, permite a ambiguidade e incerteza da narrativa, tão importantes ao fantástico.

O narrador onisciente ao mesmo tempo em que narra de modo mítico, tal como nos contos de fadas, hesita e necessita reafirmar a história com “A verdade é que [...]”, por exemplo. Quando há discurso direto, ocorre nas passagens de diálogo entre Antônio

e Tereza, ou as falas de Antônio com a família, mas sempre é a perspectiva do protagonista a que recebe maior destaque. A focalização transita entre os personagens Antônio, Nicolás, Tereza. Em cada focalização, há a narração com incertezas e suspense, tais como a de Nicolás: “Ninguém decifrou os mistérios da música nem os segredos de Nicolás e ele partiu para sempre com seu enorme cachecol” (MARINHO, 1987, p. 14).

Outro aspecto da narração é que a descrição de Tereza, ou os capítulos referentes a ela, estão em itálico, como uma marcação tipográfica do ainda distante.

Essa marcação é utilizada também em *As fatias do mundo*. A fala do narrador protagonista está em caracteres normais, enquanto que a narração dos demais personagens separadas por capítulos está em itálico. Somente no último capítulo, a narração do “herói” passa a ser grafada em itálico, sugerindo a transformação pela qual passa o protagonista após as experiências das histórias ouvidas.

Já em *O telephone*, de Luis Dill, o discurso direto é bastante utilizado, os personagens ganham voz e a incerteza é mantida. A organização narrativa em três tempos é articulada por um narrador onisciente no “hoje”, no “antes de ontem”, e na “linha do tempo”, que é descritiva. O discurso direto ocorre entre Vitor Hugo e a namorada Amanayara no tempo “algum momento no passado recente”:

VITOR HUGO: É muito estranho, tô te dizendo.  
AMANAYARA: Por que tu não leva o telefone pro concerto de uma vez? [...]  
VITO HUGO: Tem vezes que o telefone fica...Na real: eu consigo escutar umas coisas...  
AMANAYARA: Que coisa Vito? Pelo amor de Deus, não me deixa no suspense.  
VITOR HUGO: Vozes.  
AMANAYARA: Vozes? Como assim, vozes?  
VITOR HUGO: Gente falando.  
AMANAYARA: No telefone? Que isso?  
VITOR HUGO: É. Bem baixinho, parece com um monte de cochichos, uma coisa bem fantasmagórica (DILL, 2014, pp.28-29).

Esse é também é modo discursivo de toda a narrativa em *O Mágico de Verdade* (2006). O foco narrativo, tal como a representação de um programa de TV é justamente o foco da *câmera* que procura transmitir “sem seleção ou organização aparente, um ‘pedaço da vida’ da maneira como ela acontece diante do *medium* de registro” (FRIEDMAN, 2002, p. 179). O diálogo entre o Apresentador (que literalmente solicita por várias vezes o foco da câmera em vários pontos) e o Mágico permitem, na estrutura



narrativa a composição do programa de televisão, por meio das “cenas” ou “showing” (FRIEDMAN, 1955), trazendo proximidade entre o leitor e a história narrada.

A metáfora da visão, justamente pelo uso recorrente das câmeras, e da constante necessidade de percepção na narrativa, seja física ou filosófica, se enriquece quando o Mágico se coloca como *câmera man*: “É realmente interessante vê-lo pela lente de uma câmera, sabia? O enquadramento e a cor parecem modificar a personalidade da pessoa – ou vai ver que permitem notar as modificações da personalidade da pessoa” (BERNARDO, 2006, p. 50).

#### **2.2.4 As incríveis tramas**

Ceserani (2006) destaca a manipulação consciente e paródica dos procedimentos narrativos no fantástico, o gosto por colocar em relevo e explicitar todos os mecanismos da ficção, e defende que, embora não existam procedimentos formais ou temáticos exclusivos do fantástico, “[...] o que o caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos (CESERANI, 2006, p.67).

Conforme Finné (1980), a narrativa fantástica se constitui pelo mistério assegurado pelo de vetor-tensão, que acumula os mistérios e um vetor-distensão, que suprime a tensão graças à explicação.

Já Todorov (2004) considera como fantástico-puro apenas os textos que mantêm a ambiguidade até o final da narrativa. Mas, Furtado (1980, p. 40), mesmo concordando com as ideias do teórico, ao afirmar que “um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso”, relativiza esse posicionamento afirmando que,

mesmo a observação atenta das narrativas cuja ambiguidade é muito acentuada torna claro que uma indecisão total, um ponto de perfeito equilíbrio entre a aceitação ou a recusa da manifestação meta-empírica, é extremamente difícil de atingir e, sobretudo, manter até o termo da intriga (FURTADO, 1980, p.36).

Em *A visitação do amor* (1987) o evento inexplicado é a proibição da música no Pequeno Reino sem que haja uma explicação racional para o fato. Isso abala a concepção de realidade dentro do universo da narrativa. O inexplicável permanece até o fim da narrativa e não é esclarecido. Simplesmente, a proibição deveria ser respeitada, sob pena de prisão ou exílio a aqueles que não a respeitassem.

Distribuída em 26 capítulos, a narrativa se desenvolve em uma sequência linear, com algumas elipses temporais, já que representa a vida de dezesseis anos do protagonista. Nos dois últimos capítulos, “A revolução do som” e “Labirintos da paixão”, há a superação do conflito instaurado. A “revolução” pelo som, resultado das escavações, se inicia e mais acontecimentos insólitos ocorrem.

[...] esses breves sons brotavam da soma de tantos destinos que o Pequeno Reino acordou. Alguns presos arrebataram as suas celas de tanto dedilhar as grades e não foram capturados em nenhum lugar. Moças solteiras abandonaram suas famílias, soldados tiraram a farda, seminaristas largaram o convento em busca de outra paz. As mulheres que foram passear nos arredores da cidade nunca mais retornaram ao lar. Todos entravam no túnel ao ritmo da sinfonia e das escavações (MARINHO, 1987, p.64).

A “revolução” somente foi interrompida por “uma bomba de gás”, mas,

a parada foi apenas momentânea porque todos os escavadores estavam muito habituados aos mais diversos odores de flor. Além disso, durante a travessia do túnel, tinham ficado peritos na prática de prender a respiração. Desse modo todos continuaram cantando e caminhando, e não se intimidaram nem com as bombas de efeito moral (MARINHO, 1987, p. 67).

Como a realização de uma utopia, a população do Pequeno Reino se uniu, surgindo do chão, “todas as bocas se abriram e não houve jeito de reprimir a sinfonia porque a música inundou todos os corações” (MARINHO, 1987, p. 67). Sem a repressão, os habitantes começaram a reconstruir o Pequeno Reino, uma vez que as escavações causaram literalmente danos às estruturas.

Ao final da narrativa, diferentemente do *happy-end* dos contos de fadas, Tereza retorna ao céu. “Antônio amou muito na vida e Tereza deve ter escorregado em outras direções, mas nas primaveras o Pequeno Reino ficava todo manchado de chuva colorida e o lago aguardava silenciosamente outras visitas” (MARINHO, 1987, p.68), tais como as de amor entre Antônio e Tereza. A narrativa termina em hesitação, uma vez

que a chuva colorida e o Pequeno Reino a ser construído são índices da existência de Tereza e da incrível revolução do som.

Em *As fatias do mundo*, é no último capítulo que os elementos contados nas histórias se confundem com o universo do protagonista, e a separação entre o que seria real ou imaginário se confunde, não somente na perspectiva da criança representada, mas também dos adultos presentes.

No capítulo “Eu, o herói” o protagonista transita entre a cozinha e o quarto. Enquanto espera a mãe preparar seu lanche, por meio de um monólogo interior revê sua perspectiva de vida diante das histórias de vida dos demais personagens, “antigamente que nem consigo entender”.

Quintal? Eu moro no nono andar. Vó? Minha avó Lídia vive viajando pra Miami e me traz umas miniaturas geniais ds tartarugas Ninja, um Batman em tamanho quase natural e Garfield (que eu não ligo muito, ele é mais pra menina) do tamanho do gato da vizinha. Além do mais ela faz plástica e não fica velhinha. Empregada? Aqui só tem faxineira apressada que trabalha por dia e tem que dar conta do recado. Pé de manga? Só no hotel-fazenda onde a gente vai passar as férias, e lá não tem ninguém que saiba História do Brasil pra contar pra gente como se fosse de verdade. Índio? Tem nas figurinhas do álbum de ecologia (LACERDA, 1997, p. 47-48).

Descontente com a demora no “lanche”, o garoto vai para o quarto “viver street fighter, matar ou morrer na telinha” (LACERDA, 1997, p. 48). É justamente quando o insólito se instaura:

Pô! Eu sei que a mãe tem razão quando reclama da bagunça aqui no quarto. Às vezes eu me descuido mesmo, mas tô **estranhando** o ambiente. Tá um cheiro forte de mata, de fruta madura, de barro seco, de terra molhada. Hum, que fedor! Não é do meu chulé. Não é de roupa suja. Uau! Eta ferro! O que é isto? Nossa! Nunca vi igual. Já sei, tô dentro do videogame. Entrei mesmo no videogame. “Mãe! Mãe! Vem ver! Corre depressa! Vem cá no meu quarto. Tá cheio de **realidade virtual** aqui dentro. Tá cheinho mesmo!” (LACERDA, 1997, p. 48-49, grifo nosso)

O estranhamento do protagonista pode causar ambiguidade, uma vez que o limite de fronteira, que no caso é o universo do videogame, pode deixar dúvidas em se tratar ou não de algo imaginado ou sonhado pelo “herói”. Mas, a narrativa termina em hesitação, pois o narrador “herói” conta que mãe foi até o quarto, e o insólito permanece, mesmo que pela perspectiva narrativa do protagonista:

A mãe vem lá de dentro dizendo que tô alucinado, que a culpa é de tanto videogame, que eu nunca mais vou jogar videogame na vida, nem ver filme desses heróis idiotas, nem mais um monte de coisas, que daqui pra diante só vou ganhar livro e disco de presente e brinquedo de armar tipo O Pequeno Construtor. Isso tudo ela vem dizendo por aí, resmungando pelo caminho, mas cala a boca espantada e cai sentada na cadeira: dentro do meu quarto estão o Saci-Pererê, a Moura Torta, a sereia Alzira [...] Os que vêm atrás da mãe naquela carreirinha de ver desgraça do filho dos outros caem todos sentados [...] (LACERDA, 1997, p. 49).

Ao final o menino, simplesmente, vai para cozinha, separa um corço de manga: “Lá no playground tem um cantinho de terra maneiro” (LACERDA, 1997, p. 50). A crítica recai sobre o modo de vida contemporâneo e a importância do contar histórias e da tradição oral na formação do homem.

Em *O telephone* (2014), a passagem de limite entre o real e o insólito é provocada por um “objeto mediador”, que intitula a obra. Conforme Ceserani (2006, p. 74), trata-se de “um objeto que, com sua concreta inserção no texto, se torna o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em outra dimensão de realidade e daquele mundo trouxe o objeto consigo”. Ou seja, por meio do objeto mediador foi possível ultrapassar o limite da dimensão da realidade diegética.

A título de exemplo, um dos contos fantásticos bastante representativo no uso desse procedimento é “O pé da múmia” (1840), de Théophile Gautier.

Um rapaz, visitando um antiquário, adquire um pé de múmia a fim de utilizá-lo como “peso” para papeis. Em um estado de sonolência ou embriaguez, o rapaz vê o pé mumificado agitar-se sobre sua mesa. Ele descreve que atrás da cortina de seu quarto está uma princesa egípcia chamada Hermonthis que o surpreende. O pé embalsamado pertence a ela, mas foi adquirido pelo jovem comprador no antiquário. Com a finalidade de resgatar a parte do corpo que lhe faltava, a moça permuta seu pé por uma “figurinha de massa verde” (GAUTIER, 1985, p.78) situada em seu pescoço. Motivado por uma “audácia que dão os sonhos” (1985, p. 80), o jovem solicita ao faraó, pai da princesa, permissão para unir-se a ela em matrimônio. O pedido é recusado pela divergência da idade entre eles. O francês com vinte e sete anos, enquanto a egípcia com trinta séculos. O jovem rapaz é despertado por seu amigo Alfred, e no lugar do pé embalsamado, ele encontra a “figurinha verde” que, como afirma, foi colocada na mesa pela princesa Hermonthis. Assim, tanto o pé da múmia quanto a figurinha verde são objetos mediadores da passagem de fronteira da realidade diegética.

Na obra de Luís Dill, é justamente um *telephone* antigo, com ph, que permite o insólito na narrativa.

A mulher sorri para os pais de Vitor e diz: Vocês não precisam se preocupar com nada [...] Os pais de Vitor examinam o telefone negro com sorrisos de concordância. Vocês não estão adquirindo apenas um objeto de decoração, ela resolve acrescentar. É como se vocês estivessem adquirindo também uma porção do passado (DILL, 2014, p.8).

Conforme a sinopse na contracapa do livro, “ligações misteriosas são recebidas e o garoto descobrirá detalhes de um passado inimaginável e que trouxe reflexos inclusive para o seu presente”. Esse objeto misterioso “tem gostinho de passado”, “o que parece ser tão somente peça decorativa pulsa, enche seu quarto com o grito saído de algum ritual esquecido” (DILL, 2014, p. 17).

No tempo “antes de ontem”, a focalização está nas ligações recebidas no misterioso telefone. Ao atender, Vitor Hugo percebe uma voz feminina do outro lado da linha. A conversa fica estranha quando os interlocutores percebem informações desencontradas, tais como os dígitos de quatro números e os dias da semana de um que não correspondem ao mesmo dia para o outro. Vitor começa, racionalmente, acreditar em pegadinha, tanto que desliga o telefone várias vezes. Mas, sua interlocutora retorna as ligações, até que em uma delas, a senhora revela que está no ano de 1961, e revela também seu nome: Iolanda Maria Neves de Castro e Silva, esposa de um deputado. O protagonista insiste “isso tudo é um absurdo”. “[...] Tenta se certificar de sua própria lucidez antes de dizer: – O estranho é que cinquenta anos nos separam” (DILL, 2014, p.47).

A interlocutora também não acredita que Vitor esteja em 2011, mas, “depois de mais algum debate, os dois resolvem aceitar, ainda com reservas, o fato de estarem no mesmo horário, no mesmo dia, no mesmo mês, na mesma cidade, porém afastados por 50 anos” (DILL, 2014, p. 52).

Como uma pista para provar que estava certo, Vitor indica para Iolanda a loja de tecidos do avô no centro, que funcionava no ano de 1961. Iolanda conhece o avô de Vitor Hugo. O protagonista passa outras informações do futuro que Iolanda registra detalhadamente em seu diário, bem como sobre a ida do homem ao espaço.

Vitor Hugo pede para conhecer sua interlocutora e ela passa o endereço. Mas, Vitor descobre por meio dos jornais antigos da época, que o encontro não seria mais possível.

Os registros dos jornais, evidências incontestáveis, revelam que Iolanda foi assassinada, em 1962, pelo então marido, o deputado Ney Francisco Diniz de Castro e Silva. A motivação foi um relacionamento extraconjugal que Iolanda teve com o avô de Vitor Hugo, depois que Vitor indicou a loja do avô. Ou seja, a relação temporal foi alterada por meio do objeto mediador. Desse breve relacionamento entre os dois nasceu o pai de Vitor Hugo. Assim, Iolanda era sua avó. O avô de Vitor contou os detalhes que seu pai havia sido colocado para adoção e que conseguiu a guarda dele logo em seguida. Claro que Vitor não revelou “a verdade” ao avô de como tomou conhecimento sobre a tal Iolanda, mas inventou uma pesquisa da escola.

Motivado por “fazer justiça”, Vitor vai armado ao encontro do deputado assassino para matá-lo. Na casa dele ambos conversam e confirmam informações que ratificam o ocorrido. Vitor desiste de assassiná-lo por interferência da namorada Amanyara. No entanto, posteriormente, o homem sozinho em casa morre em meio a um incêndio causado por “cigarro e excesso de papel” (DILL, 2014, p. 91).

A narrativa não termina por aí, pois o telefone misterioso toca novamente. “Zumbidos e estalos saem dele acompanhados por odor próximo do mofo, da decrepitude” (DILL, 2014, p.92). Vitor Hugo atende e ouve uma respiração pesada:

Pode-se ouvir o ruído de uma tragada. – O guri do futuro, não é mesmo?

Vitor Hugo estremece, não consegue falar. – Muito bem então – a voz grave sentencia. – Vou precisar cuidar do teu avô também.

A ligação é cortada (DILL, 2014, p. 92).

Os indícios “ruído de uma tragada” e “voz grave” indicam ser o assassino de Iolanda, que já estava morto. A narrativa termina em hesitação e o *telephone* permanece um mistério.

Misteriosamente também, um Mágico de verdade provoca uma reviravolta no mundo ao tornar possível o impossível. A narrativa de *O Mágico de Verdade* (2006) é dividida em cinco capítulos que correspondem a quatro episódios do Programa de Domingo, com intervalos para os comerciais, marcados visualmente pela imagem de uma TV. A cada início de episódio há a retomada, por meio de uma sumarização, feita pelo apresentador de modo que os *flashes* das cenas não estabeleçam uma sequência da trama, bem como a situação de tensão que vai se estabelecendo: “Boa-tarde, Brasil. Boa-tarde, planeta Terra. O Programa de Domingo entra no ar no terceiro dia do seu

Concurso de Mágica de Verdade, o concurso que vem espantando os telespectadores. O que começamos?” (BERNARDO, 2006, p.42).

Logo após a realização da primeira mágica, o Mágico alerta que não pretende “correr o risco de tornar o fabuloso, corriqueiro, ou o maravilhoso, banal” (BERNARDO, 2006, p. 32). Isso evidencia que o fantástico rompe com o cotidiano, com o corriqueiro. As mágicas de verdade permitem transcender o ser humano.

Após a realização da terceira mágica, vários setores e instâncias da ciência a fim de buscar explicações racionais, mas não encontram:

Pilotos de asa-delta, de helicópteros e até pequenos aviões se arriscam a voar sobre a cabeça do Cristo, atravessando o espaço aéreo onde estaria a cabeça da estátua na posição anterior [...] Cientistas e escultores esquadrinham a estátua em seus mínimos detalhes [...] a estátua se tornou maciça, e seu peso se multiplicou pelo menos por dez. Sociedades ufológicas levantam a suspeita de que o Mágico de Verdade seja um alienígena de outra galáxia. Sociedades céticas retrucam que o acontecimento é deveras espantoso mas, por isso mesmo, deve-se evitar tanto ver no Mágico um messias apocalíptico quanto um enviado do espaço sideral (BERNARDO, 2006, pp. 44-45).

São chamados ao programa, a fim de questionarem o protagonista, três mágicos, denominados pelo Mágico de Verdade de “ilusionistas”. Quando questionado por um dos ilusionistas sobre o sentido da mágica no mundo de hoje, o Mágico explica:

[...] ressalvo não me parecer importante que não acredite em mim. Importa antes seu desejo de que **as minhas mágicas fossem verdadeiras, porque assim o mundo do sonho voltaria a ser mais forte que o da realidade.** [...] Na verdade, não saberia determinar o sentido da minha mágica – isto poderemos todos avaliar melhor quando chegarmos ao fim desses programas – mas posso falar, sem pudor, do sentido **da mágica dos senhores e da senhorita, isto é, das ilusões que promovem. Elas são muito importantes exatamente para ressaltar o mundo do sonho frente ao mundo da realidade.** Não se sabe muito bem o que seja a realidade, mas do sonho podemos cuidar como nosso: isso significa que sonhar e provocar novos sonhos, como fazem os ilusionistas nos circos e nas festas, como fazem os contadores de história à volta das fogueiras ou dentro dos livros, conforta o nosso coração e empresta sentido ao que fazemos aqui neste mundo (BERNARDO, 2006, pp. 60-61, grifo nosso).

Ao diferenciar inicialmente suas “mágicas” dos “truques” entende-se que os truques podem ser justificados, dentro do universo do sonho, mas as mágicas “ressaltam o mundo do sonho frente ao mundo da realidade”, provocando um simulacro do real, do

verossímil, de modo que deturpe a concepção de realidade. Trata-se da convergência entre o real e o irreal que o fantástico possibilita, que as mágicas possibilitam.

Antes da última mágica, o protagonista faz uma antecipação ao comentar que o objetivo da última mágica “será o de corrigir uma humilhação milenar ao mostrar, para o homem, o seu verdadeiro lugar” (BERNARDO, 2006, p.73).

Nesse sentido de pensar a posição do homem, Sartre (1996) assinala que o fantástico, tendo Kafka como precursor, teve “o plano dum ‘retorno ao humano’”, que busca transcrever a condição humana e para o qual existe apenas um objeto fantástico – o homem, ser que é um microcosmo, o mundo, a natureza inteira (SARTRE, 1996, p.113). A partir das observações de Sartre, como observa (CAMARANI, 2014, p.90), Bessière defende que a renovação da narrativa fantástica depende completamente do emprego de temas oriundos do antropocentrismo, o qual marcaria um progresso em relação à liberdade da imaginação.

É por esse caminho que a narrativa de Gustavo Bernardo parte ao colocar o homem no lugar da dúvida, do pensamento, da indagação: “O espetacular Concurso de mágica de Verdade acabou. Com ele, acaba também o Programa de Domingo. É melhor. Eu preciso encontrar um lugar adequado para mim nesse mundo novo” (BERNARDO, 2006, p. 102).

### **2.2.5 A capacidade projetiva e criativa da linguagem**

“O modo fantástico utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem, a sua capacidade de carregar de valores plásticos as palavras e formar a partir delas uma realidade” (CESERANI, 2006, p. 70).

Ao analisar a produção literária infantil e juvenil das décadas de 1960 e 1970, Nelly Novaes Coelho (1985, p. 214) destaca que a palavra de ordem dessas obras foi o *experimentalismo* com a linguagem, com a estruturação narrativa e com o visualismo do texto, houve a substituição da literatura confiante/segura por uma *literatura inquieta/questionadora*, que põe em causa as relações convencionais existentes entre a criança e o mundo em que ela vive, questionando também os valores sobre os quais a sociedade está assentada.

A diversidade das formas e propostas dessa nova literatura podem ser identificadas, como frutos desta época, por certos denominadores comuns: a Fantasia fundida ao Real (ou este Real fixado objetivamente através de um olhar crítico e instigante); a quebra de



fronteiras entre o convencional e o insólito; a consciência do *fazer literário* e do *valor genético da palavra* (COELHO, 1985, p. 218).

Em entrevista realizada por Guilherme Magalhães, publicada no jornal literário *Rascunho* em julho de 2013<sup>28</sup>, Jorge Miguel Marinho fala sobre os temas e as motivações realistas da vida, dentre elas o amor:

Como a literatura só se preocupa e tem interesse em expressar a condição humana, os temas são eternos e sempre lançam as mesmas interrogações e inquietações: quem sou eu, de onde vim, para onde vou, o que faço aqui, quem são os outros, qual o sentido da vida? Nesse universo de indagações, o sonho, a busca de identidade, a solidão e a solidariedade, a morte e o desconhecido, o sentimento de ira ou compaixão, a injustiça social e a luta por um mundo novo, a incomunicação e o encontro, entre tantos outros, são temas muito presentes. E o amor possível ou impossível tem um lugar de destaque, até porque o amor é busca do outro e busca de si mesmo. Ele faz parte visceral da natureza humana e é uma sensível confissão de que ninguém se basta sem a convivência com o outro, ainda que este encontro seja não mais que uma promessa e permaneça no universo da imaginação (MARINHO, 2013, s.p).

*A Visitação do amor* de Jorge Miguel Marinho inicia com o título “ABRE-TE, HISTÓRIA”. Em caixa alta, a história e a História se confundem no jogo da linguagem.

A narrativa inicia com o “Era uma vez...”, num capítulo que se assemelha a um prólogo. É uma anunciação da relação intertextual com os contos de fadas da narrativa, mas também, por ter sido interrompido já anuncia que a história não está tão distante do leitor. Após uma linha traçada, “Espera um pouco...” e inicia a descrição poética e a ficcionalização do processo da escrita da história de Antônio:

Como é que eu posso começar a história de Antônio? Afinal de contas ela já está escrita na memória das pessoas, com a caligrafia do silêncio e é tão fácil acreditar como não acreditar. Preciso de palavras quase silenciosas, notas suspensas na página que criem uma melodia arpejada e todos sejam convidados a escutar. Talvez se eu conseguisse juntar os fatos como se juntam os sons e as pausas numa pauta musical, aí sim, eu estaria realmente escrevendo a história de Antônio.  
[...]

A verdade é que nem sei por que preciso tanto escrever a história de Antônio. Quem sabe seja porque eu não acredite nela e precise num passe de mágica torná-la real (MARINHO, 1987, p. 9).

---

<sup>28</sup> Disponível em <<http://rascunho.com.br/fabulador-da-realidade/>>. Acesso em jan. 2016.

Como num passe de mágica, o intertexto com vários outros textos na narrativa colocam a disposição do leitor os vazios interpretativos.

Os títulos dos capítulos remetem aos contos de fadas: “A eterna solidão das fadas”, “Para não quebrar o encanto”, “Diga, espelho meu!”, “Uma Cinderela presa no céu”, “A brancura de Antônio e os sete sons”, “A outra Rapunzel”, “A sinfonia bruxa de Nicolás”, “A cartola mágica da paixão” e a “Vigília dos magos”.

O título do Capítulo “Na toca do coelho” que trata do início da escavação do buraco, faz referência à *Alice no país das maravilhas*.

Há intertexto a referências bíblicas, tais como a *anunciação*:

E foi no final de uma tarde vermelha de verão, enquanto ela caminhava pelas quadras do cemitério com uma rosa nas mãos, que aconteceu. Sentiu um calor nas costas, a visão pontilhada de estrelinhas e ouviu:

- Ei, Lúcia.

Olhou depressa uma árvore, depois outra e outra. Então viu sobre um galho de pinheiro um cisne de asas verdes que com dicção perfeita vaticionou:

- Seu corpo sempre esteve cheio de gente e agora você vai ser mãe (MARINGO, 1987, p. 12).

Também há referência aos dias de criação do mundo, no caso, do mundo para Tereza. Antônio e Tereza passaram sete dias juntos no quarto. “Os dois prolongaram ao máximo a convivência, mas o sétimo dia chegou” (MARINHO, 1987, p.52). Depois disso Tereza passou a viver e trabalhar como uma pessoa comum.

Dor foi a última a “sair da caverna”. O mito platônico da caverna (República, VII) constitui um exemplo clássico de alegoria metafísica, por servir de base à especulação filosófica. (Moisés, 2004, p. 16). Dor se liberta da sua solidão, “agora podia tocar a própria história, andar pelas ruas sentindo os prazeres e dores que sempre tinham estado contidos no silêncio das mãos [...] Finalmente podia cantar com a voz cheia de realidade a sua própria dor” (MARINHO, 1987, p. 67-68).

Há ainda um tom de humor, tal como “o prefeito que foi empurrado para a sinfonia por alguns cabos eleitorais” (MARINHO, 1987, p.67). E também há sem dúvida a poeticidade em várias expressões: “Durante trinta anos de casada esteve grávida de espera”, “Lúcia pôs Antônio no mundo como quem sopra do corpo um pedaço de amor. Tudo macio, suave, indolor” (MARINHO, 1987, pp. 10-14).

Em *As fatias do mundo*, o próprio título é extremamente significativo. As fatias dos alimentos representam as facetas do mundo a ser conhecido, as histórias do mundo

dos personagens a alimentar a imaginação. A fome do protagonista, que no decorrer da narrativa quer seu “lanche”, é insaciável, como a fome de conhecer o mundo e crescer. O caroço de manga é a semente simbólica da continuidade da voracidade do protagonista por histórias.

As palavras possuem na narrativa uma carga significativa que provoca a confusão entre seus vários sentidos e a racionalidade é colocada em dúvida. Há a relação entre “entrar no quarto” e “entrar no videogame”, o que provoca ambiguidade. O quarto/videogame está “cheio de realidade virtual” [...] “dentro do meu quarto estão o Saci-Pererê, a Moura Torta [...]” (LACERDA, 1997, p. 49).

Além disso, há também o jogo poético da linguagem: “Os outros visitantes passeiam devastada fúria e feliz união pelo meu quarto” (LACERDA, 1997, p. 50).

*O telephone*, de Luís Dill, a começar pelo título, é uma palavra cuja grafia remete à antiguidade e estranheza do objeto na narrativa. O projeto gráfico apresenta capa e contracapa internas em vermelho, contrastando com o azul escuro predominante em toda obra. As ilustrações na capa e folhas introdutórias remetem a linhas sonoras.

A epígrafe da obra, “*These are extraordinary times*” (Esses são momentos extraordinários), trecho do texto proferido pelo presidente americano John F. Kennedy, em seu discurso *Man on the Moon* em 25 de maio de 1961, alude à estranheza extraordinária da narrativa, cujo tempo não é linear, bem como sua organização.

A obra *O Mágico de Verdade* (2006), de Gustavo Bernardo, faz parte da “Trilogia da Utopia”, complementada pelos romances *Monte Verità* (2009) e *Nanook* (2016).

Em *Monte Verità* (2009), o protagonista é Manoel, um moçambicano, que após perder sua esposa assassinada, passa também a ser perseguido e precisa abandonar a filha. Fugindo da guerra civil, Manoel emigra de sua terra natal para Ascona, uma comuna da Suíça, onde trabalha como garçom, no famoso hotel suíço “Monte Verità”, o emprego que lhe foi “permitido” embora ele seja economista e poliglota (assim como o Mágico de Verdade).

Se em *O Mágico de Verdade*, o Mágico não acabou com as catástrofes, com a poluição, com as doenças e com guerras considerando que seria uma contradição já que a fonte primária dos problemas é a existência do homem, em *Monte Verità*, é por meio do “mágico” Manoel que a utopia se realiza, em todas as suas contradições, por meio de intervenções de Manuel, diante de sua insatisfação com o mundo.

Ocorrem ao todo seis intervenções no mundo, informadas à população mundial, tal como em *O Mágico de Verdade*, todos os domingos, em todas as línguas por meio de todas as mídias existentes. De modo irônico o comunicado preliminar alerta: “Não há razão para pânico. A médio e a longo prazo, as mudanças beneficiarão a maioria das pessoas”, e a contradição da utopia já se inicia pelos questionamentos do narrador após esse primeiro comunicado: “[...] as mudanças, sobre as quais nada se sabe, beneficiarão a maioria das pessoas, o pequeno texto sugere que um número indeterminado de pessoas será prejudicado. Prejudicado de que maneira?” (BERNARDO, 2009, pp. 19-21).

A primeira intervenção provocou o desaparecimento de todas as armas de destruição em massa do planeta e a reparação dessas armas no espaço. A segunda intervenção promete diminuir drasticamente da taxa de natalidade dos seres humanos, impedindo que todas as mulheres do planeta engravidassem nos próximos dez anos e nos duzentos anos seguintes poderiam engravidar somente uma vez. A terceira intervenção provocou a limpeza de todo o tipo de sujeira material do planeta. A quarta promete o desaparecimento dos combustíveis fósseis dentro de sete anos. A quinta intervenção reprograma geneticamente todos os animais não humanos do planeta garantindo-lhes equivalência de força e condições para se protegerem do ser humano. E a sexta intervenção a promulgação de duas regras de conduta: uma é com respeito para todos os seres animais e, a outra, é tomar o outro ser animal sempre como fim e jamais como meio.

Por meio da reflexão filosófica entremeada na estrutura narrativa, o insólito é colocado em questão quando as possibilidades utópicas são confrontadas com os problemas do real, instigando a imaginação e a reflexão crítica do leitor jovem.

A terceira obra da “trilogia da utopia” é *Nanook: ele está chegando* (2016) que, conforme um trecho da quarta capa escrito por Ana Maria Machado, “é um convite ao prazer de nele se perder e se entregar ao deleite e à reflexão [...] entre ursos, deuses inuit e outros absurdos fascinantes que a literatura e a arte podem criar à vontade”.

Já no capítulo preliminar o narrador alerta:

Trata-se de uma narrativa dramática, com grave risco de tempestade e queda brusca de temperatura. Não há previsão de trovoadas, mas seculares sinos de bronze soam ao final. De dentro da razão, a loucura. Da loucura, o espanto. Do espanto, a revelação. Qual, não posso dizer. Porque assusta. Ou emociona. Ou assusta e emociona. Ao mesmo tempo (BERNARDO, 2016, p. 9).

O “espanto” que o Mágico de verdade provocou, também faz em *Nanook* a revelação, de dentro da razão.

O protagonista é o psiquiatra da cidade de Ouro Preto, Minas Gerais, Dr. Homem Siqueira. Em sua Clínica, Dr. Siqueira recebe Bernardo, um jovem de quinze anos, filho de Dona Bruma, que considera que o filho não é normal desde criança por ter começado a falar com apenas quatro anos de idade e numa língua completamente indistinguível. Suas primeiras palavras foram “Qanniq aputi quiquietaaluque”.

Como se não bastasse a estranheza do caso, o jovem Bernardo tem um ataque de fúria e age com uma força brutal (para um jovem garoto) a ponto de quase destruir a Clínica e ferir uma enfermeira. A constante necessidade de Dr. Siqueira, como homem da ciência, cético, encontrar um diagnóstico para o jovem é colocada em dúvida quando eventos estranhos acontecem e se relacionam com as palavras estranhas ditas por Bernardo.

O fantástico propõe questionar os dogmas da ciência, justamente o que os eventos insólitos da narrativa propiciam tanto ao protagonista quanto o leitor, de modo a repensar a posição do homem no mundo. Dentre os eventos, há o desaparecimento inexplicado de todos os ursos polares dos zoológicos e de seus habitats naturais, enquanto que em Ouro Preto vão aparecendo estranhos cães brancos que sempre cruzam o caminho de Dr. Siqueira. A temperatura em Ouro Preto e em todo o mundo cai a ponto de se falar em “congelamento global”. Também em *Monte Verità* (2009) há um capítulo intitulado “Neve”, em que toda a “merda” do mundo explodiu e se transformou em neve, deixando a temperatura do mundo todo a zero grau por cerca de uma hora.

Com a ajuda do amigo professor e linguísta Ramon, Dr. Siqueira vai desvendando, juntamente com o leitor, o significado de *Nanook*, das palavras ditas por Bernardo aos quatro anos, e o significado de se surpreender e refletir sobre a vida, sobre as crenças, e o mundo.

Interessante destacar que, nas três obras da “trilogia da utopia”, por meio do insólito, os “animais não humanos” são aqueles que “mostram ao homem o seu verdadeiro lugar” (BERNARDO, 2006, p. 73).

### 2.3 Linha intimista e psicológica

Dentre as publicações da narrativa juvenil brasileira, as que se enquadram na linha psicológica têm sido predominantes. Conforme verificado por Ceccantini (2000) não somente na literatura juvenil essa vertente se destaca, mas também na não-infantil ou juvenil. Isso pode se justificar pelo nosso espírito de época. Ceccantini (2000, p. 317) comenta estar ocorrendo um fenômeno geral de “psicologização” que afeta as diferentes áreas como o trabalho, o comportamento, a indústria cultural, a escola, entre outros, provocando assim uma repercussão inevitável também na literatura juvenil. Além disso, é nas últimas décadas que as inovações temáticas passam a abordar questões antes desconsideradas, polêmicas, tais como a morte, a dor, a solidão, desentendimentos familiares e amorosos, entre outros.

Nesse contexto, a incursão pelo fantástico permite, justamente por sua liberdade criativa, traduzir angústias, desejos, inquietações e medos.

Ao analisar o romance brasileiro da década de 30, Alfredo Bosi (1975) distribui quatro tendências, segundo o grau crescente de tensão entre o “herói” e o seu mundo, que ainda são atuais. Uma delas é a tendência de romances de *tensão interiorizada*. “O herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito” (BOSI, 1975, p. 315). Trata-se da essência do romance intimista ou introspectivo.

No capítulo “*La séduction du lecteur*”, Daniel Delbrassine em sua tese, já citada, *Le Roman pour adolescents aujourd’hui: écriture, thématiques et réception* (2006), apresenta um tópico sobre o suspense de natureza psicológica (p. 244)<sup>29</sup>. Para o estudioso francês de literatura juvenil, entre os poucos romances que se qualificam por

---

<sup>29</sup> Parmi les quelques romans que l'on qualifierait de fantastiques, plusieurs sont construits en suivant es étapes de la résolution du problème psychologique du héros: *J'ai 14 ans et je suis détestable* et *La Citadelle des cauchemars*, par exemple. Les motifs du fantastique y apparaissent plus comme dans un simple décor que comme l'enjeu majeur du récit. Tout comme dans *Derrière la porte*, où les interventions de la revenante visent à rétablir la justice lorsque le héros est matraqué. Damien est insulté, frappé, affamé et son expérience personnelle occupe le devant de la scène, notamment par le biais de brefs passages où le récit abandonne le "il" pour le "je" nous livrant ainsi plus directement son désarroi. [...] En revanche, simultanément à cet apogée du roman psychologique, le marché francophone a vu l'irruption de séries ou d'oeuvres manifestement héritières de la tradition fantastique, où les formes de suspense, plus traditionnelles, répondent mieux à la demande de lecteurs un peu plus jeunes ( ce fut l'émergence du concept de <pré-adolescent>) et moins portés à introspection. Sans entrer dans une discussion qui nous écarte de l'objet de cette étude, on signalera néanmoins que, dans les meilleurs d'entre eux, ces récits fantastiques représentent métaphoriquement les affrontements intérieurs et les questionnements les plus intimes. C'est notamment le cas de manière évidente dans la série des *Harry Potter*. (DEBLASSINE, 2006, pp. 245- 247).

fantásticos, muitos são construídos seguindo os passos para a resolução do problema psicológico do herói.

Delbrassine (2006, p. 247) destaca que foi simultâneo o auge do romance psicológico e o surgimento, na França, de séries ou obras que manifestam as tradições do fantástico, em que as formas de suspense mais tradicionais, respondem melhor a demanda de jovens leitores. Desse modo, estas histórias fantásticas representam metaforicamente os confrontos internos e os questionamentos mais íntimos. Isto é particularmente evidente no caso da série de Harry Potter, conforme destaca o autor.

Dentre os autores presentes em nosso *corpus* está Marina Colasanti. Em entrevista realizada por Sergio Andricain e Antonio Orlando Rodríguez, em 1993, na Colômbia, intitulada “Marina Colasanti y las metáforas del inconsciente”<sup>30</sup>, a escritora comenta que suas obras trazem metáforas do inconsciente, e isso é para ela uma questão de ética interna. Comenta que detestaria elaborar metáforas para “ensinar” coisas aos pequenos leitores, para “inculcar” conceitos morais, para “ajudá-los” a resolver problemas emocionais ou práticos. Para ela os verdadeiros contos de fadas são aqueles que estremecem a alma dialogando silenciosamente com ela, sua essência está na origem, e surgem das camadas mais profundas do inconsciente.

As narrativas que abordaremos nessa linha temática são: *Nós três* (1987), de Lygia Bojunga Nunes, *Ana Z. aonde vai você?* (1993), de Marina Colasanti e *Alice no espelho* (2005), de Laura Bergallo.

A obra *Nós três*, em 1990, recebeu o selo Altamente Recomendável para o Jovem, pela FNLIJ.

*Ana Z. aonde vai você?*, em 1993, recebeu o prêmio “Orígenes Lessa – o melhor para o jovem” – FNLIJ. E, em 1994, recebeu o prêmio “Jabuti” – CBL.

E *Alice no espelho* recebeu o Prêmio Jabuti em 2007, na categoria livro juvenil e foi selecionado para o Catálogo FNLIJ da 44th Bologna Children’s Book Fair.

---

<sup>30</sup> **¿Son tus cuentos de hadas metáforas concientes o metáforas del inconsciente?**

*Metáforas del inconsciente, seguramente. Esa es para mí una cuestión de ética interna. Detestaría elaborar metáforas para «enseñar» cosas a los pequeños lectores, para «inculcar» conceptos morales, para «ayudarlos» a resolver problemas emocionales o prácticos. Nunca he deseado hacer libros disfrazadamente paradidácticos. Mi intención siempre ha sido hacer literatura. Creo en la fuerza de la literatura como elemento estructurante, lejos de las obviedades, de lo previsible, de los «recados» embutidos. En cuanto a los cuentos de hadas, los verdaderos cuentos de hadas, aquellos que estremecen el alma dialogando silenciosamente con ella, su esencia está en el origen, surgen de las camadas más profundas del inconsciente. A veces, al escribirlos, siento como si yo fuera apenas el receptor de historias distantes que por misterio –o lujo– son contadas dentro de mí.* (disponível em: <http://www.cuatrogatos.org/show.php?item=80>)

### 2.3.1 Num lugar em busca de si

Na obra *Nós três* (1987), de Lygia Bojunga Nunes, há três personagens principais. A menina Rafaela, que passa parte de suas férias escolares (mais de um mês) numa praia deserta do litoral brasileiro, na casa da escultora Mariana, amiga de sua mãe. E Davi, um homem nômade, apaixonado pelo mar, que Rafaela conhece na praia.

Conforme Viegnes (2006), o lugar natural é suscetível de obsessão, principalmente quando é um espaço que escapa da marca humana e que testemunha certa virgindade. É o caso das profundezas obscuras, como fundos submarinhos e do mar, elementos que ambientam a narrativa bojunguiana. “Olhando assim lá pra longe, parece que o sol vai entrar no mar; mais um pouco a tarde acaba. Ninguém na praia. [...] Se não é a onda pequena batendo na praia, a gente até pensa que a vida parou” (BOJUNGA, 2006, p.7).

Além disso, Marisa Khalil (2010), em seu artigo “Imagens insólitas de um crime em *Nós três*”, partindo dos pressupostos dos autores Deleuze e Guattari, destaca que o mar seria um espaço liso por excelência, ou seja,

por mais que os homens tentem estriá-lo, ele se alisa sempre. Por esse motivo, as narrações que se fundam no fantástico, como as dos sonhos, abrem-se a partir de espaços lisos, visto que, nessas narrações não há o esperado, mas o inesperado, fatos que surgem de forma repentina e se expandem multidirecionalmente (KHALIL, 2010, p. 122).

Ao caminhar pela praia, Rafaela conheceu o Pescador que tece a rede da narrativa e é o responsável pelos indícios de suspense da trama.

Conforme os pressupostos de Barthes (1972, p. 31), os *índices* remetem a conceitos que seriam como características de personagens e de atmosfera, ou seja, são elementos da narrativa que ajudam a criar sua “atmosfera”. A narrativa *Nós três* apresenta, dentre os vários índices, os contos do Pescador:

Contou que um peixe (grande assim) chegava ao anoitecer numa onda grande assim querendo encontrar uma menina que ele andava procurando pra levar pro fundo do mar. Contou que a Morte andava a cavalo e que ela gostava de galopar. Onde ela passava, um vento grande levantava, e, se tinha flor no caminho a pata do cavalo amassava (BOJUNGA, 2006, p. 9).



O anoitecer, o vento, a flor são índices do amor e da morte, características românticas que perpassam a narrativa. É após um forte vento na praia que Rafaela encontra Davi.

A paixão de Davi pelo mar o fez parar naquela praia em que estava Rafaela, que com ele estabelece uma relação de amizade. Conversam sobre liberdade, sobre formas de se namorar (de perto, de longe, de só ficar pensando) assunto que Rafaela demonstra muito interesse.

Rafaela leva Davi para a casa de Mariana para conhecê-la. A casa de Mariana é no fim da praia, “quase dá pro mar entrar dentro”, e a “sala de Mariana só tem pedra”. Antes de Davi e Mariana se conhecerem, Rafaela ofereceu água da moringa e pão com manteiga para Davi. Este achou estranha a faca que não era de cortar pão e Rafaela justificou dizendo que “a gente sempre corta com ela”.

[...] Davi ficou olhando pra faca. Achou que já conhecia ela. Onde é que eu tinha visto uma faca assim? Era aquela que o pai usava no teatro pra fazer o papel de fugitivo? (e que a mãe usou para fazer o papel de Passionária?). Era aquela que ela ia usar pra cortar a corda quando caiu no mar? Ah. Tinha também aquela que ele encontrou no quarto da Dolores. (Pra que esta faca aqui Dolores? É pra fazer ponta no meu lápis de pintar olho. Você tá maluca? uma faca grande assim? Mas funciona bem, meu bem.) Que mentirosa era, a Dolores, ah! Que bonita que ela era também; e a faca? (BOJUNGA, 2006, p. 33).

A faca é o “objeto” ameaçador que se constitui na narrativa desde esse primeiro índice até tornar-se o objeto causador do assassinato passional de Davi (sujeito-vítima) por Mariana.

Outro elemento da ambientação importante a se destacar em *Nós três* é a janela do quarto. Conforme o dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a janela é uma abertura para o ar e a luz e simboliza a capacidade de receptividade. É pela janela do quarto que Rafaela acompanha os movimentos de Mariana levando o corpo de Davi para o barco, que logo desaparece pelo mar.

A janela funciona como uma câmera de enquadramento da cena para Rafaela:

O olho atravessa o vidro da janela e vai lá fora. É uma noite clara; é um mar brilhando da lua cheia. E de repente ela vê a Mariana arrastando a mesma lona que ela tinha arrastado pra dentro de casa. [...] A Rafaela quer chegar perto da janela pra olhar melhor, mas o pé está fincado no chão. [...] O olho de Rafaela segue o movimento da Mariana, do barco, da onda pequena que vem e que vai. [...] agora a janela só mostra a cabeça da Mariana. [...] A Rafaela olhando. [...] O

barco vai indo embora. Vai indo. Até que lá pelas tantas o barco sai da janela (BOJUNGA, 2006, p. 83).

Já na obra de Marina Colasanti, *Ana Z. aonde vai você?* (1993), o macro espaço é bastante diversificado, a cada momento da narrativa, desde um espaço indefinido no qual está um poço, o ambiente subterrâneo, e um ambiente desértico. Já os micro espaços são ainda mais variados e simbólicos. “Essa história começa com Ana debruçada à beira de um poço [...] Não sei nem mesmo se o poço está num campo, ou num jardim” (COLASANTI, 1993, p. 7). Por um acidente, ao tentar ver melhor dentro do poço, o colar de contas de marfim de Ana arrebenta, e suas contas caem no poço. Na tentativa de resgatá-las, a menina desce acessando degraus de ferro cravados na parede.

Simbolicamente, a imagem do poço está relacionada ao conhecimento ou à verdade, que está no fundo. O poço representa o homem que alcançou o conhecimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 850). Ana Z. inicia sua viagem pelo conhecimento descendo ao fundo do poço, em busca das contas do seu querido colar. Este, de modo simbólico, constituído é a redução do múltiplo ao uno, uma tendência de organizar em uma ordem uma diversidade mais ou menos caótica, no entanto, em sentido inverso, desfazer um colar equivale a uma desintegração da ordem estabelecida pelos elementos reunidos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 330). Assim, a narrativa inicia com a ordem de certo modo desintegrada, o que motiva toda a busca da protagonista.

Ao chegar ao fundo, percebe se tratar de um poço diferente, pois não possui água. Ana encontra suas contas, mas falta uma, a maior em formato de “rosa de marfim”. Com a ajuda de uma senhora, sentada no fundo do poço, Ana descobre que os peixes devem ter levado sua conta, já que não estavam mais lá pela falta de água. Ela segue por um túnel com o propósito de perseguir os peixes que possivelmente levaram sua conta preferida que havia faltado no colar. Peixes simbolizam o psiquismo, o mundo interior (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 839). Ana segue sua viagem em busca deles. Segue por um túnel apertado, por uma mina de ouro, chega a uma tumba egípcia, com grandes salas e rampas que conduzem a um deserto com areia e dunas “a perder de vista”. Ana consegue entrar em um ônibus que segue pelo deserto cheio de pessoas e animais.

Ana desce do ônibus quando avista o “oásis do Desejo”. Lugar do imaginário construído, a narrativa dentro da narrativa, o “oásis do Desejo” de Ana é explicado por uma mulher também imaginada por ela.

Ele é o nosso desejo. [...] Um desejo só não dá. É muito pouco. Se você desejar uma coisa, em segredo sozinha, e ficar esperando, vai ter que esperar a vida inteira. Mas se eu desejo muito ter dois camelos, e se você deseja o esterco dos meus camelos para adubar sua roseira e fim de que cresça e cubra a parede da sua casa, e se seu hóspede deseja que você tenha uma casa para estar nela e que tenha a parede recoberta por uma roseira bem adubada para dar mais flores e tornar a casa mais fresca e mais perfumada, permitindo que ele descansa bem da sua longa viagem, então eu terei meus dois camelos, que esterçarão sua roseira, que subirá pelas paredes da casa, que abrigará o hóspede, que dormirá à noite, que sonhará lançando as sementes de um novo desejo despontando em algum outro sonho (COLASANTI, 1993, p.31).

Nessa miragem, acaba tronando-se uma princesa prisioneira de um Sultão na torre. Ela seria morta pelo carrasco caso não tivesse mais histórias para contar. Até que, de tantas noites contando histórias, ela não consegue se lembrar de mais nenhuma e deseja muito sair daquele oásis. “E adormece desejando, desejando com força, não ser mais princesa, não estar na torre, sair daquele oásis” (COLASANTI, 1993, p. 39). Quando Ana acorda percebe que está sozinha deitada na areia, sem nada ao redor. “Partiram todos? [...] Ou será que adormeci no ônibus e sonhei?” (COLASANTI, 1993, p. 40). No entanto, a existência ou não do oásis é colocada em dúvida quando Ana vasculha por objetos que encontrou durante a viagem e encontra “um anel de cobre com uma pedrinha verde que ganhou do sultão, o botão de uma das suas babuchas que achou um dia depois que ele foi embora, três sementes de uma romã do oásis” (COLASANTI, 1993, p. 54). São índices da ambivalência da narrativa.

Ana encontra, ou é encontrada, por uma caravana de camelos. Ela segue com a ajuda do “homem azul”. Uma das paradas é uma aldeia com casas brancas e polidas. “Casas que poderiam ser de qualquer outra aldeia, se diante de cada porta um homem não construísse uma barco e uma mulher não tecesse redes” (COLASANTI, 1993, p. 46). Curiosa com a existência inesperada, Ana questiona o homem azul, que compra um barco: “Pra que você quer um barco, no deserto?”, e ele responde: “Porque a viagem é longa, como saber quando vou precisar de um barco? E o deserto... o deserto é muito longo [...] mas nem ele dura para sempre” (COLASANTI, 1993, p. 51).

Seguindo a viagem, em meio a uma tempestade de areia, Ana consegue ver um dirigível e faz suposições sobre ele: “Pode ser parte do rali Paris-Dakar – em que mês é mesmo que ele acontece? Ou pode ser uma promoção publicitária – mas promovendo o quê? Ou alguém dando a volta ao mundo em 79 dias, só para não quebrar o recorde daqueles famosos 80” (COLASANTI, 1993, pp.52-53). Referência à obra de Júlio Verne. Quando Ana chama seu companheiro de viagem para ver, “a tempestade recrudesciu, a areia se fez mais densa. O dirigível já não se vê. Não está, ou nunca esteve, acima de suas cabeças” (COLASANTI, 1993, p. 53). O que Ana vê é ou não novamente posto em dúvida.

A parada seguinte acontece em uma cidade em ruínas, cujo tempo não passava, controlado por uma ampulheta que nunca era virada, e por isso a noite não chegava. Ana brincou como nunca tinha brincado antes. Por imposição do homem azul, seguem viagem e chegam a uma “antimiragem”, um lugar em que “aquilo que existe e que, às vezes, não se vê” (COLASANTI, 1993, p. 65). Esse universo desafia a noção de realidade da protagonista, que sente aromas, sabores e texturas, mas não vê nada.

Nesse mesmo lugar fantástico, aparecem os caçadores de talentos, e Ana aproveita a oportunidade para sair dali. Entra em um ônibus e chega a um galpão que funciona como estúdio de cinema. Dentro das gravações, Ana é sequestrada por um cavaleiro em uma cidadezinha do oeste, e depois consegue fugir e embarcar em um metrô e voltar à tumba egípcia, que já lhe era tão familiar, até retornar para casa.

Já a obra de Laura Bergallo, *Alice no espelho* (2005), parte de uma linha psico-social, uma vez que aborda o contexto da vida de uma adolescente de 15 anos imersa nas exigências familiares e sociais de se adequar ao padrão de beleza definido e de lidar com a falta do pai.

O ambiente do quarto, espaço duplo, lugar de vida e também de tormentos solitários, é para protagonista o refúgio: “Empurrou com força o prato que a avó tinha posto em sua frente e saiu correndo, banhada em lágrimas, para se atirar na cama. Que raiva sentia de todo mundo se meter na sua vida!” (BERGALLO, 2005, p. 22).

O quarto possui um espelho em frente à cama. O espelho é o *motivo fantástico* que permite a complexidade do tema do *duplo* na narrativa. Ele reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência, e num aspecto numinoso, do terror que inspira o auto-conhecimento, o espelho é um instrumento da Psique (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, pp. 474, 477). Andrade (2000, sp.) destaca que “os significados conferidos ao espelho têm-se mostrado tão abrangentes quanto a própria realidade, ou

mesmo quanto a irreabilidade”. Como a ação das superfícies espelhadas deriva precisamente de uma das propriedades da reflexão, em termos da atividade concreta do espelho ou da ação abstrata do pensamento, o autor questiona: “o mundo do espelho é mesmo real, ou funciona como uma espécie de poeta fingidor [...]?” (ANDRADE, 2000, sp.).

Em *Alice no espelho* (2005), o mundo do espelho é o inverso, é a extensão do real de Alice para o qual ela entra, tal como a *outra Alice*, e conhece o mundo de Ecila, a garota gorda. Trata-se um mundo em que a sociedade vive em função da juventude e da beleza pré-estabelecida por modelos. Os jovens devem se submeter à transformação de identidade, de corpo, por um dos modelos impostos, tidos como os mais belos, e por isso inculcados e conformados pelas pessoas como o padrão que todos devem seguir. Aqueles que não seguem ou apresentam problemas em se adequar aos medicamentos pós-operatórios são exilados, pois as pessoas modelos não suportariam sua presença em sociedade.

Embora essa narrativa esteja na linha intimista como prodominante, é evidente a crítica social a partir da representação simbólica do mundo do espelho comparada ao universo mimético da narrativa em que vive Alice quando Ecila atravessa também o espelho e conhece o mundo de Alice (ao menos seu quarto com TV) e constata não haver muita diferença entre os dois lados do espelho: “Pelo que vi na televisão, não é assim tão diferente daqui, né?” (BERGALLO, 2005, p. 105).

### **2.3.2 O eu e o outro**

Em *Nós três*, o triângulo é protagonizado por Rafaela, uma menina, que tal como os protagonistas anteriores, é um personagem que atinge densidade psicológica e revela e ressignifica, por meio da sua perspectiva, o trauma e a angústia pelos quais passa.

A característica “pensativa” de Rafaela é destacada: “ – Você pensa muito? – Hmm... deixa eu pensar se eu penso. Não. Só agora que eu dei pra pensar. Depois que eu cheguei aqui. Acho que é porque... sei lá” (BOJUNGA, 2006, p. 22).

Davi é filho de atores de teatro mambembe e passou toda a infância “de um lugar para o outro” [...] “De tanto viver feito cigano eu tinha habituado e comecei a achar muito chato ficar sempre no mesmo lugar. Foi aí que peguei mania de mar” (BOJUNGA, 2006, 14). A paixão pelo mar fez Davi se tornar marinheiro, para ver até onde o mar o levava. Nessa época, um cação-anjo levou seu braço, de modo que o

impossibilitava de continuar a ser marinho. Rafaela e Davi conversam bastante e constroem uma bonita amizade. É por meio de Rafaela que Davi conhece Mariana.

Mariana é amiga da mãe de Rafaela, por isso Rafaela passa as férias escolares na casa dela.

Ela é artista [...] Ela é escultora. A mão dela é tão forte que você precisa ver. Quando eu falei pra minha mãe que eu não ia ter medo de trabalho pesado e que eu ia ser escultora também, ela falou, então vai passar umas férias com a Mariana pra ver de perto o que é trabalhar (BOJUNGA, 2006, p. 29).

Outro personagem, embora secundário, mas de destaque é a figura do Pescador: “O Pescador tinha olho que já não enxerga, o cabelo era todo branco, a mão ia apalpando e consertando uma rede” (BOJUNGA, 2006, p. 8).

Conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, pescar, no sentido psicanalítico, é proceder a uma *anamnesis*, no sentido de extrair elementos do inconsciente, não por uma exploração direta e racional, mas deixando atuar as forças espontâneas e reconhecendo seus resultados fortuitos. O inconsciente se compara aqui com a extensão da água, rio, lago, o mar, onde estão as riquezas que a *anamnesis* e a análise trouxeram à superfície, do mesmo modo que o pescador traz seus pescados, e, no caso da narrativa em questão, do mesmo modo que Pescador tece a trama na narrativa com suas histórias.

Em oposição, é o peixe Cação-Anjo que também tem destaque, pois é ele quem dá o castigo à Mariana. Trata-se de uma figura fantástica, pois embora exista um tubarão chamado Cação-Anjo, a narrativa o ressignifica, construindo novos significados a partir da relação entre bem e mal:

[...] que diferente de tudo ele era! Que tão esquisito-bonito, assim, cortado no meio de um risco verde-azeitona, essa metade peixe e essa metade anjo [...] Ela olhou pro Peixe, tudo o que é escama dele brilhou, e o olho, que era grande e redondo, parece até que aumentou, era impressão? Olhou pro Anjo. O cabelo dele era escorrido, e ele usava um camisolão que ia quase até o chão (BOJUNGA, 2006, p. 109).

Em *Ana Z. aonde vai você?* (1993), Ana, embora seja um nome próprio apresenta um sobrenome abreviado, o Z., talvez seja uma referência à própria viagem de crescimento da protagonista do início ao fim, de A a Z, e à circularidade da narrativa.

A protagonista é uma menina sem idade definida, mas evidencia seu crescimento e sua transição da infância à juventude durante a narrativa, principalmente quando retorna para casa. A abertura na parede da tumba parece ter diminuído:

Procura junto ao chão, a abertura por onde entrou a primeira vez. E afinal tem a impressão de vê-la num canto mais escuro. Impossível, porém, que fosse tão pequena. Não, certamente não era essa. Ana lembra-se de ter passado com facilidade, e a abertura que agora está à sua frente parece suficiente apenas para um gato gordo ou um cachorro magro, nunca para uma menina grande como ela. Inutilmente procura ao redor, e mesmo em outra sala. Não há outra abertura. Só pode ser aquela mesma (COLASANTI, 1993, pp. 78-79).

Assim como parece ter encurtado sua saia: “Céus, que tão curta está essa saia! ‘Vou ter que baixar a bainha’, pensa” (COLASANTI, 1993, p. 81). Os elementos espaciais configuram a transformação física e psicológica da protagonista.

No fundo do poço seco, há uma senhora de “cabeça branca” que diz “olá” para Ana “com a delicadeza de quem acha perfeitamente natural ver uma menina chegar ao fundo do próprio poço” (COLASANTI, 1993, p. 10). Ao falar que os peixes que estavam ali devem ter engolido as contas do colar de Ana, a menina questiona a senhora:

– Peixes??? Cadê peixes, se não tem água nenhuma?

[...]

–Pois aí é que está! – exclama a senhora, contente de poder enfim desabafar. – Eu falei, você nem prestou atenção... Aqui não chove há muito tempo, muitíssimo tempo. E meus peixes coitadinhos, já não têm como viver. Estou tricotando para eles esse último fio de água que guardei no balde, mas...

– Tricotando água!?

– Claro, menina. Você não tem idéia de quantas coisas se podem fazer com um fio d’água. Parece pouco, mas não é. Dá para um bom cobertor, fresquinho, limpinho... Não tem nada melhor. Sobretudo para peixes. E não rasga, sabia? (COLASANTI, 1993, p. 11)

O absurdo de tricotar fios d’água não impede que Ana, mesmo duvidando de início, vá em busca dos peixes que podem ter engolido sua conta.

Ela encontra uma mina de ouro e nela um mineiro. Este explica a Ana qual a destinação do ouro, já que ela achava, racionalmente, que era para vender: “– O ouro não é para vender. É para os peixes. Para fazer as escamas deles. E, diante da expressão de incredulidade de Ana: – Como é que você quer que eles tenham escamas douradas, se ninguém pega o ouro para eles?” (COLASANTI, 1993, p. 15)

Na sala de arte egípcia, a protagonista conhece dois restauradores de tumbas, o Baixinho e o Alto. Em um tom de humor, ambos explicam suas funções para Ana:

– Estamos tratando da restauração – diz o Alto.  
E Ana, contente de saber o que é restauração: – Da tumba?  
– Da cuca – responde ele.  
Surpresa de Ana – De quem?  
Baixinho – Da nossa.  
Alto – Estávamos meio esgotados.  
Baixinho – A vida entre os vivos é muito cansativa.  
Alto – São barulhentos demais.  
Baixinho – E tão metidos!  
Alto – O pessoal aqui é mais discreto – olha em volta. – E muito silencioso.  
Baixinho – Daí, aceitamos esse trabalho.  
Alto – Conseguimos patrocínio de um novo refrigerante.  
Ana, começando a se irritar – Mas que trabalho?  
Baixinho, como quem está repetindo uma obviedade – De restauração.  
Ana, com ar esperto – Da cuca.  
Alto – Não. Da tumba (COLASANTI, 1993, p. 21).

Já no deserto, Ana encontra vários personagens, entre eles o pastor de cabras, a mulher que hospeda Ana no oásis de Desejo, o Sultão, alguns camelheiros, dentre eles o “homem azul” (com vestimenta azul), o construtor de barcos e sua esposa, crianças com quem brinca, uma outra mulher na “antimiragem”, um outro mineiro, e, finalmente, sua mãe.

Já a protagonista de *Alice no espelho* (2005), é uma adolescente de quinze anos que “há muito tempo não vê o pai” (BERGALLO, 2005, p. 14). O pai lia *Alice no país das maravilhas* para a filha, mas divorciou-se da mãe e afastou-se da família. Andou “caindo na toca do coelho” (BERGALLO, 2005, p.150).

A mãe de Alice, Elisa, estava “sempre com pressa entre uma sessão de aeróbica e outra de musculação”, “todo mundo dizia que ela era linda e magra, e era exatamente isso o que Alice pensava também” (BERGALLO, 2005, pp. 10-11).

A motivação de ser magra de Alice existe motivada tanto pelo padrão de beleza e de felicidade seguidos pela mãe quanto pela mídia, que influencia tanto mãe quanto filha.

Felicidade, o que é mesmo? Ser linda, jovem e magra, eis o que é. Alice continua a virar as páginas de *Beleza e Leveza* com gestos automáticos. Próxima parada: “Conheça os segredos das *tops*”. Ela percorre as páginas coloridas e admira as *top models*: todas lindas, jovens e magras. Felizes, portanto (BERGALLO, 2005, p. 20).



A avó, que após a separação dos pais foi morar com Elisa e Alice, é a que sempre está preocupada com a alimentação e é o tormento da jovem que foge das refeições: “Se Mirna Lee [seu modelo de beleza] tivesse uma avó como a dela, jamais conseguiria ser o que é” (BERGALLO, 2005, p. 23).

Alice, motivada pela insatisfação com o próprio corpo e pelo desejo de corresponder ao padrão de beleza preestabelecido, torna-se vítima dos transtornos alimentares, tal como a bulimia e anorexia, com o agravamento dos sintomas. A partir de uma das crises, Alice conhece do outro lado do espelho a “gorda Ecila”, seu oposto e seu duplo, Alice|Ecila.

No fantástico, o tema do duplo é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções. Alice projeta no espelho a figura de Ecila ao ver o que não é, diante de sua insatisfação com o corpo.

Ceserani (2006, p.83) destaca que “os textos fantásticos agridem a unidade da subjetividade e da personalidade humana, procuram colocá-la em crise; eles rompem a relação orgânica (psicossomática) entre espírito e corpo” (2006, p.83). Ceserani relembra que Rosemary Jackson (1986) faz uma reflexão além da psicanalítica quanto ao duplo.

Os textos fantásticos que buscam negar ou dissolver as práticas de significação dominantes, especialmente a representação do “caráter” pessoal, tornam-se, desse ponto de vista, radicalmente perturbadores. As subjetividades parciais ou desmembradas rompem uma prática de significação “realista” que representa o *ego* como uma unidade indivisível. As fantasias procuram *inverter* ou interromper o processo de formação do *ego* que se realizou durante o estágio de desenvolvimento, isto é, procuram adentrar no imaginário. Dualismo e desmembramento são sintomas desse desejo do imaginário (JACKSON, 1986, p.90, tradução nossa).

O encontro entre Alice e Ecila coloca em crise a subjetividade da protagonista, nega e dissolve, pela percepção da protagonista, suas práticas de significação dominantes, de adequação aos modelos de beleza e de felicidade, por meio do imaginário.

Alice quer se adequar aos modelos mesmo sendo magra e se achando gorda. Ecila não quer ser obrigada a passar pela “transformação”, em que deve se adequar a um modelo de beleza.

O pai de Alice se afastou e já não lê mais as obras de Carroll para a filha. O pai de Ecila foi exilado por ter lido a obra de Carroll e passar a ter um pensamento de revolta e de não aceitação aos padrões impostos pela “transformação”.

### 2.3.3 Luz, câmera, introspecção!

Os fatos em *Nós três* são narrados por um narrador heterodiegético, mas filtrados por meio da focalização na personagem Rafaela, testemunha do assassinato passionai.

Considerando a perspectiva, a partir dos pressupostos de Jean Pouillon (1974), a natureza do ponto de vista na narrativa seria a “visão com”. Nas palavras do autor, nesse tipo de perspectiva,

escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui aos demais. Descrevemo-lo de dentro; penetramos imediatamente a sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos. Por conseguinte, essa conduta não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que a manifesta (POUILLON, 1974, p.54).

É nesse sentido que a narrativa é permeada pelo discurso indireto livre, a partir da visão de Rafaela:

A Rafaela ficou olhando pra Flor Azul e nem viu o homem lá perto, encostado num coqueiro. Lembrou que ela tinha perguntado pra Mariana, é verdade as coisas que o Pescador velho contou? A Mariana tinha rido, ora Rafa! É tudo imaginação. E a Rafaela então foi indo colher a Flor Azul (BOJUNGA, 2006, p. 10).

Além disso, dentro da *visão “com”*, Pouillon destaca o monólogo interior que tende a representar a temporalidade que decorre ao longo da exposição das reflexões ou sentimentos da personagem, ações que coincidem o tempo da *história* e o do *discurso*. Nesse caso, por se tratar de um narrador, conforme a terminologia de Friedman (1955), com onisciência seletiva múltipla, o foco pode estar em outros personagens. Em *Nós três*, o foco também está em Davi, especificamente em seu monólogo interior:

A Rafaela foi buscar a manteiga na geladeira e o Davi ficou olhando pra faca. Achou que já conhecia ela. Onde é que eu tinha visto uma faca assim? Era aquela que o pai usava no teatro pra fazer o papel de fugitivo? (e que a mãe usou para fazer o papel de Passionária?). Era

aquela que ela *ia* usar pra cortar a corda quando caiu no mar? Ah. Tinha também aquela que ele encontrou no quarto da Dolores. (Pra que esta faca aqui Dolores? É pra fazer ponta no meu lápis de pintar olho. Você tá maluca? uma faca grande assim? Mas funciona bem, meu bem.) Que mentirosa era, a Dolores, ah! Que bonita que ela era também; e a faca? O que que estava fazendo lá no quarto da Dolores, no meio do pente da escova e do batom?  
- Como é Davi, você não vai cortar o pão?  
Ele olhou pra Rafaela; cortou o pão [...] (BOJUNGA, 2006, p. 33).

É também por meio do ponto de vista narrativo que a ambiguidade do limite de passagem do sonho é colocada:

A Rafaela acordou com o vento sacudindo a janela. Virou pra cá e pra lá na cama. Mas o pensamento não virava, não saía do Davi pedindo pra tirar ele de lá. Mas dava medo só de pensar. Ela se encolheu. Laralalou bem baixinho. E ficou assim até o medo dormir. Quando **o medo dormiu, ela se levantou** e partiu pro fundo do mar pra ir buscar o Davi (BOJUNGA, 2006, p. 100, grifo nosso).

“O medo dormiu, ela se levantou” se trata do procedimento estilístico de modalização que permite a ambiguidade na narrativa fantástica. Conforme Todorov (2004, p. 282), a modalização “consiste na utilização de certas locuções e introduções que, sem trocar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado”.

Em *Ana Z. aonde vai você?* (1993), a voz narrativa se situa no interior da história, pois foco narrativo é possibilitado por uma personagem, que assume a *persona* de “escritora”. Há vários indícios de que essa *persona*, mesmo sem ter uma ação na narrativa, acompanha invisivelmente, a protagonista, de modo onisciente e chega até mesmo a esquecê-la, evidenciando que a protagonista tem “vida própria” como personagem.

Acompanhei Ana até aqui, entrei com ela na casa. [...] Vi quando comeu coalhada. [...] Tudo isso eu vi. Ainda esperei até mais tarde, até a hora de Ana ir deitar-se. Só quando tive a certeza de que dormia, na cama estreita e limpa, deixei-a. E fui tratar da minha vida. Demorei mais do que pretendia, confesso que me passei alguns dias sem cuidar dela, ocupada que estava com as minhas próprias coisas. Quando voltei não a encontrei mais lá. Nem na cama. Nem na casa (COLASANTI, 1993, p. 32).

O foco narrativo em *Ana Z.* seria o “*autor*” *onisciente intruso*, conforme a terminologia de Friedman (1955),

é a voz do autor que domina o material, falando frequentemente por meio de um “eu” ou “nós”. “Onisciência” significa literalmente, aqui, um ponto de vista totalmente ilimitado – e, logo, difícil de controlar. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente. [...] De modo semelhante, o leitor tem acesso a toda a amplitude de tipos de informação possíveis, sendo elementos distintivos desta categoria os pensamentos, sentimentos e percepções do próprio autor (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

A narradora estabelece na narrativa um tom metalinguístico, ao compartilhar com o leitor seu “papel” na narrativa, e como esta se organiza, rompendo, assim, a visão tradicional desse foco narrativo. Ao saber que Ana estava na torre contando muitas histórias ao Sultão, a narradora reage: “Dei um salto. Que negócio era esse de histórias? Quem tem que contar histórias aqui sou eu” (COLASANTI, 1993, p.34).

Ao “reencontrar” Ana, a narradora questiona:

- Ana, o que é que você está fazendo aqui?!
- Não resisti, falei com ela. É a primeira vez que lhe dirijo a palavra assim, diretamente. Mas também, ela passou dos limites. Dos meus, quero dizer.
- Você não sabe? Pensei que fosse você que tinha armado tudo isso...
- Eu?! Eu não estava nem aí.
- então fui eu mesma, desculpe. Sempre tive essa vontade de ser princesa, de morar numa torre. [...] para um oásis de miragem que nem esse, ter uma torre com uma princesa dentro, que nem essa. Combina, você não acha?
- Eu não quero achar nada. Meu papel não é achar. Meu papel é ficar observando, anotando, escrevendo, sem me meter (COLASANTI, 1993, pp. 34-35).

A propósito, essa *persona* intrusa de “escritora” possibilita a presença de um narratário: “Vamos descer com Ana. Devagar.” E descreve uma cena, tal como se a narrativa fosse formada por vídeoclipes<sup>31</sup>, direcionada a um “vocês”: “Neste ponto, vamos simplificar; cortamos a descrição toda que **vocês** já conhecem, de camelo parando, camelo apeando, Ana escorregando pela sela como se fosse um tobogã. E retomamos os dois, mais alguns camaleiros que também apearam um hora depois” (COLASANTI, 1993, p. 54, grifo nosso).

Do mesmo modo que o foco narrativo evidencia a estrutura narrativa como algo “armado”, revela também a necessidade de os fatos insólitos serem modalizados com o “Eu vi”, “agora sei”, “Eu também olho” da narradora.

---

<sup>31</sup> Em entrevista publicada na edição analisada (1994), a autora comenta: “Minha intenção foi escrever uma novela de formação, cheia de fatos, quase como um vídeoclipe”.

Assim também é a narração em *Alice no espelho* (2005). Há a *persona* intrusa da “escritora” que tece considerações sobre a escrita da obra literária: “No início da história, a gente que escreve ainda não conhece muito bem as personagens, porque ela vai se mostrando aos poucos, a cada ato que pratica ou frase que diz” (BERGALLO, 2005, p. 9). Tal modo de narrar permite a presença de um narratário que pode atrair o receptor da obra: “Alice tem uma estranha sensação de vazio no estômago. Demora um pouco para reconhecer o que sente, mas nós logo **sabemos** o que é. Alice está com fome! Coisa que não acontece há séculos” (BERGALLO, 2005, p.31, grifo nosso); “[...] ela corre para o banheiro. Aí acontece aquilo que **a gente já sabe**: Alice vomita, vomita, vomita” (BERGALLO, 2005, p. 50, grifo nosso).

Há a modalização da racionalidade por meio da perspectiva narrativa quando, no mundo do espelho, Alice vê Tiago (seu amado) e Mirna Lee (seu ideal de beleza e felicidade) trocando um beijo:

“Não é possível”, pensa Alice, muito chocada. “Eu não posso estar vendo isso. Devo estar louca, fiquei louca de tanto vomitar.” Mas, se chegarmos perto, veremos exatamente a mesma cena. Uma coisa muito estranha, muito improvável, mas bem real: Tiago e Mirna Lee trocando um beijo daqueles! (BERGALLO, 2005, p. 55).

Se Alice acreditava estar louca por ver coisas improváveis, o olhar da narradora ao ver exatamente a mesma cena “prova” ser “bem real”, embora seja “muito improvável”.

#### 2.3.4 A rede narrativa

Em *Nós três*, Davi começa a se incomodar com a atitude de Mariana.

- Ontem eu pensei que ela tava fazendo festa aqui, ó, mas ela estava era estudando a minha orelha pra comparar ela com a outra.
- A tua orelha de pedra ficou mais bonita que a tua orelha de verdade.
- Você acha?
- Eu disse isso pra Mariana e sabe o que ela me falou? Que a tua orelha de verdade é a de pedra (BOJUNGA, 2006, p. 35).

Davi percebe que se trata de “uma paixão assim... assim... dura, de pedra, se lá! Só sei que tá começando a me dar medo” (BOJUNGA, 2006, p. 36). Ele decide ir embora e voltar a ter sua liberdade. Mariana percebendo que seria impossível Davi permanecer ao seu lado, o mata. “Ela fica parada. Mas a mão não: num movimento

depressa, louco, abaixa o cabo da faca e corre. A lâmina se atira pro Davi, entra nele, entra fundo. A Mariana dá um grito” (BOJUNGA, 2006, p. 50).

O grito ecoa nos ouvidos de Rafaela, que estava dormindo. Rafaela se levanta, vai até a cozinha e vê Mariana e Davi abraçados. “Ela vai correr, ela vai falar, ela vai cantarolar, mas o laralalá só fica pensando e ela sente uma coisa esquisita puxando ela pra trás: se esconde sem saber por quê. O olho não desgruda dos dois; o coração tá diferente: bate feito querendo parar” (BOJUNGA, 2006, p. 51).

O assassinato de Davi não é assimilado por Rafaela, que por sua vez, não age, mas evade-se e interioriza o conflito.

A Rafaela sente o ombro doendo, vira o corpo, livra ele da Mariana, se levanta, sai correndo entra no quarto. Tapa os ouvidos. Fica um tempo assim. Lembra que o quarto tem uma porta: fecha ela. E pela primeira vez desde que chegou pra passar as férias com a Mariana ela vê que a porta tem uma chave. Roda ela na fechadura, se tranca (BOJUNGA, 2006, p. 52).

Ela acompanha pela janela do quarto os movimentos de Mariana levando o corpo de Davi para o barco, que logo desaparece pelo mar. A menina, em choque, se pergunta: “Será que eu não tô sonhando?!”(BOJUNGA, 2006, p. 55).

Sua atitude é enterrar a faca na areia, voltar para a casa, e esperar Mariana voltar. Mas, Rafaela é incapaz de expressar em palavras o que presenciou. “Resolveu ir lá na vila e contar pra todo mundo o que tinha acontecido, mas ela não podia contar, podia? Não! É claro que não podia, ela tinha que esperar a Mariana voltar” (BOJUNGA, 2006, p. 55). Pensou que não poderia contar a ninguém, mas para a mãe ela queria contar, e começou a escrever uma carta pensada que nunca ficava adequada o suficiente e jamais contava o que tinha acontecido:

Querida mãe  
Aconteceu uma coisa que não podia acontecer.  
Por favor, dá um jeito pra essa coisa que aconteceu não ter acontecido.  
Eu levantei de noite e vi lá na cozinha a Mariana e o... e o...  
(BOJUNGA, 2006, p.56).

Ela procura formular mentiras de que Davi estava muito doente, mas desiste de fazer formulações quando o barco retorna à praia. Mariana “*precisava* conversar” com Rafaela, mas esta se recusa a escutar.

Na sequência, inicia-se uma “experiência imaginária dos limites da razão” (BESSIÈRE, 1974, p.62). Revela-se na narrativa a necessidade de interiorizar o conflito,

fundamentada pela ordem do fantástico. A narrativa fantástica constitui um simulacro do universo cotidiano, de maneira que ocorrem situações insólitas, sobrenaturais que mesmo nesse universo criado são também impossíveis.

Rafaela, em busca de entender o que havia acontecido, rememora os fatos, por meio do limite de fronteira do sonho.

A menina tem um sonho com Davi, em que ele pede a ela que o tire do mar. Ao acordar, Rafaela perde o medo e vai até o mar ao encontro de Davi. Aqui a *hesitação* ocorre, pois não há a certeza se Rafaela está sonhando ou acordou realmente. A hesitação é, conforme Todorov (2004), condição para o surgimento do fantástico. O fato de Rafaela perder o medo pode significar que ela inicia sua ressignificação dos fatos, para uma possível solução do conflito psicológico: “Quando o medo dormiu, ela se levantou e partiu pro fundo do mar pra ir buscar o Davi” (BOJUNGA, 2006, p.63). O medo dorme e ela acorda.

Nas profundezas do mar, Rafaela encontra somente uma parte de Davi, perdida: seu braço. O Cação-Anjo não o tinha devorado, mas ele estava lá, guardado. A mão estava mais destacada, por causa de uma pulseira de couro que adornava o braço. Ambos começaram a conversar: a mão de Davi e Rafaela. No diálogo, dentro do universo fantástico, há a necessidade de reconstrução dos fatos ocorridos.

A tragédia é inevitável, e por isso o Cação-Anjo, com a ajuda de Rafaela, procura pensar em um castigo para Mariana. Na tragédia, conforme Girard (1998), quando um indivíduo sai da ordem ele passa a ser sacrificável, ou seja, o princípio da vingança predomina na recomposição do equilíbrio. O que ocorre na narrativa é justamente essa recomposição de equilíbrio simbólico por meio do castigo daquela que tem a culpa, que provocou o trauma. Rafaela informa ao cação-anjo que criar o cabelo da escultura de Davi em forma de um sol (a vida) foi a última coisa que Mariana esculpia antes de matá-lo. O castigo dado é que Mariana teria que repetir eternamente este seu último trabalho, “vai desaprender de criar” (BOJUNGA, 2006, p. 73).

Em *Nós três*, o vetor-tensão, conforme as considerações de Finné (1980), se inicia com o Pescador velho, contador de histórias, e não por acaso, é por ele que a narrativa termina. O Pescador se constitui na posição daquele que vai tecendo a narrativa.

O Pescador tinha olho que já não enxergava, o cabelo era todo branco, a mão ia palpando e consertando uma rede; e a Mariana falou, eu gosto de ajudar ele a consertar rede e gosto de ficar ouvindo as coisas

que ele conta. [...] Contou que no coqueiral tinha uma folhagem rasteira que dava uma flor azul. A flor era grande e bonita: guardava lá dentro dela o Amor. Contou que a Morte adorava essa flor, e quando via ela de longe já gritava pro cavalo, não pisa naquela flor que ela é minha! (BOJUNGA, 2006, p. 10).

Tais histórias iniciam o vetor-tensão, uma vez que o indício da ventania é um sinal de que a Morte estava anunciada. E a Flor Azul, propriedade da Morte e símbolo do Amor, foi dada a Davi por Rafaela, e no universo fantástico Mariana oferece a Flor para Davi. E a rede/teia, trama da narrativa, é desestabilizada, movida por Mariana: “a Mariana tinha chegado primeiro e estava levantando a teia pro Davi se libertar. (Tinha sido tão difícil pra ela! Como é que pra Mariana era fácil assim?)” (BOJUNGA, 2006, p. 69).

O fantástico, desse modo, conforme as observações de Bessière (1974), não trabalha no campo das crenças e das superstições, não considera o conhecimento do código cultural de conceitos pré-concebidos.

No final da narrativa, o Pescador velho conta a história de uma mulher chamada Mariana que tirava tudo de um pedaço de pedra, mas que, repentinamente, desaprendeu de tirar tudo da pedra, e passou a esculpir repetidamente a figura de um sol. “Até que um dia, cansada daquilo, a mulher fechou a casa e saiu no barco. Ninguém sabe pra onde é que ela foi” (BOJUNGA, 2006, p. 81). Assim, a narrativa termina em hesitação.

Em *Ana Z. aonde vai você?* (1993), Marina Colasanti comenta, em entrevista concedida a Antônio Carlos Olivieri para a edição da obra de 1994, que não lhe interessa apenas escrever uma historinha, “estou atrás de outras coisas, da emoção, do trânsito livre num universo que os outros chamam fantástico, das pontes que desse universo se estendem para o inconsciente”.

A escritora também comenta sobre a relação e as diferenças entre *Ana Z. aonde vai você?* e *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll.

Alice cai na toca. Ana não cai, ela escolhe descer, ir ao fundo. Alice é levada pelos acontecimentos. Ana realiza uma busca voluntária, vai atrás do seu desejo. Alice acorda, tudo foi um sonho. Ana não precisa acordar, porque não sonhou. Ana renasce ao término da viagem, passa, como em um parto simbólico, da infância à adolescência. Ana cresceu na viagem (COLASANTI, 1994, p. 86).



A obra *Alice no país das maravilhas* é representativa da literatura *nonsense*<sup>32</sup>. Conforme Vasconcelos (1998), por meio da linguagem *nonsense*, Alice precisa de se rever no sonho, no interior da sua consciência, que é o espaço interior da terra, para confrontar-se num pseudo-diálogo com figuras do seu imaginário.

Ana Z., por sua vez, precisa seguir seus desejos, no fundo poço, também, interior da terra.

Os textos míticos forçam esse entendimento da busca de algo desejado pelo herói como uma desestabilização do real.

[...] a noção de «efeito» de recepção do dito de espírito, contido nos enunciados linguisticamente elaborados dos textos *nonsense* e absurdos, as noções de espetáculo e paródia intrínsecas ao ser dramático dos enunciados *nonsense* e absurdos, relaciona-se com o poder evocativo de discursos eminentemente simbólicos, como os dos textos míticos, destinados a forçar o receptor um entendimento mais profundo e, por ventura, desestabilizador, do mundo habitual (VASCONCELOS, 1998, p. 54).

Assim, em *Alice*, afirma Filomena Vasconcelos (1998, p. 55), o motivo mítico de busca de algo, levada a efeito pelo herói, segundo as modelizações dos contos populares de uma tradição folclorista, “pode encarar-se como uma das significações adstritas à já mencionada viagem onírica de iniciação de Alice, após a descida pelo buraco do coelho”.

Já em *Ana Z.*, a busca segue inicialmente pelas contas, depois pelos peixes, que depois se concretizam na busca de si, em um universo em que o insólito desestabiliza a noção do real.

A senhora, sentada no fundo do poço seco, tece fios d’água para os peixes com a água que guardou no balde, já que há muito tempo não chovia.

Os peixes, que provavelmente tenham engolido a conta de Ana, são procurados por ela nos lugares mais improváveis (túnel, deserto), sem que ela considere tal impossibilidade.

---

<sup>32</sup> “Na sua definição mais consensual, porque essencialmente abrangente, o discurso *nonsense*, traduzido à letra por «não-sentido», é aquele que se opõe ao sentido estabelecido e aceito normalmente como a ‘verdade’ institucional de um determinado código político e moral de valores, dentro de uma dada cultura. [...] o jogo *nonsense* revela a inoperância e inconsistência de uma estratégia desconhecida, para além da verdade e da metafísica, que delinea todos os sentidos de existência e marca os destinos da história e dos seres” (VASCONCELOS, 1998, pp. 39-41).

O mineiro, que Ana encontra, procura ouro para produzir escamas para os peixes. Ana ganha uma escama “de rabo de filhote” que guarda no bolso. A escama é o objeto mediador entre o dentro e o fora do poço.

No entanto, é dia quando Ana surge na boca do poço [...] E se encontra exatamente onde estava quando eu dei de cara com ela e isso tudo começou [...] Depois mete a mão no bolso, vasculha o fundo, sente a leve aderência da escama na ponta do dedo. Sim, ela está lá, a lembrança de ouro da qual nunca vai se separar (COLASANTI, 1993, pp.81-82).

A narrativa, de modo cíclico, permanece em hesitação, uma vez que, embora Ana não tenha resgatado sua conta ausente, objeto inicial da busca, a escama conquistada como presente é o objeto mediador entre real e imaginário da viagem realizada por Ana. Quando ela entra em casa, a chuva, tão desejada pela senhora do poço, pelos peixes, pelo construtor de barcos e pelo camaleiro, começa.

Em *Alice no espelho* (2005), a narrativa se desenvolve centrada nas angústias de Alice, na sua necessidade doentia de emagrecer, de não comer ou comer em excesso e vomitar, e de exagerar nos exercícios físicos. Alice se afasta das amigas que queriam ajudar.

Após um desmaio da jovem, a mãe e avó decidem procurar um médico e este faz um diagnóstico de anorexia nervosa. A doença resulta dos conflitos pelos quais passa a protagonista, como uma jovem que quer se adequar aos padrões impostos pela sociedade.

Alice se recusa a seguir as recomendações médicas, por meio de um tratamento psiquiátrico. Desenvolveu “estratégias” para enganar a mãe e a avó: “aumentou as horas de malhação e aproveita todas as oportunidades para esvaziar o estômago” (BERGALLO, 2005, p.42). Assim, nada muda até que a doença se agrava e a jovem tem outro desmaio após devorar um pote de sorvete enquanto assistia um festival de beleza e moda na TV.

É em meio a essa crise de Alice que o fantástico se manifesta na narrativa, pelo espelho, motivo fantástico que permite o sentido simbólico de alteridade. Conforme Andrade (2000, s.p.), o polo da alteridade, na rede de sentidos simbólicos do espelho, permite o encontro das variantes da diferença identitária.

[...] a reflexão provoca um mundo às avessas, isto é, uma *inversão do real*, significado de conotação essencialmente negativa. Encontramo-nos diante do outro lado, dos outros mundos, aos quais se ligam todas

as inquietudes em diversos mitos. [...] O facto de sermos diferentes dos outros mostra a *relatividade* da nossa condição individual, e a necessária relação ou comunicação com eles. Em particular, esta *comunicação entre alteridades* pode minorar a alienação circulante nas nossas sociedades pós-modernas ou de modernidade avançada (ANDRADE, 2000, s.p.).

A inversão do real, ou a desestabilização do real, que permite a alteridade, ocorre quando Alice levanta do chão e fica em pé na frente do espelho.

Nele vê uma garota gordona olhando para ela feito pateta (quem seria?). Atrás dela, um quarto igualzinho, só que com tudo em posição invertida. E resolve fazer de conta, como a outra Alice (a do país das maravilhas), que o espelho de repente ficou todo macio e que é possível atravessar para o outro lado. Encosta a ponta dos dedos no vidro (e a garota gorda faz a mesma coisa). A superfície lisa começa a amolecer e vai se dissolvendo devagar [...] **Dá um tempo na confusão dos pensamentos** e olha em volta com curiosidade (BERGALLO, 2005, p.52-53, grifo nosso).

A racionalidade é questionada pelo mundo do espelho, ao “dar um tempo na confusão dos pensamentos” a ambiguidade entre o sonho do desmaio e a realidade permanece assim como quando Alice sai do espelho e volta ao seu mundo, a jovem está praticamente inconsciente, a ambiguidade se estabelece pela inversão do real por meio do insólito quando “Alice se lembra de Ecila e sem querer pensa alto: É a gorda tinha razão... O mundo aqui não é *tão* diferente do dela” (BERGALLO, 2005, p. 153).

### 2.3.5 A linguagem e seus múltiplos sentidos

Em *Nós três*, ao ser apresentado à Mariana por Rafaela (Rafa), Davi de apaixonona pela escultora. Esta se encanta tanto por Davi a ponto de fazer uma escultura dele.

Pensa, Rafa, pensa. Ela pega um pedaço de madeira e começa a tirar vida de lá. Você diz que agora ela vai *me tirar* de dentro de um bloco de pedra. Já pensou? Muito depois d’eu ter morrido (*muito* mesmo: pedra é uma coisa que dura toda a vida) eu vou continuar existindo; cê vê? As mãos dela são mágicas, e ela... ela... ah, Rafa, sereia nenhuma fez meu coração bater desse jeito (BOJUNGA, 2006, p. 30).

Se recorrermos ao conto fantástico *O retrato oval* (1842), de Edgar Allan Poe, é possível estabelecer algumas semelhanças. Tal como Mariana ama a Arte de esculpir, o pintor do conto ama mais a sua Arte do que a sua esposa. O artista decide pintar sua esposa muito bela, que posa para ele “durante longas semanas no sombrio e alto ateliê

da torre, onde a luz penetrava por uma clarabóia de cristal” (POE, 1981, p. 128). Como um prisma, a vida da esposa vai saindo se seu corpo e se impregnando, a cada pincelada, no seu retrato. Ao terminar a pintura, o artista diz: ““É a vida, a própria Vida que eu aprisioneei na tela!’ E quando se voltou para contemplar sua esposa, *ela estava morta!*” (POE, 1981, p. 129).

O choque entre a Arte e a Vida também ocorre em *Nós três*. Davi posa para Mariana: “Às vezes a Mariana olha pra ele; o resto do tempo ela vê o Davi de pedra; e corta e recorta ele. [...] só mesmo a Mariana pra segurar ele assim sentado, parado, tanto tempo” (BOJUNGA, 2006, p.33).

No universo submerso, a mão de Davi está presa na teia, cena que remete a imagem que Rafaela havia visto na praia antes do assassinato: uma arranha capturando um beija-flor por meio de sua teia. “A teia era enorme, era linda. E só tinha uma aranha. Ela tinha trabalhado sozinha aquela teia toda” (BOJUNGA, 2006, p.39). Há a relação metafórica entre a aranha e Mariana e o beija-flor com Davi, e o ato de Rafaela ter ficado parada e não ter salvado o pássaro com a impossibilidade de ação de salvar Davi.

A mão relata a Rafaela que ela precisaria da faca enterrada na praia, para ser retirada da teia/rede. A faca é um elemento ceifador que precisaria primeiramente ser ressimbolizado. De elemento que mata para libertador. Para isso era necessário que Rafaela voltasse na cozinha, lugar em que Davi e a faca se conheceram e tirar a faca de lá, como forma de evitar o assassinato.

Nesse universo insólito, de refacção dos fatos há o trabalho metalinguístico da própria narrativa. Rafaela encontra o cação-anjo, ser bilateral que metade peixe metade anjo, explica para Rafaela que arrancou o braço de Davi “pra poder guardar a mão dele aqui”, “pra salvar um pedaço dele. A mão que a gente guardou ela nunca vai poder matar” (BOJUNGA, 2006, p. 68). No entanto, Mariana alcança a mão de Davi, e ao pegar a faca, novamente o mata, dentro do universo fantástico do mar.

A Flor Azul é outro símbolo muito importante na narrativa, ao mesmo tempo em que simboliza a impossibilidade do amor entre Mariana e Davi e a eterna busca por Davi. Conforme Volobuef (1999, p. 46) a flor azul surgiu no romance *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis e tornou-se o símbolo do Romantismo, destacado por Huch (1951), aponta Volobuef (1999, p. 46), como “aquilo que todos procuram, mesmo sem o saber, quer o chamemos de Deus, eternidade, amor, eu ou tu”.

Em *Ana Z. aonde vai você?* (1993), as ilustrações são de autoria da própria Marina Colasanti. Em cada um dos vinte capítulos há ao menos uma gravura em preto e

branco que enriquecem a atmosfera fantástica que envolve a aventura de Ana, além de gravuras que representam objetos e detalhes específicos, tais como a conta em formato de rosa (primeira ilustração) e os olhos do “homem azul” (gravura que se repete nas páginas 41, 49, 59 e 65) sugerindo a presença do olhar como importante sentido da narrativa. Prova disso, é a construção da “miragem” e “antimiragem” por meio dos desejos coletivos. Na primeira se vê o que não existe, na segunda, embora não se veja, existe.

A narrativa é permeada de poeticidade, principalmente nas descrições da protagonista: “Olha com os olhos, enquanto com a cabeça conversa para dentro” (COLASANTI, 1993, p. 13); “‘O medo, visto de fora’, pensa Ana, ‘não é nem um tantinho igual ao que a gente sente por dentro’” (COLASANTI, 1993, p. 24). E o tom de humor da narradora: “Mas é melhor um ônibus na mão, que dunas voando” (COLASANTI, 1993, p. 26).

Os dois restauradores de tumba/cuca indicam a direção para Ana que se segue o discurso *nonsense*, retomando o intertexto com *Alice no país das maravilhas*: “Você sai daqui, anda até ali, chega na primeira entrada à esquerda. Não pega. Também não é a primeira à direita. O melhor seria ir pela antiprimeira... é um bom atalho. Senão vai em frente mesmo, mas não é muito reto, até chegar num larguinho apertado...” (COLASANTI, 1993, p.23).

Ana Z. conta histórias ao sultão, da torre da sua miragem, ao modo de Sherazade. Entre as histórias contadas estão os músicos de Bremen, o gato de botas e João e o pé de feijão.

Como destaca Ceccantini (2000), a narrativa estabelece um fecundo paralelo como fonte relevante com o conto “Mãe Nevada” (1996), dos Irmãos Grimm. Há a relação entre o fuso que cai no poço com a conta, a menina que se atira no poço, perde “os sentidos” e quando acorda está “deitada na relva numa linda campina pontilhada de flores vicejando o sol”. Há a relação com as macieiras carregadas de frutos e as laranjeiras da “antimiragem” em *Ana Z.* Há ainda a simbologia do ouro: no conto a menina é coberta por ouro, “mocinha de ouro que vale mais que um tesouro”, já Ana Z. ganha uma escama de ouro, a lembrança que guardará a vida toda.

Além dos indícios espaciais do crescimento físico de Ana, há a fita vermelha que de modo simbólico, indica a passagem da protagonista da infância à adolescência. Ana, na volta para casa, deixa sua fita vermelha, que prendia seus cabelos, como pagamento da dívida pelo capacete que o mineiro, com seu belo sorriso, lhe havia emprestado e que

ela houvera perdido. Simbolicamente, a fita, ou o laço representam a recompensa de um ato de valor, e a cor vermelha, fundamentalmente ligada à vida, é carregada culturalmente por diversos sentidos simbólicos, dentre eles a paixão e a sedução.

Já *Alice no espelho* (2005), além do título evidencia já nas primeiras páginas e nas ilustrações de Edith Derdyk diversas referências, inclusive organização narrativa, à obra de Carroll.

Já na dedicatória Laura Bergallo pontua uma estrofe do poema “As Contradições do Corpo” de Carlos Drummond De Andrade, destaca os autores Charles Beaumont e Jonh Tomerlin e Lewis Carroll, “que há mais de um século abusou do direito de ser diferente”. Há no decorrer na narrativa várias referências diretas à trechos da obra de Carroll, inclusive, na primeira página da obra há uma nota de rodapé com as referências e a recomendação da leitura pela autora. Quando a narrativa inicia a situação insólita há a retomada da expressão “Vamos fazer de conta”, a expressão favorita da primeira Alice. Antes de se colocar frente ao espelho, como um choque com a realidade, a jovem percebe que não pode mais fazer de conta: “Não pode fazer de conta que não devorou o pote inteiro de sorvete ou que não vomitou tudo depois. Essas coisas ela tem que encarar. Mas sente frio, medo e nojo. Precisa sair correndo, sumir dali, fingir que nunca existiu” (BERGALLO, 2005, p. 52).

Além das referências, o efeito da leitura da narrativa de Carroll promove a reflexão sobre a diferença nas personagens. O pai de Ecila, ao ler a obra *Alice no país das maravilhas*, passa a refletir sobre a situação observada na sociedade do mundo do espelho em que todos deveriam passar pela “transformação”, revoltando-se contra a imposição de se adequar, por meio de cirurgias e medicamentos, a um modelo ideal de beleza. Já Ecila, após passar pela transformação, sendo obrigada pela mãe e tios, simplesmente se encanta com sua nova aparência e muda seus ideais, sua maneira de pensar sobre seu corpo e sua personalidade. Alice cumpre sua promessa e indica a obra de Carroll para Ecila antes de voltar ao seu quarto: “Se eu deixar de ser quem sou, se eu ficar igual a todos os outros... me faça ler *Alice no país das maravilhas*. Tem um velho exemplar escondido embaixo do meu colchão. Você promete?” (BERGALLO, 2005, p. 126).

A obra apresenta vários paratextos voltados para os objetivos da Coleção Muriqui (SM) de trazer para os jovens temas centrais da atualidade. No Epílogo, há o depoimento de “Alice por ela mesma” contando sobre seu tratamento por problemas com a bulimia e anorexia. Há também um suplemento de informações sobre a doença e

questões relativas à ditadura da estética, números da doença no Brasil, entre outros, intitulado “Quer saber?”.

## 2.4 Linha de terror e mistério

*A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte tipo de medo é o medo do desconhecido. Esses fatos poucos psicólogos irão discordar, e a verdade deles admitida deve estabelecer para todo o tempo, a genuidade e dignidade do conto de horror como uma forma literária (LOVECRAFT, 1973 p. 12, tradução nossa)<sup>33</sup>.*

Em relação a essa linha, Nelly Novaes Coelho (2000) aponta o enigma ou intriga policialesca como uma das tendências da literatura infantil e juvenil no Brasil. Segundo a pesquisadora, trata-se de uma “narrativa cujo eixo de efabulação é um mistério, um enigma ou um problema estranho a ser desvendado. A maior parte está na linha detetivesca do romance policial” (COELHO, 2000, p. 160).

Ao lado ou junto, caminham as narrativas de terror e mistério, alimentadas pela tradição do gótico nas artes e na literatura. O medo, sentimento dos mais ancestrais do homem, tornou-se objeto da literatura, de modo que as obras de tal teor atraem grande público de longa data até a atualidade, sobretudo o público jovem.

Nesse sentido, o escritor e psicanalista Contardo Calligaris em sua matéria “*Adoráveis vampiros*” (2008), na Folha<sup>34</sup>, comenta sobre a relação entre os vampiros e lobisomens com a adolescência:

Há uma longa lista de razões pelas quais um humano, e sobretudo um adolescente, poderia gostar de ser vampiro, mas a mais óbvia é que os vampiros conseguem crescer, acumular experiência, viver intensamente a eternidade inteira, tudo isso sem ser escravos de um corpo que, além de mortal, é sempre, por assim dizer, excessivo- um pouco asqueroso. O adolescente, empurrado para a bulimia por seu crescimento desordenado, se fecha na anorexia (ou tenta vomitar o que comeu) porque a perspectiva de ter um dia um corpo adulto lhe inspira repulsa [...] Os lobisomens [...] devoram seus alimentos, desmaiam na hora de dormir e estão sempre próximos de perder o controle de si. O adolescente é um lobisomem que sonha com a compostura dos vampiros, os quais, ao contrário, não comem, não

---

<sup>33</sup> *The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown. These facts few psychologists will dispute, and their admitted truth must establish for all time the genuineness and dignity of the weirdly horrible tale as a literary form (LOVECRAFT, 1973 p. 12).*

<sup>34</sup> Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2512200828.htm>>. Acesso em jun. 2016.

precisam respirar nem dormir, exalam um cheiro e um hálito sublimes porque, gélidos, eles não carburam, não apodrecem, não defecam (aliás, será que urinam?). Em suma, o vampiro é livre das indignidades dos organismos vivos, ele não precisa daqueles envergonhados "momentos humanos" (CALLIGARIS, 2008).

Faz parte também dos “momentos humanos” a emoção do medo. Maurício Menon, em sua tese “*Figurações do gótico e seus desdobramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*” (2007), considerando que ninguém gosta de sentir medo, questiona:

[...] por que então o gênero gótico se solidifica e se expande em desdobramentos como o terror, o horror, o suspense e o mistério, alcançando outras mídias, além da literatura, e produzindo um público bastante fiel a ele? Uma das possíveis respostas seria a de que, no universo da fabulação, pode-se dialogar com o medo ou com os medos de uma maneira segura, sem que isso constitua real ameaça (MENON, 2007, p. 12).

As narrativas juvenis permitem esse diálogo com o medo e com personagens tais como os vampiros, ainda que, pelo fantástico, o distanciamento do medo não pareça tão longe assim do leitor. É o que abordaremos nas seguintes narrativas: *O fantástico homem do metrô* (1979) de Stella Carr, *A maldição do olhar* (2008) de Jorge Miguel Marinho e *Cidade dos deitados* (2008) de Heloísa Prieto.

*A maldição do olhar* foi selecionada para o Catálogo Bolonha pela FNLIJ, em 2009, além de ter recebido três prêmios pelo design da obra produzido pelos ilustradores Gustavo Piqueira e Samia Jacintho: HOW International Design Awards 2010, Gold 2010 (print) - Creativity International Awards, Design Annual 50 2009 - Communication Arts Awards.

*Cidade dos deitados* recebeu o Prêmio Jabuti em 2009 com o 2º lugar na categoria Juvenil.

#### **2.4.1 O clima de medo**

Conforme afirma Malu Zoega de Souza (2003), Stella Carr “acabou protagonizando o movimento mais geral de um projeto amplo de literatura juvenil” (p. 16). A pesquisadora comenta sobre a proposta da autora em criar uma literatura voltada para o jovem. Stella Carr diz na biografia que acompanha muitos de seus livros:

*...eu resolvi que ia criar meus próprios leitores... Foi em 1975, que comecei a planejar a série juvenil, livros de suspense. Histórias*



*policiais baseadas em coisas nossas, fatos da atualidade, reportagens com vários personagens reais ao lado das imaginárias. Mas tudo bem brasileiro, valorizando a nossa cultura e o nosso jeitinho de ser* (CARR, 1977).

As “histórias policiais baseadas em fatos da atualidade” são referenciadas na obra *O fantástico homem do metrô*. Dos seis artigos de jornais que serviram de fonte para a obra está a matéria publicada em 20 de setembro de 1978, na Folha de São Paulo, intitulada “*Ratos deixam vale do Ribeira, mas devastação permanece*” (Anexo 1). A matéria revela situações que variam de um tom de desespero a um tom de sátira, uma vez que parece se tratar de algo irreal. Um dos trechos da matéria menciona o perigo da praga dos ratos que afetou o Vale do Ribeira e o desconhecimento de sua origem:

Até hoje ainda não se conhecem as origens dos roedores que, segundo alguns técnicos, teriam vindo do Paraná, onde a seca não deixou alimentação suficiente para a espécie que migrou para São Paulo. Para outros, contudo, a causa do deslocamento é o desequilíbrio biológico, provocado – não só no Paraná como em São Paulo – pelo desmatamento indiscriminado. [...] dona Maria diz que “gatos grandes, bastante adultos e caçadores”, abandonaram a moradia, com sinais evidentes de temor dos ratos, principalmente os de ventre rosado que, lentos, não fugiram mas enfrentaram os felinos. [...] O único consolo da população do Vale do Ribeira é que a praga chegou ao fim. Mas fica uma pergunta para os técnicos: para onde estão indo os ratos? (FOLHA DE S. PAULO. 20 set. 1978, p. 29)

Esse absurdo do real serve de fonte à narrativa de Stella Carr. Lajolo e Zilberman (1991, p. 142) comentam que é na lição do *best-seller* mais contemporâneo que Stella busca os elementos responsáveis pela extraordinária comunicabilidade de seus livros. “A partir dos títulos, suas obras contêm o apelo forte de locais conhecidos e populares, a promessa de tematizar espaços e instituições tão marcados como o metrô de São Paulo”, em *O fantástico homem do metrô*.

Como manchetes de jornal, seus títulos incluem sempre palavras que reforçam a excepcionalidade da história, gerando suspense [...] A apropriação de elementos da realidade não se limita ao título de seus livros: as histórias mesclam enredos policiais com dados jornalísticos e históricos que, com sua carga de verdade, contagiam de verossimilhança mesmo os episódios mais rocambolescos. Idêntica função cumpre a presença de personagens reais, como jornalistas, escritores, professores: Álvaro Alves de Faria, Ruth Rocha, Carlito Maia e Paulo Duarte — com sua existência exterior aos livros — dão fiança de realidade às personagens de ficção (LAJOLO & ZILBERMAN, 1991, p. 42).

A narrativa não faz referência a um período temporal específico, mas se refere ao final da década de 1970. A ação ocorre em poucos dias. Os espaços explorados pela narrativa são inicialmente o espaço rural, caracterizado pelo noturno misterioso, e o espaço urbano, na cidade de São Paulo, como espaço macro, onde vivem os protagonistas e onde as ações de solução dos conflitos ocorrem, tais como a Faculdade de direito do Largo de São Francisco, o hotel, o centro da Cidade e Metrô.

Já *A maldição do olhar* (2008), de Jorge Miguel Marinho, inicia no espaço do quarto de um jovem vampiro. Conforme já comentado, o quarto é o espaço que evoca a intimidade, é refúgio, um espaço duplo, ao mesmo tempo lugar de vida e câmara obscura dos sonhos, meditações e tormentos solitários, é lugar de vida principalmente noturna (VIEGNES, 2006). Mas, é o motivo fantástico do vampiro na narrativa que intensifica esses sentidos.

De acordo com Louis Vax (1965), os motivos são norteados pela polivalência. Por exemplo, entre um gato e um vampiro, o autor questiona:

de onde procede que o gato seja capaz de virar do gracioso ao horrível, quando o vampiro não encarna outra coisa senão o horror? Será por que o segundo motivo é essencialmente fantástico, enquanto o primeiro o seria apenas acidentalmente? Respondo que não há fantástico em potencial, que há fantástico apenas em ação. A atividade artística não destila um conceito para extrair o horror que esconde, ela engendra este horror estilizando o motivo. Fazer a pergunta é admitir que o fantástico existe em si e recusar-se a vê-lo se **modelar sob a mão do artista**. A polivalência dos motivos é, então, produto de cultura, e a interrogação a respeito dessa polivalência é fruto da ilusão retrospectiva e da atrelagem ao preconceito do motivo existindo em si e subsistindo por si (VAX, 1965, pp.67-8, tradução de Fábio Lucas Pierini).

Diferentemente do gato, o vampiro é pura criação cultural que recebe determinação do folclore, destinado a exprimir, justificar e aprofundar um certo horror coletivo. Ao imaginá-lo, o homem deu a si mesmo uma máquina de atemorizar (VAX, 1965).

Conforme a sistematização histórica realizada por Faivre (1991), desde a metade do século das Luzes até o início da era vitoriana, um dos fenômenos de crucial importância para a gênese do fantástico foi a controvérsia sobre os vampiros, com a publicação de *“Dissertações sobre as aparições dos anjos, demônios e dos espíritos, e sobre os fantasmas e vampiros da Hungria, da Boêmia, da Morávia e da Silésia”*, pelo beneditino e historiador Don Calmet.

De acordo com Vieira (2011), o objetivo do trabalho de Don Calmet seria discutir, inicialmente, as impossibilidades metafísicas da existência destes seres: depois, apresentar as provas científicas que caracterizariam estes enganos. O resultado de suas andanças – que demoraram anos no leste europeu - foram publicadas, finalmente, em 1751 e causaram choque entre os contemporâneos quando o autor deixava, de maneira absolutamente inconclusa, o problema da existência dos vampiros, fazendo a sociedade da época supor que eles realmente poderiam existir. Calmet afirma no início de seu livro:

Minha intenção é tratar aqui a questão dos revividos ou vampiros da Hungria, Moravia, Silésia e Polônia, arriscando a ser criticado de alguma maneira: os que o crêem verdadeiros me acusarão de temeridade e presunção, por ter colocado em dúvida, ou mesmo ter negado sua existência e realidade, outros me repreenderão por ter empregado meu tempo a tratar desta matéria, que passa por frívola e inútil no espírito de muitas pessoas de bom senso. De alguma maneira penso que terei de boa vontade aprofundado uma pergunta, que parece importante para a religião: porque se o regresso dos vampiros é real, importa defendê-lo e prová-lo e, se é ilusório é do interesse da religião desenganar os que o crêem verdadeiro e destruir um erro que pode ter muitas conseqüências (CALMET, 1751, p.IX-X, tradução de Vieira, 2011).

Segundo Fraive (1991), a obra é a caixa de ressonância das numerosas publicações que seguem no período, e nas diversas gazetas da Europa que procuravam entreter o grande público naquele momento com cadáveres que saem à noite de seus túmulos para sugar o sangue dos vivos.

A figura do vampiro desde então fez parte de muitas páginas e filmes. No cinema, o filme *Nosferatu*, produzido em 1922, por Friedrich Murnau, baseado em *Drácula*, de Bram Stoker (1897), representa o vampiro como uma criatura deformada que vive e emerge da escuridão criando uma atmosfera maligna e tenebrosa ao seu redor.

A obra de Jean Fisher, *Vampire in the Text: Narratives of Contemporary Art* (2003, p. 11 - 34) estabelece uma relação entre os Estudos Culturais e a figura do vampiro. Conforme Fisher (2003), o vampiro é uma metáfora de resistência e um espectro que ameaça o que está instituído. É um “representante maligno do *ancient regime*”, é um aristocrata que perturba o mundo da burguesia.

Em *A maldição do olhar*, o quarto de um vampiro é colocado, portanto, como espaço “alucinante”, na terminologia de Furtado (1980), pois constitui o espaço como um ambiente que não seria representativo do mundo empírico. Nas palavras de Furtado

(1980) existem dois tipos de cenário no espaço fantástico, cujos componentes se intercambiam frequentemente:

Uns (a que se chamará “*realistas*”) predominam de forma evidente, caracterizando-se por acentuarem sempre os traços considerados mais representativos do mundo empírico e simulando assim, um rigoroso respeito pelas leis naturais e pelo o que a “opinião comum” considera ser real. Outros, os “*alucinantes*”, surgem em menor número e contribuem para introduzir dados anormais no cenário anterior, originando parcelas de um espaço aparentemente desfigurado, aberrante e não conforme aos traços do universo que mais familiares se tornaram ao destinatário da enunciação (FURTADO, 1980, p. 120).

Embora, como espaço “alucinante”, o universo mimético da narrativa é o ambiente em que vive o vampiro Alexandre. Assim, a ambiguidade está presente na própria ambientação narrativa. Para dar ênfase a esse aspecto, índices românticos que introduzem temas do amor e da morte ou da busca pela eternidade são retomados na narrativa, como a noite e a lua: “Nesta noite, o quarto estava enluarado. E a luz de fora projetava desenhos variados na parede como um jogo de quebra-cabeça ou estilhaços de luar” (MARINHO, 2008, p. 13).

Tanto Alexandre quanto seu pai e madrasta vivem em um ambiente de medo, descrito como “uma época de transformações estéticas”, uma “época em que caçar vampiros para rejuvenescer com suas enzimas, proteínas e embriões ou simplesmente para acabar com o tédio era uma obsessão na vida dos mortais” (MARINHO, 2008, p. 29). Há uma inversão dos padrões da figura do vampiro. São os mortais que buscam rejuvenescer a partir dos vampiros, e assim, a crítica recai sobre o processo de “juvenização” da sociedade, ou seja, a juventude é associada a valores e estilos de vida, e não propriamente a um grupo etário. No caso da narrativa, por meio das aparências. “[...] muitos velhos, famintos de eternidade, não tinham o menor escrúpulo em cravar as sua dentaduras no pescoço de um suspeito qualquer” (MARINHO, 2008, p. 45). E até mesmo fatos bizarros ocorreram em virtude da sede dos mortais pela eternidade: “Como o japonês que foi embranquecendo até perder a memória e nunca mais se reconheceu. Ou a velha professora de inglês que num só dia rejuvenesceu tanto que passou a gaguejar como um bebê” (MARINHO, 2008, p. 45). Alexandre escreve em seu diário:

Antigamente minha família escondia os nossos segredos porque o perigo era outro. Hoje em dia não sabemos bem como agir. Mudamos muito, muito mesmo. A última vez que saímos à noite, com os olhos injetados de vermelho e uma fome de várias gerações, as pessoas começaram a rir. De uns tempos para cá criamos o hábito de jogar

água benta no pescoço, beber extrato de alho quando não usamos uma réstia seca no tornozelo. Até mesmo carregar um punhal de prata na cintura ou uma estaca com ponta afiadíssima. É que em cada esquina estamos sujeitos à maldição dos mortais. Vivo com medo de ser atacado por um deles, dobrar a esquina e dar de encontro com uma boca aberta me esperando (MARINHO, 2008, p. 16).

É evidente que a narrativa rompe com elementos pré-concebidos culturalmente em relação à figura do vampiro, que não é mais aquele atrelado ao diabo cristão. Há, portanto, a desconstrução dos mitos. Conforme Bessière (1974), essa é a inovação que permite trabalhar com o imaginário nos limites da razão na literatura fantástica. Essa liberdade criadora que o autor tem, é não ter que obedecer às construções do ponto de vista da crença. O autor do texto fantástico não quer ser tributário das ideias pré-concebidas, e isso é “praticar a arte de imaginar”. Embora os símbolos cristãos estejam na narrativa eles são ressignificados. Os vampiros temem a morte, e tornam-se vítimas.

Além dessa ambientação, a obra estabelece intertexto com a narrativa de Lewis Carroll.

Personagens como Alice migram de texto em texto. Para Umberto Eco (2003, p. 16), os personagens são indivíduos flutuantes que “tornam-se coletivamente verdadeiros porque a comunidade neles depôs, no decorrer dos séculos ou dos anos, investimentos passionais”, há personagens que “existem como hábitos culturais, disposições sociais”. No entanto, na sociedade contemporânea, Eco afirma que esses personagens podem perder sua fixidez que obrigava o leitor a não negar seus destinos. Estamos em uma era de “escritura inventiva livre”. O que acontece com a personagem Alice de Lewis Carroll é justamente essa migração e ao mesmo tempo inventividade. *Alice através do espelho* (1871) tem suscitado diversas releituras por todo o mundo. Na Literatura Brasileira, mais especificamente a destinada à infância e juventude, foi Monteiro Lobato o primeiro a relatar a visita da Alice “do país das maravilhas” ao Sítio do Picapau Amarelo. Desde então, a personagem tem inspirado outros personagens, tal com a Alice da obra de Laura Bergallo (2005), ou tem transitado em outras obras de modo novo e criativo, sobretudo no universo juvenil, dentre elas *A maldição do olhar* (2008).

Esta Alice “já estava aprisionada há quase 150 anos no labirinto das ilusões” (MARINHO, 2008, p. 68). Sete anos após a publicação de *A maldição do olhar*, a obra de Carroll completou 150 anos.

Alice, logo no início de *A maldição do olhar*, está presa no espelho dentro do guarda-roupa do vampiro Alê. Ambos partem para uma viagem para esse universo

especular, onde várias imagens da obra de Carroll são retomadas, tais como a necessidade de correr ao contrário: “Então vamos virar de costas e correr ao contrário **que eu sei que sempre funciona**” (MARINHO, 2008, p. 96, grifo nosso).

O primeiro capítulo, intitulado “Alice num outro lugar”, é iniciado da seguinte maneira:

A porta do guarda-roupa estava meio aberta por acaso.  
E Alice, que continuava presa no fundo do espelho há anos, pôde ver pela fresta a bela caligrafia do vampiro. Era um destes espelhos que ficavam na parte interior do móvel e refletem as pessoas só do joelho para cima. Mas Alice estava ali mesmo.  
Vinha do País das Maravilhas, nos últimos tempos não tão maravilhoso assim, para um mundo mais real. Não que Alice não acreditasse mais nos sonhos, mas estava cansada demais de sonhar num mesmo lugar. Escorregou outra vez naquele mesmo buraco e foi cair bem aqui, justamente no quarto de um jovem vampiro (MARINHO, 2008, p. 12).

A narrativa coloca como ambígua a própria relação entre a “realidade” do vampiro e o ambiente das narrativas de Carroll: “Não tinha mais as antigas fantasias e nem conseguia invadir o real” (MARINHO, 2008, p.60). “Sonhar tanto me virou o estômago e, por isso, sinto engulhos nesta dimensão onde posso ver tudo e nunca sou ninguém”. (MARINHO, 2008, p. 68).

Alice esclarece seus desejos: “Ficar dentro do sonho não tem importância nenhuma. A maior aventura é trazer o sonho para as coisas reais” (MARINHO, 2008, p.73).

Já na *Cidade dos deitados*, de Heloísa Prieto, a ambientação é justamente a da morte: um cemitério. Mais especificamente no Cemitério da Consolação em São Paulo.

Meia-noite, em uma sexta feira 13, a hora do terror absoluto, o pneu do carro da protagonista fura bem em frente ao cemitério. A ambientação retoma e atualiza a tradição gótica a um contexto próximo do leitor brasileiro ao abordar um cemitério de São Paulo. Camarani (2014, p.51) comenta retomando as observações de Vax (1965), que, no universo fantástico, o espaço é uma variedade do espaço vivido, ou seja, o lugar assombrado não é apenas uma parcela daquilo que compõe esse mundo, mas um monstro que ameaça sua vítima.

O verdadeiro tempo fantástico, por sua vez, é o do terror, da ameaça sem recurso. A vítima vê fechar-se sobre ela o espaço e o tempo fantásticos: é *hic et nunc* que ela conhecerá o terror absoluto e a morte. É a própria vítima que induz o espaço e o tempo que a

ameaçam: assusta-se com o rosto que ela mesma desfigurou, maculou, e que é seu próprio rosto (CAMARANI, 2014, p. 51).

A protagonista encontra o coveiro e pede ajuda. Este lhe conta histórias assustadoras, mas que a protagonista não demonstra ter medo. “– É... tô vendo que a moça é diferente. Parece não ter medo de nada. – é que minha tia sempre me falava assim: medo a gente só deve ter dos vivos, pois quem morreu, morto ficará” (PRIETO, 2008, s.p.).

Mas, a noção temporal torna-se confusa, “a vítima vê fechar-se sobre ela o espaço e o tempo”:

Uma hora da manhã. Sentada na escadinha de um túmulo. Um coveiro tagarela ao meu lado. [...] – Coitadinha, moça tão bonita, tão boba, nem sabe de nada. Que horas são? – Duas da manhã! – Ih, preciso ir, se não comer agora, depois morro de fome...[...] Cadê o coveiro pra trocar meu pneu? Será que foi comer algo na lanchonete? Lanchonete...comida. Gente tranqüila. É pra lá que eu vou. Mas, homens de preto contando piadas pesadas. O cheiro de café é bom. Só um cafezinho. Um sanduíche também. – moça, que horas são? Um homem de preto: – Três da manhã. [...] Pode nos dizer as horas? – perguntam as freiras. – Quase quatro da manhã. Sono e fome. As freiras sussurram rezas e fico com a impressão de que são umas santinhas. Luz saindo pelas mãos...[...] – Moça, acorde, o velório já acabou... Demoro pra entender que a mão pertence à faxineira. Cadê meu celular? Cadê meu carro? Cadê o coveiro? – Que horas são? – Seis da manhã... Caminho entre os túmulos ao amanhecer (PRIETO, 2008, s.p.).

Os personagens perguntam as horas à protagonista como se as horas de “existência” destes fossem determinadas a acabar com o amanhecer. A noção de tempo e do espaço na narrativa permite que o inquietante se instaure.

#### **2.4.2 Vampiros, bruxas e fantasmas, não tenham medo!**

Em seu breve relato “Stella Carr e Literatura Juvenil: um enigma em suspenso”<sup>35</sup>(1988), sobre sua dissertação de mestrado, Souza comenta o seguinte sobre a obra de Stella Carr:

Percebe-se que a diluição dos elementos tradicionais da narrativa ficcional ocorre na medida em que a intenção de aproximar a ficção literária da realidade do leitor (jovem) foi se efetivando nos livros, pela inserção de personagens/pessoas conhecidas do mundo real desse leitor e pelas modificações operadas por Stella na adaptação ao gênero por ela escolhido para o seu projeto de literatura juvenil: o romance policial. Essas modificações indicam a preferência por soluções tipo non-sense, as quais vão se diluindo em brincadeiras generalizadas na

---

<sup>35</sup> Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/37096>. Acesso em jun.2016.

criação de personagens, até se transformarem numa brincadeira entre autor, leitor e editor, com o objetivo explícito de valorização do livro como objeto a ser consumido (SOUZA, 1988, p. 91).

Tais brincadeiras na inserção de personagens reais, sobretudo escritores, explicitam ao leitor o sistema literário. Em *O fantástico homem do metrô* aparecem os escritores Marcos Rey e Ruth Rocha como personagens secundárias. Além disso, autores como Monteiro Lobato, Agatha Christie e Hitchcock são citados.

Lajolo e Zilberman (1991, pp.142-3) destacam que várias obras de Stella Carr são protagonizadas por um conjunto fixo de personagens. *O caso da estranha fotografia* (1977), *O enigma do autódromo de Interlagos* (1978), *O incrível roubo da loteca* (1978), *O fantástico homem do metrô* (1979) e *O caso do sabotador de Angra* (1980) têm os irmãos Encrenca — Marcos, Eloís e Isabel — na posição de heróis. Nessas obras, as personagens mais jovens levam a melhor sobre os adultos, e é justamente do mundo dos adultos que vêm os vilões, muito embora o risco do maniqueísmo se atenua pela presença de adultos bons na função de coadjuvantes dos jovens detetives.

[...] as personagens centrais dos livros de Stella manifestam comportamentos que os aproximam tanto de detetives mais tradicionais da literatura policial, quanto de heróis dos livros infantis de aventuras. No primeiro caso está a rígida distribuição de papéis, que não se altera ao longo dos livros: Marcos é sempre o narrador e Eloís quem tem mais familiaridade com as várias habilidades e conhecimentos agenciados na resolução do problema. Essa sua por assim dizer vocação intelectual, secundada pelos conhecimentos de biologia de Isabel, fundamenta deduções e raciocínios e abre caminho para longos textos informativos sobre algas marinhas, reatores atômicos ou mesmo expressões menos corriqueiras da língua portuguesa, o que aproxima esses textos do livro juvenil mais tradicional, que não resiste à tentação didática (LAJOLO & ZILBERMAN, 1991, 144).

A tradição também se mantém na representação dos personagens que envolvem os motivos fantásticos. O fantasma segue padrões tão tradicionais que é até mesmo desacreditado, e ao final revelado como fraude. “Temos que evitar o pânico da população a qualquer preço. Uma coisa é um fantasma. Aqui no Brasil ninguém leva a sério. *Mass isso aí...*” (CARR, 1979, p. 29).

O *isso aí* seriam os ratos que supostamente sofreram mutações genéticas e são os motivadores do mistério e do pânico geral.

Já em *A maldição do olhar* é a figura do vampiro que recebe protagonismo. Conforme aponta Mônica Faria (2012, p. 182) em sua tese *Imagem e Imaginário dos*



*Vilões Contemporâneos*, através dos romances da escritora Anne Rice, na década de 1970, o vampiro recebe uma nova atualização sendo agora um ser sofredor e romântico, que vivencia ao extremo as paixões e prazeres sem deixar sua natureza perversa. Em *Entrevista com o Vampiro* (1976), as personagens se mostram andrógenas e dúbias, refletindo o imaginário do ser anacrônico que não se encontra no tempo e nem mesmo em sua sexualidade, em um conflito de dubiedade pós-moderno.

Os personagens em *A maldição do olhar* remetem a essa mudança que o motivo do vampiro foi adquirindo. O pai de Alê, José Régio, “um proscrito muito temido o século passado”, perde sua autoridade quando perde seu poder vampiresco: “O próprio pai já estava conformado – já fazia 73 anos que uma virgem não fazia parte do seu cardápio de prazer” (MARINHO, 2008, p. 26).

Essa degradação de José Régio o torna vítima de um momento de transformações. José Régio começa a “passar as noites dentro de um velho baú. Atitude patética para um vampiro imundo, com barriga flácida de beber sangue e peito sempre carregado de rancor” (MARINHO, 2008, p.74). Elza o trancava e “ele uivava durante a noite, batia na tampa e se levantava às seis da manhã como um bom trabalhador” (MARINHO, 2008, p.74).

Em consequência, há a imposição para Alê, como filho, de “salvar” a honra dos proscritos.

Nunca mordi ninguém. Se eu mordi, foi mais ou menos. Só para tranquilizar meu pai, que encarnou com tudo em mim. Ele não descansa de jeito nenhum enquanto eu não der a primeira mordida. Está velho, cansado de trabalhar num cartório colando selos 12 horas por dia. Quase não fala, perdeu todos os poderes, não consegue nem hipnotizar as galinhas. Mas ainda espera com aqueles olhos míopes e os dentes cobertos de nicotina, que eu seja alguma coisa na vida o mais depressa possível. Tem que ser bem rápido, porque estamos sumindo a cada dia (MARINHO, 2008, p. 14).

Conforme as observações de Souza (2015), estão contrapostos

a pressão da heteronormatividade, segundo um padrão sexista, para que Alê assuma a identidade de gênero esperada pelo pai, e o questionamento desse padrão, já que José Régio está destronado de seu antigo posto de poder, que ocupava pelo sexo, pela identidade de gênero, pela tradição que representava. A narrativa se ocupa da descoberta e assunção da sexualidade como elementos cruciais na formação da personalidade do indivíduo que atravessa a adolescência. A homossexualidade possível de Alê, que aparecerá insinuada de forma ora mais explícita, ora elíptica, torna-se, pois, o eixo temático chave da narrativa (SOUZA, 2015, pp. 220-221).

Há uma estreita relação entre a ambientação do gótico (lua, noite) com a sexualidade exacerbada do vampiro Alê:

O vampiro estava ansioso, intrigado com os últimos acontecimentos, sentindo um certo vazio. Acontece que era lua cheia e o clima abafado provocava no rapaz uma salivação no céu da boca, medos e prazeres desconhecidos, ondas de calor em toda a coluna vertebral. Essas sensações corriam pelas costas, esquentavam o meio das pernas. De repente, tornavam a língua grossa, pastosa, às vezes meio dura. O pior era que ultimamente ele vinha sofrendo reações desse tipo em outras luas. Mesmo nas noites mais escuras o vampiro chegava a rasgar o pijama enquanto dormia e acordava com o sexo excitado para um céu cheio de estrelas (MARINHO, 2008, p. 13).

Como foi por meio da mordida de sua madrasta Elza que Alê tornou-se um integrante dos proscritos, o próprio caráter incestuoso pode ser interpretado, mesmo que ele não a considere como mãe. A madrasta Elza, mais jovem que o pai e muito bonita, é descrita por Alê como aquela que já foi “a mulher mais desejada deste lugar” e “Eu já sonhei com ela numa noite de lua cheia igual a esta. Nós dois dormindo na mesma cama, eu largado e ela sugando com o maior carinho a minha jugular” (MARINHO, 2008, p. 15).

Alice está presa no fundo do espelho e Alê não consegue ver sua imagem refletida. Mas, no momento em que o filete da tinta vermelha, que o jovem utiliza para escrever, escorre e se encontra com o líquido transparente de Alice que escapa do guarda-roupa, é que ele se reconhece no outro:

Colou o rosto a ele buscando uma identidade muito pouco familiar. Em seguida recuou dois passos para se ver melhor. Estranhou a falta de barba, o tamanho dos cabelos e sobretudo os pequenos seios de Alice que provocavam nele um desejo irresistível de se tocar (MARINHO, 2008, p. 62).

É a partir desse momento que a ambiguidade da sexualidade de Alê é explicitada:

Passou vários dias calado, evitou a porta do guarda-roupa, foi recortando a sua imagem com olhos fechados em busca de um perfil. Às vezes se sentia uma menina frágil, com os cabelos longos e ligeiramente anelados, o peito macio exibindo dois pompons [...] ele deu de jogar uma cabeleira invisível para trás dos ombros e fechar a camisa até o pescoço, igual a uma virgem cheia de pudor. [...] Uma noite acordou com o pijama rasgado. Tinha sonhado com os seios de

Alice que não combinavam com aquele estado de ereção. Para não ficar mais confuso, resolveu abrir a porta do guarda-roupa e enfrentar de vez a misteriosa proximidade do olhar (MARINHO, 2008, pp. 62-63).

Alê encara o autoconhecimento, de modo que sua possível homossexualidade torna-se motivo de recusa do pai, mas preocupação da madrasta, em virtude de “chamar muita a atenção” em tempos de perseguição dos imortais.

Mas Elza olhou com naturalidade os novos trejeitos de Alê e chegou a achar atraente que um corpo tão másculo deixasse escapar de vez em quando uns cacoetes bastante sensuais. Deduziu que era mudança da idade, nada de anormal. Apenas ficou preocupada porque vivia numa época de caça às bruxas e aqueles modos meio delicados do enteado podiam chamar muita atenção. Matriculou o rapaz numa academia de halterofilismo e o jovem vampiro descobriu que por debaixo da musculatura do peito pulsava um frágil coração (MARINHO, 2008, p. 63).

O motivo do vampiro na narrativa pode ser interpretado, portanto, como a busca de reconhecimento do indivíduo sobre si mesmo, como é o caso de Alê. O vampiro é uma figura que simboliza o insaciável apetite de viver, e que na narrativa, juntamente com Alice parte para uma sensual e ambígua viagem em busca de si, essencial na narrativa.

No capítulo intitulado “Ele ou Ela?” o jovem vampiro se depara com a imagem de Alice. “Estava confuso e ao mesmo tempo ofendido com a petulância de uma garota que podia ser simples ilusão de ótica. Mas Alice permanecia ali dentro do guarda-roupa viva e de corpo inteiro. Real” (MARINHO, 2008, p.65). A ambiguidade da existência se instaura entre um e o outro. Trata-se relação paradoxal do duplo: ser ao mesmo tempo o eu e o outro, pois, “não é o outro que me duplica, sou eu que sou o duplo do outro” (ROSSET 1988, p. 64). Além disso, ainda conforme Rosset (1988, p. 65) a simetria do espelho “oferece não a coisa mas o seu outro, seu inverso, seu contrário, sua projeção segundo tal eixo, ou tal plano”.

Alice estava na sua “longa espera” dentro do espelho do guarda-roupa:

A porta não se abria, os cabides permaneciam imóveis, Alê ia ficando mais distante do que o mundo maravilhoso de todas as Alices. Com um pouco de esforço, ela podia até compreender que ele atravessava um momento difícil, Porém não era pior do que o dela, ainda que os fatos de um lado e de outro do espelho fossem tão desiguais. Afinal não devia haver coisa mais insuportável na existência do que ficar de **costas para a vida** sabendo que a realidade acontecia em frente de um móvel trancado sem que ela pudesse espiar. Além do mais, enquanto a

porta permanecesse fechada, ela estava condenada **a viver no limiar do sono e da vigília**, naquela prisão horrível em que Alice podia ser tudo e ninguém. Gritou: “Me tirem daqui!” (MARINHO, 2008, p.41, grifo nosso)

Por meio do trecho acima, é possível perceber que a ambientação do espelho dentro do guarda-roupa, permite a interpretação da busca pela liberdade, pela vida. Conforme afirma Souza (2015):

A metáfora gasta e carregada de sentidos pejorativos, empregada cotidianamente para se referir ao ato de alguém assumir sua identidade homossexual, é aqui ressignificada – e de forma tão sutil, que pode passar completamente despercebida pelos leitores mais desavisados. “Sair do armário” – expressão coerentemente não explicitada no texto – está relacionado à ideia de sair do escuro, de passar finalmente a ser alguém, plenamente, sem dar as costas para a vida. A conotação é a da liberdade conquistada (SOUZA, 2015, p.225).

Além disso, Souza (2015, p. 227) destaca a ambiguidade da existência da personagem Alice, pois na narrativa dá a entender que Alice “é uma ausência” e não existe nem no espelho e nem no mundo “real” por ser uma estratégia ficcional e psíquica, a “muleta psíquica” de Alê, conforme a passagem abaixo:

Mas como evitar ouvir as vozes que vinham do quarto de Alê? Uma era a dele, tão forte e estridente que na passagem dos 17 anos chegava a explodir uma lâmpada, rachar uma vidraça, lascrar um cristal. A outra era de mulher. Não sabia se voz de garota, moça feita ou até mesmo de velha pela impressão de uma distância infinita de som. Primeiro achou que era uma espécie de alucinação numa época de tanto trabalho e nenhuma segurança. Depois abriu a porta do quarto e ficou sem atitude quando percebeu que Alê conversava com um espelho imitando voz de homem e voz de mulher. Procurou compreender que era comum os rapazes passarem por várias mudanças de comportamento. Mas, conhecendo a ambiguidade dos vampiros, imaginou que não era nada impossível que Alê estivesse revelando as suas primeiras manifestações bissexuais. (MARINHO, 2008, p. 75)

Considerando ainda o motivo do vampiro, Louis Vax (1965) fez importantes observações também em relação aos fantasmas e lobisomens. O pesquisador defende que o “sujeito” de uma narrativa fantástica é sempre o herói-vítima, pois seu “objeto” é sempre o monstro. E esse objeto que ameaça o sujeito é uma parte revoltada dele mesmo: se o espectador (sujeito) está com medo, o monstro (objeto) torna-se ameaçador. É por meio do medo que o monstro existe.

No caso da narrativa *Cidade dos deitados*, a protagonista demonstra, de início, não ter medo dos mortos, por ser familiar lidar com a morte, por influência da tia Marina, uma frequentadora de velórios que “contava a vida inteira da família do falecido, as roupas, as comidas, as fofocas, as piadas do velório” (PRIETO, 2008).

Mas, é a partir dos demais personagens que a dúvida e o medo da protagonista surgem. Além do coveiro que oferece ajuda e desaparece, há “seis punks, som debaixo do braço, cantando às gargalhadas. Só rindo” (PRIETO, 2008). Punks que cantam a música do Ramones “Pet Sematary<sup>36</sup>”: “I don’t want to be buried in a pet sematary”. O verso seguinte a este na letra da canção é “I don’t want to live my life again, oh no”, que é citado algumas páginas seguintes.

Há três velhas, de roupa preta, “dançando em cima de um túmulo”. O coveiro explica:

As três vivem fazendo despacho por aí. Foi tanto feitiço, tanta amarração que estão ricas, atendem tudo quanto é mulher: madame, patricinha e também uns senhores pedindo pra dar um jeito de ganhar bastante dinheiro. Aí, elas andam no cemitério inteiro falando no celular. [...] Eu fico com medo (PRIETO, 2008, s.p.).

Depois, a protagonista encontra uma senhora que lembra sua tia Marina:

[...] Tão bonzinhos esses meus fantasmas...  
– Os fantasmas são seus?  
– Meus amigos claro. Venho aqui todos os dias. Velório é uma coisa tão linda... todo mundo chora, depois fica fazendo piada. A gente olha pra roupa do morto e já sabe como foi a vida dele. Eu conheço tudinho aqui. A cidade dos deitados... O chão de histórias... Posso contar minha história agora? (PRIETO, 2008, s.p.).

A protagonista encontra uma jovem que discute com as três velhas, os homens de preto que contam piadas pesadas na lanchonete, as freiras e a faxineira. Cada um com características que retomam os elementos tradicionais desde religiosos até do gótico e punk.

### 2.4.3 A inquietação constituída

O fantástico procura estabelecer e consolidar, conforme Bessière (1974, p. 23), a “aliança da razão com o que ela habitualmente recusa”. Com efeito, defende Furtado

---

<sup>36</sup> *Pet Sematary* é um famoso romance de terror do escritor Stephen King, publicado em 1983, ganhador do prêmio World Fantasy Award for Best Novel em 1984. Foi também adaptado para um filme com o mesmo nome em 1989. Heloísa Prieto em entrevista (Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=P6Q8ETwkwk>>) comenta a referência indireta da obra por meio da letra dos Ramones, do álbum de 1989.

(1980, p. 64), “a existência plena de uma *racionalização* de tudo o que de alucinante acontece na narrativa, cortaria cerce o desenvolvimento do sobrenatural”. No entanto, assevera o autor, isso não impede que o texto “explicado” evidencie o conjunto de características do texto fantástico, assim, nem sempre a racionalização do sobrenatural é suscetível de anular o caráter ambíguo do fantástico. Furtado (1980, p. 65) defende que a racionalização anula de forma plena o caráter ambíguo,

[...] quando todas as figuras e acontecimentos insólitos evocados na obra são explicados através de nexos de causalidade baseados nas leis naturais ou se tornam objecto de evidente distanciamento por parte do narrador, pelo recurso à ironia, a efeitos cômicos ou a outros processos equivalentes. No entanto, a explicação racional pode assumir um âmbito meramente *parcial*, abrangendo apenas um aspecto da ação ou uma personagem, sem que o caráter meta-empírico seja posto em causa (FURTADO, 1980, p.65).

*O fantástico homem do metrô* assume esse caráter parcial em relação à racionalização dos fatos. Não há, portanto, segundo a concepção de Furtado, o fantástico nulo no decorrer da narrativa.

No primeiro capítulo, “Os misteriosos invasores noturnos”, o acontecimento *inquietante* é apresentado:

A moça entrou pela roça, atravessou um bom pedaço de terreno. De repente parou, o coração aos pulos:  
– Meu Deus, que barulho é esse?  
Apressou os passos, seus movimentos assustaram *alguma coisa* que se espalhou correndo, por todo lado. [...] Então sentiu aquilo roçar seus pés. Olhou pra baixo espantada, e mal pôde acreditar no que via! (CARR, 1979, p. 2).

A invasão dos ratos durou três semanas e “dez mil pés de bananas e um milharal inteiro foram roídos”, isso em somente um dos sítios. O engenheiro agrônomo da região, Fabiano, foi entrevistado:

– Durou três semanas essa loucura. Cada um lutou como pôde. Veneno, ratoeira, até armadilha de coelho e arapuca pra passarinho. Qualquer coisa servia de isca. Comiam de tudo: milho, feijão, banana e até abóbora! De repente sumiram. Sem mais nem menos. Do jeito que vieram.  
[...] – Na sua opinião, Dr. Fabiano, de onde vieram esses ratos?  
– Talvez das matas do Paraná. Não é tão importante saber de onde vieram, mas por que vieram! Talvez a seca prolongada tenha deixado a espécie sem alimento e ela migrou para São Paulo, invadindo as plantações. Mas eu, pessoalmente, acho que a causa principal é o desequilíbrio ecológico provocado pelo Homem, com as queimadas e

o desmatamento desordenado. Mais cedo ou mais tarde vamos sofrer todos, na carne, as conseqüências disso. [...]

– Mas para onde eles foram?

Os dois homens se encararam em silêncio, preocupados (CARR, 1979, p. 7).

No início, a explicação dos fatos se dá de modo parcial pela perspectiva do engenheiro agrônomo, mas, a ambiguidade, sobre a procedência e o destino das criaturas, ainda permanece.

É válido destacar a preocupação constante na narrativa com a preservação da natureza e em evidenciar os perigos do desequilíbrio biológico. Lajolo e Zilberman (1991, p. 144) destacam que nas entrelinhas da narração policial, nas preocupações ecológicas de Stella Carr, “ressurgem traços do Brasil contemporâneo, focalizado agora através de textos cujo primeiro plano é ocupado por aventuras só aparentemente inconseqüentes”.

Motivados pela curiosidade aos fatos estranhos que ocorrem na cidade de São Paulo, os irmãos Marco e Eloís, com o auxílio dos adultos o tempo todo, investigam a aparição de um possível fantasma no túnel do metrô, associado às mortes de muitos pombos. Passando por organizações secretas, tais como a Maçonaria e a Bucha Paulista, os jovens descobrem que o fantasma se trata de um homem que somente queria assustar a população. Em meio a essa descoberta, os ratos que sofreram mutações genéticas saem de um buraco que havia sido aberto no túnel do metrô e invade a cidade de São Paulo, causando pânico à população. A dúvida sobre o destino dessas criaturas é revelado.

Já no capítulo “A solução inesperada”, a racionalização surge por meio de efeitos cômicos e irônicos, o que confere à narrativa um caráter grotesco.

Ruth Rocha lutava pra soltar *aquela coisa* que embaraçara nos cabelos de Mariana. Foi quando aconteceu algo absolutamente inesperado! Uma das *criaturas* pousou em cima da mesa e enfiou a língua comprida pelo gargalo da garrafa de refrigerante. E começou a sugar o conteúdo, como se fosse mosca. Os outros montrengos, atraídos pelo barulho, voaram para lá e se agruparam em volta dos copos cheios de mela-mela. Logo todos os quatro estavam de barriga pra cima, como moscas derrubadas, as asas caídas, num coro de zumbidos até musical. [...]

– Estão domesticados. É só dar mela-mela pra eles, que ficam mansos.

[...]

Mas na televisão, as cenas eram de pavor e pânico (CARR, 1979, pp.95-96)

A solução encontrada pelas autoridades para por fim às *criaturas* foi, graças à “Mela-Mela Company”, “encher os carros-tanques da Brás-Concha Tupiniquim e abastecer os postos de gasolina, fontes e chafarizes da cidade” (CARR, 1979, p. 115).

Os jovens, Marco e Eloís, sempre envolvidos em suas descobertas, estavam no túnel em meio às criaturas. Foram salvos por adultos de uma forma que “só acontece no cinema”.

A narrativa termina com um tom didático, a partir dos problemas já solucionados pelos heróis.

As *criaturas* ficaram inofensivas demais. Já não sabem se defender. Perderam toda a agressividade, mas os homens não. A situação se inverteu, percebem? Os homens agora podem maltratar as *criaturas*. [...] Infelizmente, manos, o mela-mela não destrói a crueldade dos homens (CARR, 1979, p. 115).

Os dois jovens se questionam: “– E agora mano? A encenca acabou. O que nós vamos fazer? – Estudar, ora. Amanhã tem aula...” (CARR, 1979, p.116). A visão do ambiente escolar na narrativa está à parte das aventuras e do interesse por situações instigantes.

Em *A Maldição do olhar* é possível verificar que o universo constituído na narrativa representa o universo mimético, e embora o vampiro faça parte desse universo, não é ele o que faz a narrativa inquietante.

Além da noção ambígua da existência da personagem Alice e sua relação com o personagem Alê, a trama se articula pela construção da ambientação de medo causada por um ser ameaçador aos personagens:

Agora na sala, mais uma vez Alê teve quase certeza de estar sendo visto por dois **olhos cruéis** que penetravam a sua intimidade com um certo ar de descaso. Num momento pareciam estrábicos, logo ficavam normais [...] Chegou a sentir na nuca o calor da respiração de uma **cara enorme vigiando** seus movimentos a **um palmo de distância**. O que era muito estranho porque estava sozinho em casa (MARINHO, 2008, p. 24, grifo nosso).

[...] lamentou aquele pavor da própria sombra. Isso antes de sentir uma descarga gelada na espinha com a visão de um **dedo gigantesco virando outra página** (MARINHO, 2008, p. 29, grifo nosso)

A presença de Alice no espelho como leitora das páginas do diário do jovem vampiro estabelecem uma primeira suspeita ou uma explicação lógica/racional para os fatos: “Alice permanecia imóvel, ansiosa por saber quem era esse outro ser que



certamente não podia ser ela. Ou era?” (MARINHO, 2008, p. 29). Mas, essa possibilidade é descartada quando Alê percebe que o olho o perseguia “na escola, nos banheiros públicos, até mesmo no meio das multidões. Às vezes chegava a **ouvir um bocejo** e isso acontecia quando a sua vida parecia estar sendo empurrada por alguém...” (MARINHO, 2008, p. 35, grifo nosso).

Alice também sente a presença do perseguidor: “Algumas vezes chegava a sentir a presença de dois olhos enormes focados nela também. **Dois olhos decifrando letra por letra** a sua terrível situação com a mesma frieza do obstinado perseguidor de Alê” (MARINHO, 2008, p. 41, grifo nosso).

Em outra confissão do jovem vampiro em seu diário, Alice pôde ler:

Tenho certeza de que alguém continua me vigiando e posso até sentir a pulsação do meu corpo. Mesmo que não seja o assassino dos vampiros que morrem diariamente, é o assassino que está mais perto de mim. Não sei se homem, uma mulher ou uma criança. **Mas já estou me familiarizando com os movimentos das mãos. Tem horas que são monótonos; de repente parecem rápidos demais.** Engraçado que por duas vezes ouvi um **bocejo** e um estilete perfurando uma **página de papel** talvez acetinado (MARINHO, 2008, p. 61, grifo nosso).

A partir daí, Alê supõe ser sua vizinha Lot a suspeita, mas, posteriormente descobre que não seria possível: “A senhorita Lot não podia ser porque ainda estava de olhos fechados lambendo meu pescoço. Mas se não foi ela, então quem foi?” (MARINHO, 2008, p. 61).

Tanto Alice quanto Alê sentem novamente a presença inquietante próxima ao quarto:

Existia muito próximo deles, invisível e ao mesmo tempo tão presente, alguém que espreitava friamente as atitudes mais íntimas dos dois. Ouviram de repente **o farfalhar estrondoso de uma página virando como o rasgo de uma folha gigantesca que é arrancada brutalmente de um livro.** Logo em seguida levaram um susto com o baque de um corpo tombando no chão (MARINHO, 2008, p. 80, grifo nosso).

A partir dos indícios desse “observador” que ameaça os personagens da narrativa, é evidente a construção de um narratário, um leitor ficcionalizado, que permite toda construção narrativa ambígua.

Conforme já tratamos, o *narratário* não deve ser confundido com *leitor implícito*. O narratário é o “ser de papel”, é a personagem criada pelo narrador para representar a instância da recepção. Conforme Furtado (1980, p. 82), o narratário na

literatura fantástica “surge como um mediador, um elo importante na cadeia de relações que liga todos os intervenientes na obra”.

Tal narratário, de olhos perseguidores, provoca nos personagens o efeito de abalo, que faz com que se busque explicações racionais para aquele universo. Não há, assim, um vetor-distensão na narrativa, que, por sua vez termina com a despedida de Alice e de Alê e pela presença voraz desse leitor.

Ele permaneceu por alguns momentos acompanhando a velocidade lenta do carro quando viu **alguém fechar bruscamente um livro num dos vagões**. [...] Na mesma hora, um corpo despencou pela escada rolante que ficava à direita de ale e instantaneamente também virou pó.

Logo em seguida o jovem vampiro correu e procurou ver a **fisionomia daquele leitor que abria outro livro com uma intensa gravidade no olhar**. Ou era voracidade? Talvez... [...] ficou impressionado com o estrabismo dos olhos de cores tão diferentes que **pareciam dois focos atrapalhados entre a fantasia e o real**.

Ele imaginou que finalmente tinha visto no rosto daquele **leitor o olhar assassino**. Mas também podia ser que não (MARINHO, 2008, p.118).

O próprio processo de leitura é ficcionalizado e responsável pelos assassinatos na narrativa. No momento em que o leitor fechou bruscamente o livro um corpo despencou. Quando uma folha gigante foi rasgada outra morte ocorreu. A construção narrativa de *A maldição do olhar*, por meio dessa rica metalinguagem, tematiza a própria existência e permanência dos personagens e da obra pelo processo de leitura, uma vez que somente a convergência entre o texto e o leitor traz a obra literária à existência (ISER, 1996).

Já a inquietação em *A cidade dos deitados* é construída pelo espaço e pelo tempo do/no cemitério e pelas figuras que lá transitam. Mas a ambiguidade permanece até o fim quando a protagonista conversa com uma velhinha “doce e meiga”:

- Você gostou da minha cidade, não foi menina? [...]
- A senhora já está por aqui?
- Eu preciso espalhar flores, querida, tem tanta gente esquecida por aqui... Mas eu cuido bem dos meus amigos. E eles cuidam muito bem de mim...
- Preciso voltar para casa...
- Então, meu anjo, outro dia você volta pra nos visitar, nós gostamos de você.
- Nós quem?
- Reparo na pele dela. Fininha, fininha... quase transparente.

– Nós, minha filha, os moradores deste mundo, a gente do chão de histórias, da cidade dos deitados... (PRIETO, 2008, s.p.).

#### 2.4.4 Vozes ambivalentes

A narração em *O fantástico homem do metrô* é em grande parte onisciente, com foco nas atitudes e pensamentos dos personagens. Mas, há vários diálogos e trechos da narração de Marco, com o objetivo de focalizar as ações a serem desvendadas pelos irmãos encenca. A ambiguidade na narrativa fica, portanto, a cargo dos personagens e do narrador-protagonista.

Do mesmo modo, o narrador de *A maldição do olhar* é onisciente, mas a focalização é alternada pelos personagens principais. Há a descrição do diário do jovem vampiro, além de breves diálogos. Tal como nas narrativas analisadas anteriormente, o procedimento estilístico de modalização (TODOROV, 2004) é bastante utilizado tanto pela perspectiva do protagonista quanto pelo narrador onisciente.

Alê comenta sobre suas possíveis características vampirescas e escreve em seu diário sobre os alertas de sua madrasta:

Minha madrasta teima que isso [problemas de pele] é genético e vive me avisando que o Sol pode me matar. E que nunca devo fumar para não me expor ao risco de uma chama. Sou do signo de Câncer e o fogo é um perigo para mim. É o que ela diz e também alguns outros vampiros que aparecem de vez em quando entre os mortais. **Pode ser que isso seja verdade, mas [...] também pode ser que não** (MARINHO, 2008, p.15, grifo nosso).

Ao final da narrativa, é justamente esse modalizador do narrador que faz com que a narrativa permaneça em hesitação: “Ele imaginou que finalmente tinha visto no rosto daquele **leitor** o olhar assassino. **Mas também podia ser que não**” (MARINHO, 2008, p.118, grifo nosso).

Já em *A cidade dos deitados*, o narrador “representado” (TODOROV, 2004), autodiegético, possibilita toda a constituição do medo da protagonista no decorrer da narrativa.

Saio correndo pelo cemitério. Meu corpo gelado atravessa vultos. Vultos que dançam *heavy rock 'n' roll*. Vultos que montam no dorso de gatos, vultos que prendem os ombros dos vivos, que bebem cachaça, que secam as flores, que secam os sonhos, que atrapalham os amores, e um vulto que se aproxima, às minhas costas, congela meu corpo,

pára meu coração e faz o ar sair do meu peito... Será que eu morri? (PRIETO, 2008).

#### 2.4.5 A perspectividade da linguagem

A obra de Stella Carr apresenta na capa uma ilustração de Marcus Sant'anna que seria uma síntese da narrativa. E na contracapa há também uma síntese elaborada pela editora Pioneira (1979):

[...] Agora, os “Irmãos Encrenca”, Marco, Eloís e Isabel, ao lado de personalidades da vida real, enfrentam um fantasma, a invasão das criaturas – animais que sofreram uma incrível mutação genética –, e se envolveram com as duas maiores Sociedades secretas que o Brasil já conheceu; a Maçonaria e a Bucha Paulista. A aventura se desenvolve nos calçadões do centro da cidade de São Paulo e na velha Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, e culmina desvendando o segredo de Júlio Franck. Misturando doses de fantasia e realidade histórica – muito bem documentada – e com inegável senso de humor, Stella Carr atinge o ponto culminante na sua curta mas muito bem sucedida carreira no gênero.

A síntese é um tanto limitadora, se considerando o desenvolvimento da narrativa. Há dezessete gravuras distribuídas nos quinze capítulos. Elas reiteram o conteúdo textual e retratam os personagens que se referem às pessoas reais de modo mais realístico. Ao considerar tais personagens, Stella Carr inicia a obra com a seguinte dedicatória: “Aos meus heróis verdadeiros que não são super-homens mas são supergente” (CARR, 1979, s.p.).

Já a obra *A maldição do olhar* (2008) é uma reedição modificada de *Sangue no espelho* (São Paulo: Atual, 1993) do mesmo autor. Comparadas, as duas obras apresentam diferenças que refletem as atualizações do mercado na concepção dos interesses do jovem leitor e permitem o afinamento da narrativa pelo autor dos elementos de suspense da narrativa.

A começar pelo título da obra de 1993, “Sangue no espelho” remete a algo violento, ao terror. A edição classifica a obra, logo nas páginas iniciais, como pertencente ao gênero “Realismo Fantástico”, com a imagem de um fantasma que também aparece na capa. Logo na capa, há a figura, não muito interessante, de um vampiro tradicional, além de outros elementos menores que não chamam a atenção. Há ainda o subtítulo “Histórias de Alices, vampiros e olhares”. Assim, o leitor não terá dúvida de que a narrativa tratará sobre vampiros. O problema desses elementos

paratextuais é que embora o vampiro faça parte desse universo, não é ele o que torna a narrativa inquietante, além disso, a narrativa subverte as convenções tradicionais sobre o vampiro.

As ilustrações em preto e branco são redundantes, tentam representar o textual, inclusive nos trechos em que os limites entre real e irreal se confundem, limitando assim, o processo imaginativo do leitor. Além disso, tanto o texto na contracapa quanto a “Proposta de Trabalho” da editora que acompanha o livro querem garantir que realmente o leitor entenda o desfecho da narrativa, desconsiderando sua competência de leitura. Na contracapa há uma breve síntese:

Esta é a história de um jovem vampiro, perdido no mundo feroz dos humanos até encontrar Alice, a companheira da realidade atrás do espelho. Uma história cheia de lirismo e de impecável suspense, onde até o leitor está envolvido na trama, ameaçando o mundo frágil do herói com viradas bruscas de páginas e olhos fixos sobre a personagem (ATUAL, 1993).

Já o trecho da “Proposta de Trabalho” apresenta, didaticamente, uma interpretação da narrativa:

Sangue no espelho narra em uma trama fantástica e em linguagem poética as aventuras de Guengo, um jovem vampiro, e sua incessante busca da própria identidade no espelho, atrás do qual ele acaba encontrando Alice. Tendo finalmente conseguido “mergulhar” ao encontro dela, Guengo acaba descobrindo seu corpo e sua mente, sua forma individual de ser (ATUAL, 1993).

Na edição de 2008, não somente o título foi alterado tornando muito mais simbólico, mas também todo o projeto gráfico, bem como a inexistência de elementos paratextuais. Premiado, o projeto gráfico de *A maldição do olhar* (2008) estabelece uma relação de diálogo de sentidos, que não são diretamente referentes ao texto, mas que multiplicam interpretações para os vazios de sentido do texto. Conforme o texto disponibilizado pela instituição *Commarts* que premiou o trabalho, o projeto propõe um novo paradigma da literatura juvenil e uma narrativa complementar, mais ajustado ao repertório visual da juventude. As ilustrações foram produzidas a partir de imagens capturadas por técnicas não tão ortodoxas – capturadas por câmara de telefone celular, eliminando a ideia de ilustração que funciona apenas como suporte de texto. Cada livro [são ao todo cinco narrativas com a mesma técnica, inclusive *A maldição do olhar*] traz

uma narrativa visual paralela, subvertendo o que conhecemos sobre as publicações juvenis anteriores.<sup>37</sup>

Os ilustradores Gustavo Piqueira e Samia Jacintho investem em formas e em cores, especialmente lilás e preto, no fundo branco da página. As imagens de garrafas e grades são bastante exploradas nas ilustrações. Embora haja no enredo menção às garrafas, como “garrafinhas de água benta” e grades, como uma “grade de arame repleta de armadilhas”, ambas tornam-se mais simbólicas na narrativa justamente pela configuração gráfica construída pelos ilustradores.

A epígrafe da obra de Jorge Luiz Borges, “Olho minha face no espelho para saber quem eu sou”, estabelece relação de sentido direta com o processo de identificação do “eu” suscitado pela narrativa. Na edição de 1993, há a mesma epígrafe, mas um pouco mais longa, restringindo um pouco mais o sentido, ou direcionando outros: “Olho minha face no espelho para saber quem sou, para saber como me portarei dentro de algumas horas, quando me defrontar com o fim. Minha carne pode ter medo, eu não”.

Há outras mudanças textuais entre a edição de 1993 e sua reedição de 2008 que refletem o afinamento da obra pelo autor a partir de suas interpretações. A primeira edição apresenta um sumário. Os três primeiros capítulos apresentam títulos diferentes. Na edição de 1993, “O terceiro olho” torna-se “Alice num outro lugar” na edição de 2008, sugerindo, logo no início, a presença de Alice atrás do espelho e não propriamente a presença de um “leitor” que causa a hesitação na narrativa no primeiro título. O segundo capítulo era intitulado “Do outro lado da história” e passou a ser “Do outro lado do espelho”, potencializando a simbologia do espelho. E o terceiro título era “Tempos ruins” e passou a ser “Que tempos são estes?”. A edição de 2008 sugere a dúvida ao leitor.

Das alterações no texto, a que mais se destaca é o nome do protagonista: na primeira edição era chamado Gilberto, Guego para os íntimos, já na segunda, Alexandre Karloff, Alê para os íntimos. A mudança evidencia a preocupação do autor em destacar a relação do par Alê/Alice afinado à temática da narrativa.

---

<sup>37</sup> *This project proposed a new paradigm of teen literature and a complementary narrative, more adjusted to the visual repertory of youth. The illustrations were produced from pictures shot by not-so-orthodox techniques—taken from cell phone cameras, eliminating the idea of illustration that works only as text support. Each book brings a parallel visual narrative, subverting what we know as an early teen publication.* Disponível em: < <http://www.commarts.com/gallery/all/books/all/2009>>.

Houve também a preocupação em inserir alguns trechos que ressaltam o suspense ou o vetor de tensão. Na página 15 (que na edição de 1993 seria página 04), é inserido: “Subitamente parou. O vento bateu nas janelas e houve um breve estrondo. O vampiro se assustou, deu uma pequena pausa, só o tempo de alongar a coluna. Voltou para aquele possível diário” (MARINHO, 2008, p.15). Na página seguinte foi inserido:

Alice espirrou apertando as narinas, havia muito pó no guarda-roupa e ela andava alérgica até a certas cores. O vampiro olhou pelo canto dos olhos, tinha a audição muito aguçada, foi até o guarda-roupa e, exatamente quando ia abrir a porta de uma vez também deu um espirro. Voltou para a mesa buscando um lenço de papel alvíssimo e continuou suas confissões (MARINHO, 2008, p. 16).

Na página 29, há ainda a inserção de outro trecho referente a Alice que faz com a narrativa se mantenha intrigante: “Alice permanecia imóvel, ansiosa por saber quem era esse outro ser que certamente não podia ser ela. Ou era?” (MARINHO, 2008, p. 29).

Na edição de 1993, há uma parte que foi suprimida, quando o protagonista se refere à página do diário como seu esconderijo. “Talvez um lugar mais secreto do que os nossos antigos caixões” (MARINHO, 1993, p. 6). A supressão se justifica, uma vez que a narrativa inverte os padrões tradicionais ligados ao vampiro, e nesse trecho o protagonista afirma seu pertencimento ao tradicional.

Em *A maldição do olhar*, das páginas 17 a 23, 43, 99, 100 e 107 as imagens das garrafas se configuram como uma estilização de imagens caleidoscópicas (imagens de garrafas compostas formando círculos de vários tamanhos e composições). O caleidoscópio foi inventado em 1817, pelo físico escocês David Brewster, e, conforme a definição de dicionário, consiste em “pequeno tubo óptico formado por um cilindro cujo fundo está repleto de pedaços coloridos de vidro, sendo estes refletidos por espelhos colocados no seu interior, ocasionando, por meio da sua movimentação, imagens coloridas e diferentes”. O termo caleidoscópio, etimologicamente, é derivado das palavras gregas *καλός* (*kalos*), “belo, bonito”, *εἶδος* (*eidōs*), “imagem, figura”, e *ζκοπέω* (*scopeo*), “olhar (para), observar”. Assim, o ato de olhar por meio dos espelhos, tão significativo na narrativa, é potencializado pelo visual.

Para saírem do universo do espelho, Alê quebra todos os espelhos do país, como ordena Alice, para que todos possam observar-se de um modo inusitado. Depois os estilhaços dos espelhos são colados novamente, e em todas “as passagens visíveis deste outro país”, fora do mundo dos espelhos, as pessoas, por onde passassem, eram

obrigadas a se ver, e a se reconhecerem, a se “especular”. Tanto que “muitos fugiram da cidade, alguns morreram em casa e nas ruas, a maior parte permaneceu ali, feliz ou infeliz” (MARINHO, 2008, p. 117).

A “maldição do olhar” talvez seja esse autoconhecimento, essa descoberta de si a que todos estão sujeitos. A mítica ferida narcísica é retomada no capítulo “Um tomo de Narciso”. Ao tombar metade do corpo para dentro do espaço escuro e vazio do espelho, Alê “ficou assustado sem a menor referência de sua imagem” (MARINHO, 2008, p. 83). Somente com o essencial reconhecimento da presença de Alice que Alê pôde novamente se encontrar.

Além disso, no mundo narrado, é possível perceber que os assassinatos ocorridos representam que o fato de não se adaptar a si mesmo e ao contexto social/ideológico estabelecido, permite que o vampiro viva, como é o caso de Alê e Elza. Assim, o vampiro pode ser visto como a metáfora da resistência, conforme a concepção de Fisher (2003). Já aqueles que assumindo suas responsabilidades, se adequam à ordem estabelecida, podem desaparecer como fumaça. É o caso de José Régio, trabalhador, cada vez mais frustrado com as mudanças.

Em *A cidade dos deitados*, a linguagem retoma já os antigos rituais e crenças da humanidade. Logo de início na narrativa há a relação estabelecida entre os pares festa/velório, morte/felicidade que retoma a antiga necessidade de seguir os ritos fúnebres, não como ostentação, mas para repouso e felicidade da alma do morto. Na obra *A cidade antiga*, Fustel de Colanges comenta sobre as crenças, sobre as almas e a morte:

Os ritos fúnebres mostram claramente que quando colocavam um corpo na sepultura acreditavam enterrar algo vivo. Virgílio, que sempre descreve com tanta precisão e escrupulo as cerimônias religiosas, termina a narração dos funerais de Polidoro com estas palavras: “Encerramos a alma do túmulo.” – Idêntica expressão encontra-se em Ovídio e em Plínio, o Jovem; não que elas correspondessem à ideia que esses escritores tinham da alma; mas, desde tempos imemoriais, essa crença perpetuara-se na linguagem, atestando antigas crenças populares. [...] Um verso de Píndaro guardou-nos curioso vestígio desse pensamento das gerações antigas. Fixos havia sido constringido a deixar a Grécia, fugindo até Cólquida, onde morreu. Mas, embora morto, desejava retornar à Grécia. Apareceu, portanto, a Pélias, e lhe ordenou que fosse à Cólquida para de lá trazer sua alma. Sem dúvida essa alma sentia a nostalgia do solo pátrio, do túmulo da família; mas, unida aos restos mortais, não podia deixar sozinha a Cólquida. Dessa crença primitiva derivou-se a necessidade do sepultamento (COULANGES, 1998, pp.18-20).



A ilustradora de *A cidade dos deitados*, Elizabeth Tognato, na entrevista realizada pelo Sesc/SP<sup>38</sup> comenta que para as ilustrações e colagens pensou em pinturas rupestres, retomando o conceito de cemitério que remonta à pré-história e estabelecendo uma relação com os grafites atuais do Cemitério da Consolação. A ilustradora seleciona imagens que retomam a morte e que enriquecem o texto narrado. Há em várias páginas iniciais e finais imagens de mariposas que simbolizam, conforme Chevalier & Gheerbrant (1986), a transformação pela morte, a saída da sepultura. Todas as páginas desde a capa dura são pretas com fonte branca e atraem o leitor não só pela qualidade do material, mas pela construção do terror já pelo elemento visual.

Também acompanha a obra um libreto informativo sobre obras de arte nos cemitérios, sua arquitetura, sobre os mortos ilustres brasileiros e seus endereços nos cemitérios, um mapa do Cemitério da Consolação em São Paulo, no qual se passa a narrativa. Há também um percurso histórico desde a pré-história até o sec. XVIII sobre a relação da humanidade com a morte, símbolos, poemas sobre a morte, relação do rock com a morte, uma lista de profissões relativas à morte, além de informações de utilidade pública de serviços fúnebres em São Paulo.

---

<sup>38</sup> Heloisa Prieto e Elizabeth Tognato sobre o livro CIDADES DOS DEITADOS | Coleção Ópera Urbana. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=P6Q8ETwkzkwk>>. Acesso em março/2017.

### 3. ENTRE TEMAS E FORMAS, UM BALANÇO DO FANTÁSTICO

A partir das narrativas examinadas no segundo capítulo, este resulta em um balanço do panorama estudado (1979 – 2014) em que pretendemos esclarecer como o fantástico se manifesta nas narrativas juvenis quanto ao tema e à forma, considerando a especificidade do público ao qual se volta.

Partindo do tempo das narrativas, inclusive do período de publicação que a pesquisa abrange, é possível perceber, assim como constatou Ceccantini (2000, p. 332), que a inserção da ação das narrativas num tempo histórico praticamente coincide com o tempo da publicação. Mesmo que algumas retomem o tempo semelhante ao “mítico”, como *Ana Z. aonde vai você?*(1993) e *A visitação do amor* (1987), as narrativas remetem a períodos e referências contemporâneas à publicação ou se referem a um momento específico anterior, mas, próximo à ambientação da narrativa. É o caso das narrativas que fazem referências a períodos históricos marcados pelo cerceamento de liberdade e pela opressão.

Das dez narrativas analisadas em nosso *corpus*, três delas apresentam referências ao período da ditadura militar no Brasil. De modo alegórico em *A visitação do amor* (1987), em um comentário do Apresentador de *O Mágico de Verdade* (2006), como um lembrete aos leitores do período de censura no país, e em *O Telephone* (2014), que, embora trate do “presente” no mesmo tempo de publicação, apresenta um trabalho que instaura o insólito justamente pela instância do tempo ao retomar o ano de 1961, marcado na história do Brasil, por um conturbado período político que antecede o golpe militar de 1964.

Na obra *As fatias do mundo* (1997), há referências a Canudos, evidenciando uma perspectiva crítica de se olhar a História. Também há referência à aldeia do povo indígena Cinta-Larga no Mato Grosso que é possível de se relacionar com os constantes ataques ao povo indígena, desde o Massacre do Paralelo 11, na década de 1960, internacionalmente conhecido e que denunciou a prática de genocídio indígena no Brasil. Na narrativa, a exploração madeireira das regiões indígenas é um ponto de crítica.

A obra de Stella Carr, *O fantástico homem do metrô* (1979), é a única de nosso *corpus* publicada na década de 1970, e retrata ainda uma busca de *identidade cultural* que o país do momento estava empenhado. Há destaque para as escolas de samba e às

instituições e lugares de destaque à modernização, tais como a Faculdade de Direito, o centro da cidade de São Paulo e o metrô. Apresenta preocupação evidente com o meio ambiente (tema em voga no período) ao retomar eventos reais publicados em jornais da época, tal como a invasão dos ratos nas lavouras de São Paulo (Anexo 1). É também, a única narrativa de nosso *corpus* que apresenta o espaço rural, de início, como lugar do mistério. Mas o espaço em que vivem os protagonistas é o espaço urbano, onde todos os problemas convergem, inclusive os ratos. Nas demais narrativas há o predomínio do espaço urbano. A preocupação com a temática ambiental aparece também na obra *O telephone* (2014).

Ao tratar da noção de espaço na narrativa fantástica, Furtado (1980) distingue os cenários “realistas” e os “alucinantes”. Os primeiros apresentam traços característicos do mundo empírico, já os “alucinantes” teriam a função de introduzir dados anormais ao cenário realista. Nas narrativas analisadas há uma vasta referência aos espaços “realistas”, que no decorrer das narrativas podem tornar-se “alucinantes”. Conforme comentam Alice (de *A maldição do olhar*) e o Mágico de Verdade: o que importa “é trazer o sonho para as coisas reais” (MARINHO, 2008, p. 73); “Importa antes seu desejo de que as minhas mágicas fossem verdadeiras, porque assim o mundo do sonho voltaria a ser mais forte que a realidade” (BERNARDO, 2006, p. 60).

O microespaço recorrente e importante em seis obras merece destaque: o quarto do protagonista. Em *A visitação do amor* (1987), o quarto de Antônio é seu refúgio do macroespaço de silêncio sufocante em que vive, é o espaço da solidão, um *motivo* fantástico que irá impulsionar o sonho e a ambiguidade. Assim também é em *Nós três* (1987), quando a protagonista vê, pela janela do quarto, os movimentos de Mariana levando o corpo de Davi para o barco. Em *As fatias do mundo* (1997), o quarto do protagonista, o “herói”, é o espaço fundamental para o desenvolvimento do fantástico na narrativa, quando ele, ao entrar no quarto, se confunde com o entrar no videogame. Em *A maldição do olhar* (2008), o quarto do vampiro Alê, embora possa ser considerado um espaço “alucinante”, é o universo mimético da narrativa em que vive o protagonista. Assim, a ambiguidade está presente na própria ambientação narrativa. Em *O telephone* (2014), o aparelho misterioso, personificado, fica no quarto do protagonista, e, quando “pulsa, enche seu quarto com o grito saído de algum ritual esquecido” (DILL, 2014, p.17). E em *Alice no espelho* (2005), o ambiente do quarto é o espaço duplo, lugar de tormentos solitários e refúgio para a protagonista. É no quarto que está o *espelho*,

motivo fantástico que permite a complexidade do tema do duplo, fundamental no desenvolvimento da trama.

Além do espelho, há dois motivos, que, vistos de forma simbólica, são fundamentais nas narrativas. O *buraco* em *A visitação do amor* (1987), simbolicamente, a via de nascimento da ideia, é o lugar de onde emerge uma “revolução do som” no Pequeno Reino. E o *poço* em *Ana Z. aonde vai você?* (1993) que, simbolicamente, é a busca pelo conhecimento ou pela verdade, que está no fundo. Ana Z. inicia sua viagem pelo conhecimento descendo ao fundo do poço.

Para dar ênfase a esses aspectos da narrativa fantástica, índices românticos, que introduzem temas do amor e da morte ou da busca pela eternidade, são retomados nas narrativas, tornando-se elementos essenciais na composição da atmosfera de tensão. Em *A maldição do olhar* (2008) são retomados índices como a noite e a lua. Em *Nós três* (1987), o anoitecer, o vento e a flor azul configuram-se como índices do amor e da morte, bem como a faca, elemento ceifador na narrativa. E, na *Cidade dos deitados* (2008), os índices do noturno, depois da meia-noite em uma sexta-feira 13, em um cemitério, ainda o Cemitério da Consolação em São Paulo que pode ser conhecido pelo leitor, retomam índices tradicionais, mas os atualiza a partir de novos valores.

A partir da metade do século XX, a juventude passou a descobrir símbolos materiais ou culturais de identidade, tanto pelo poder de mercado independente, quanto pelo abismo histórico referente aos contornos dessa identidade (HOBSBAWN, 1995). Assim, as obras cujas condições de “produção e consumo partem do jogo econômico da oferta e procura, isto é, do próprio mercado” (SODRÉ, 1985, p. 6) se aproveitam desses símbolos culturais, tal como a figura do vampiro. A título de exemplo, se destaca o sucesso mundial, principalmente entre os jovens, da saga *Crepúsculo* (2005), de Stephenie Meyer, que mantém a perspectiva tradicional do vampiro, mas com foco nos ideais do consumo.

As características físicas das personagens, supervalorizadas no livro, foram cuidadosamente encaixadas nas atuações dos atores Robert Pattinson – que representa a personagem - vampiro Edward no filme *Crepúsculo* – e Kristen Stewart – atriz que atua no papel de Bella. A beleza física dos jovens representantes dos modelos de beleza perseguidos pela geração em questão e a caracterização dos ambientes retratados no filme, como no caso da mansão onde reside a personagem Edward representam perfeitamente o “hedonismo” [...] ao tratar do forte interesse pelo consumo (PEREIRA, 2013, pp. 71-72).

É possível que a reedição de *A maldição do olhar* (2008) a partir de *Sangue no espelho* (1993), reelaborada com um projeto gráfico premiado, seja um aproveitamento editorial desse novo modismo do vampiro. Mas, contrariando posicionamentos como os de Harold Bloom, de que a literatura voltada para jovens leitores seria inferior, de leitura fácil, e nicho meramente mercadológico, a obra Jorge Miguel Marinho ao tratar do motivo do vampiro não abriu mão da esteticidade para seguir as regras do mercado. A figura do vampiro em *A maldição do olhar* (2008), diferentemente dessa concepção voltada à glamorização pelo consumo, se mostra questionadora, uma vez que é colocada como vítima dos mortais que buscam rejuvenescer a partir dos vampiros. A crítica recai justamente sobre o processo de “juvenização” da sociedade, quando a juventude é associada a valores e estilos de vida marcados pelo consumo. Temática também explicitada em *Alice no espelho* (2005) pela crítica a uma sociedade que vive em função da juventude e da beleza pré-estabelecida por modelos e pelo transtorno pelo qual passa a protagonista.

Conforme destaca Martha (2010), no artigo “Narrativas de Língua Portuguesa: temas de fronteira para crianças e jovens”, as personagens juvenis das narrativas contemporâneas

[...] pertencem a núcleos familiares que indicam rupturas e novas formulações – pais separados e com novos parceiros - frequentam escolas, praticam esportes, namoram, mantêm relações de amizade e adoram a convivência com jovens da mesma idade. São, enfim, representações de crianças e adolescentes que conhecemos e, ao lado dos quais, como coadjuvantes, atuam mães, pais, novos parceiros dos pais, professores e tios, adultos cumprindo funções nem sempre agradáveis na estrutura das intrigas. Ainda no que se refere ao processo de construção das personagens, o fato de que a infância e a adolescência não sejam vistas como preparação para a maturidade, mas enfocadas como etapas decisivas no processo de vida, plenas de significado e valor, portanto, desperta a atenção dos leitores. Em outras palavras, as personagens não são construídas como ainda-não-adultos ou como já-não-mais-crianças, mas como portadoras de uma identidade própria e completa. É verdade também que se envolvem em situações que as obrigam a refletir e a reformular conceitos que possuem a respeito de si mesmas e do mundo (MARTHA, 2010, p.20)

Nas narrativas analisadas, não somente a figura do vampiro, tradicional motivo fantástico, foi atualizada como protagonista na narrativa juvenil em toda a complexidade de reconhecimento de si, mas também vários outros personagens. Os autores do texto fantástico não querem ser tributários das ideias preconcebidas. No caso

de *A maldição do olhar* (2008) os símbolos cristãos estão na narrativa, mas são ressignificados, pois a narrativa não tem que obedecer às construções do ponto de vista da crença. É o caso também do anjo Tereza em *A visitação do amor* (1987) que rompe com padrões tradicionais preestabelecidos, como um anjo caído. Na *Cidade dos deitados* (2008), a protagonista se depara com personagens do cemitério que retomam os elementos tradicionais religiosos, mas também elementos do gótico, do punk e do rock.

É por meio dessa prática da “arte de imaginar” (BÉSSIÈRE, 1974) que autores trazem para a narrativa motivos conhecidos tradicionalmente no universo literário do fantástico, mas os atualizam de modo que a ressignificação destes se potencialize nas narrativas voltadas ao jovem leitor.

Antônio, protagonista de *A visitação do amor* (1987), exprime seus sentimentos em lágrimas coloridas, fato que interfere em seu convívio social. Nasce predestinado a não poder viver sem música, e sem ela, fecha-se na sua solidão até que ocorra a revolução do som. Na mesma narrativa, Nicolas, o violonista arrastava seu enorme cachecol e com ele o mistério de sua história e Dona Fada “tinha um porte extravagantemente real” (MARINHO, 1987, p.19).

O Mágico torna-se cada vez mais “de verdade” até retomar a forma mítica do Centauro, que perpassa, a partir da criação do novo, o universo literário. Tal ressignificação também ocorre em *Nós três* (1987) com o personagem Cação-Anjo, que, embora exista realmente uma espécie de tubarão chamado Cação-Anjo, a narrativa o transforma em uma figura fantástica construindo novos significados a partir da relação dúbia entre bem e mal. Ana Z. evidencia seu crescimento e sua transição da infância à juventude durante seu percurso de buscas e desejos na narrativa. Ecila surge pela fixação e projeção de Alice diante da insatisfação psíquica e social com o corpo, projetada através do espelho.

Em *O fantástico homem do metrô* (1979), embora os irmãos Encrenca lidem com um fantasma em termos tradicionais e por isso mesmo desacreditado, na narrativa, os ratos “monstros” motivam o mistério.

Em *A maldição do olhar* (2008), há vários indícios da presença de um “observador” que ameaça os personagens da narrativa: “Dois olhos decifrando letra por letra a sua terrível situação com a mesma frieza do obstinado perseguidor de Alê” (MARINHO, 2008, p. 41); “[...] já estou me familiarizando com os movimentos das mãos. Tem horas que são monótonos; de repente parecem rápidos demais. Engraçado

que por duas vezes ouvi um bocejo e um estilete perfurando uma página de papel talvez acetinado (MARINHO, 2008, p 61). É evidente a construção de um narratário, um leitor ficcionalizado, que permite toda construção narrativa ambígua.

É por meio dos personagens e dos modos de narrar que os graus de proximidade com o leitor podem ser estabelecidos, possibilitando a identificação entre os seres do mundo ficcional com os jovens leitores enquanto seres no mundo, de modo que estes, a partir de tal proximidade, reflitam sobre si mesmos.

Em contrapartida, a partir do posicionamento de Benjamin (1994) sobre a experiência humana e a narrativa, Carlos Giovanazzo Jr.(2008) destaca que estamos no império da informação:

Necessitamos estar bem informados para podermos agir, sair de casa ou tomarmos alguma decisão importante, mas com isso, o que foi comunicado deixa de fazer sentido e passa a ser descartado quase diariamente; inclusive, é a própria capacidade de interpretar que é golpeada, pois, a informação vem sempre acompanhada de explicação e nada é capaz de surpreender, porque os especialistas estão sempre prontos para tornar inteligível e conferir alguma racionalidade aos acontecimentos mais absurdos (GIOVINAZZO JR., 2008, p. 647).

O autor denomina esse processo de *pedagogização da cultura*, que seria a forma como a indústria cultural torna as manifestações culturais descontextualizadas em favor do interesse pedagógico/mercadológico. O autor cita o exemplo de como a obra de Carroll tem sido simplificada em suas diversas versões midiáticas:

[...] em *Alice no País das Maravilhas* essa simplificação acaba por reduzir a lógica infantil à fantasia e à capacidade de imaginação. Os conflitos, dilemas e dúvidas inerentes a essa fase da vida, as dificuldades que envolvem a construção da identidade são diluídos, e no seu lugar aparece uma interpretação da infância que a caracteriza como a idade da liberdade. A lição transmitida é a de que as crianças devem aproveitar ao máximo esse tempo que estão vivendo, pois, uma infância feliz pode garantir uma vida adulta igualmente feliz. O interessante é que a felicidade infantil é definida como sendo a capacidade de viver no mundo da fantasia e de dar asas à imaginação, independentemente das condições objetivas que determinam a vida dos indivíduos (GIOVINAZZO JR., 2008, p. 648).

Na contramão desse processo, a qualidade estética das narrativas examinadas evidencia o questionamento, não somente dessa postura pedagógica, mas também da noção de racionalidade. A figura do narrador e dos pontos de vista adotados são fundamentais nesse sentido.

Embora a voz narrativa, na maioria das obras seja situada fora da história, com um “narrador não-representado” (TODOROV, 2004), há a instauração da ambiguidade por meio de recursos tais como o discurso direto ou indireto livre e o procedimento estilístico da modalização, permitindo a incerteza.

Em *A visitação do amor* (1987), ao mesmo tempo em que a voz narrativa heterodiegética retoma o modo mítico, também necessita reafirmar o real: “A verdade é que [...]”. O discurso direto ocorre nas passagens de diálogo entre Antônio e Tereza, ou as falas de Antônio com a família, permitindo sempre a perspectiva do protagonista. A focalização, que transita entre os personagens Antônio, Tereza e Nicolas, permite incertezas e suspense: “Ninguém decifrou os mistérios da música nem os segredos de Nicolas e ele partiu para sempre com seu enorme cachecol” (MARINHO, 1987, p. 14). O discurso direto entre os protagonistas também é um recurso de proximidade e ambiguidade em *O telephone* (2014).

Em *Nós três* (1987), os fatos narrados por um narrador heterodiegético são filtrados por meio da focalização na personagem Rafaela pelo discurso indireto livre: “Lembrou que ela tinha perguntado pra Mariana, é verdade as coisas que o Pescador velho contou? A Mariana tinha rido, ora Rafa! É tudo imaginação” (BOJUNGA, 2006, p. 10). O narrador apresenta onisciência seletiva múltipla (FRIEDMAN, 1955) e permite o foco em outros personagens como Davi, especificamente por meio do monólogo interior. É também por meio do ponto de vista narrativo que a ambiguidade do limite de passagem do sonho é colocada: “Quando o medo dormiu, ela se levantou e partiu pro fundo do mar pra ir buscar o Davi” (BOJUNGA, 2006, p. 100). Trata-se do procedimento estilístico de modalização que permite a ambiguidade na narrativa fantástica.

Recurso bastante recorrente também em *A maldição do olhar* (2008), cuja focalização é alternada pelos personagens principais, onde há a descrição do diário do jovem vampiro, além de breves diálogos. “Sou do signo de Câncer e o fogo é um perigo para mim. É o que ela diz e também alguns outros vampiros que aparecem de vez em quando entre os mortais. Pode ser que isso seja verdade, mas [...] também pode ser que não” (MARINHO, 2008, p.15).

Também em *O fantástico homem do metrô* (1979), por meio dos vários diálogos e trechos da narração de Marco, protagonista, há ambiguidade pelo foco nas ações dos personagens e suas dúvidas.



Há no *corpus*, somente duas narrativas em que o narrador não é protagonista, mas está situado no interior da história. É o caso de *Ana Z. aonde vai você?* (1993) e *Alice no espelho* (2005). Em *Ana Z. aonde vai você?* (1993), embora existam vários indícios da *persona* da “escritora” sem nome na narrativa, ela não tem uma ação individual, a não ser acompanhar invisivelmente, a protagonista, de modo onisciente e chegar ao ponto de até mesmo esquecê-la, evidenciando que a protagonista tem “vida própria” como personagem. A narradora também revela a necessidade de os fatos insólitos serem modalizados pela sua perspectiva com o “Eu vi”, “agora sei”, “Eu também olho”, tornando-os desse modo mais verossímeis ao leitor.

Em *Alice no espelho* (2005), também há a modalização da racionalidade por meio da perspectiva da narradora “intrusa” quando, no mundo do espelho, Alice vê seu amado e Mirna Lee trocando um beijo e não consegue acreditar. Isso colocaria o leitor em dúvida se a narradora não interferisse com seu olhar: “Mas, se chegarmos perto, veremos exatamente a mesma cena. Uma coisa muito estranha, muito improvável, mas bem real: Tiago e Mirna Lee trocando um beijo daqueles!” (BERGALLO, 2005, p. 55).

Já em *As fatias do mundo* (1997), o “herói” é o narrador protagonista que, a cada capítulo, deve esperar as histórias dos demais personagens até poder ter o seu lanche. De início, a voz do narrador protagonista está em caracteres normais, enquanto que a narração dos demais personagens está em itálico. Mas, no último capítulo, a narração do “herói” passa a ser grafada em itálico, sugerindo a transformação pela qual passa o protagonista após as experiências das histórias ouvidas.

Em *A cidade dos deitados* (2008), é o narrador “representado” (TODOROV, 2004), autodiegético, que possibilita toda a constituição do medo da protagonista no decorrer da narrativa, presa no cemitério, um lugar assombrado que é o monstro que a ameaça.

E em *O Mágico de Verdade* (2006), por meio do discurso direto, o foco narrativo é da “câmera”, que procura enquadrar justamente a dinâmica televisiva, aproximando o leitor da história narrada.

Todos os recursos dos quais autores lançam mão para garantir a proximidade da narrativa com o leitor também se refletem nas escolhas do uso da linguagem. Conforme destaca Daniel Delbrassine (2006, p. 406), a partir de 247 obras juvenis francesas analisadas em seu *corpus*, quanto à linguagem, não foram verificadas dificuldades quanto ao léxico ou simplificação sistemática, uma vez que os autores consideram as habilidades de um leitor literário em formação. Isso se reflete muito pela presença de

textos informativos (tais como os paratextos) ou do uso de marcação pela via tipográfica ou pela função do narrador (pela marcação do discurso e do pensamento)<sup>39</sup>.

Características estas que também estão presentes em nosso *corpus*. Há a presença de textos informativos que acompanham as narrativas em *Alice no Espelho* (2005) e em *Cidade dos deitados* (2008) evidenciando a preocupação de autores e editores em informar aos leitores os aspectos temáticos ou históricos específicos abordados nas narrativas. Há também o uso da marcação tipográfica para diferenciar os discursos em *As fatias do mundo* (1997), em *A visitação do amor* (1987) e em *O mágico de verdade* (2008).

A intertextualidade é um elemento desafiador para o leitor literário em formação, uma vez que exige um conjunto de normas sociais, históricas e culturais trazidas pelo leitor, denominado *repertório* (ISER, 1996). Nesse sentido, Delbrassine comenta que “a presença de uma intertextualidade abundante, mas adequada ao leitor [jovem], vem completar um quadro que nos autoriza a contestar a tese da ‘facilidade’ da literatura juvenil” (2006, p. 406, tradução nossa)<sup>40</sup>.

Nas narrativas analisadas a intertextualidade é também elemento abundante. Há quatro obras que estabelecem intertexto com a obra de Carroll, talvez, justamente pela sua originalidade em instaurar o *nonsense* no universo literário, tão próximo, quase que indissociável do fantástico. Há referências de modo direto em *A maldição do olhar* (2008), ao colocar a Alice como personagem da narrativa; em *Alice no espelho* (2008), por colocar a obra *Alice no país das maravilhas* como essencial à trama, e, em *A visitação do amor* (1987), no capítulo “Na toca do coelho”, que trata do início da escavação do buraco, que causa a “revolução do som” na narrativa. E, indiretamente, em *Ana Z. aonde vai você?* (1997), quando Ana Z. assim como Alice segue em busca dos seus desejos.

Há referências que, em geral, permeiam o repertório dos leitores jovens, tais como os contos de fadas: Cinderela, Rapunzel, Branca de Neve e os sete anões, Sherazade, os músicos de Bremen, o gato de botas, João e o pé de feijão, e Mãe Nevada.

---

<sup>39</sup> «[...] les études comparatives n'ont revele aucune réduction systématique de la longueur de la phase ou de la difficulté du lexique. La démarche des auteurs consiste donc plutôt à prendre en compte les compétences d'un lecteur littéraire en cours de formation. En témoignent très bien la présence d'un discours informatif d'accompagnement (sous forme de paratexte exclusivement) et des efforts de signalisation par voie typographique ou par la fonction de régie de paroles et du récit de pensées) » (DELBRASSINE, 2006, P. 406).

<sup>40</sup> “La présence d'une intertextualité abondante, mais adaptée au lecteur, vient compléter un tableau qui nous autorise à contester la thèse de la ‘facilité’ de la littérature da jeunesse » (DELBRASSINE, 2006, p. 406).

Há também referências à Bíblia, pela “anunciação”, ao mito platônico da caverna, ao folclore brasileiro com Saci-Pererê e Moura Torta, a Harry Potter, a filósofos gregos, entre outros.

Assim como destaca Tereza Colomer (2003), a partir das obras juvenis publicadas na Espanha, de que há obras em que a ambiguidade enlaça-se com a tematização de seus elementos constitutivos com o jogo metaliterário, Delbrassine (2006) também verifica nas narrativas juvenis francesas a forte presença de obras de metaficção que “nos permitem falar de um romance de iniciação à literatura” (2006, p. 408). Conforme o autor, o romance contemporâneo dirigido aos adolescentes situa-se como um lugar de reconciliação entre a “leitura ordinária” e a “leitura especialista”, garantindo simultaneamente o prazer do leitor (pela sua adequação ao público) e a formação do leitor (pelo exercício de distanciamento que exige)<sup>41</sup> (DELBRASSINE, 2006, p. 408, tradução nossa).

Nas narrativas por nós examinadas é possível verificar também esse lugar de “reconciliação” que deixa evidente a preocupação de ao mesmo tempo proporcionar prazer e de formar o leitor para a literatura, de provocar a reflexão sobre a composição do literário, sobretudo quando a ambiguidade permanece. Ceserani (2006, p. 69) lembra que a narrativa fantástica carrega consigo uma outra ambiguidade: “há a vontade e o prazer de usar todos os instrumentos narrativos para atirar e capturar o leitor dentro da história, mas há também o gosto e o prazer de lhe fazer recordar sempre de que se trata de uma história”. Das dez das narrativas do *corpus*, em sete delas a metalinguagem está entrelaçada à trama.

Em *Nós três* (1987), é o Pescador que tece redes de pesca e a rede narrativa. Ele é o responsável pelos indícios de suspense da trama, por meio de suas “histórias de pescador”: “Contou que um peixe (grande assim) chegava ao anoitecer numa onda grande assim querendo encontrar uma menina que ele andava procurando pra levar pro fundo do mar” (BOJUNGA, 2006, p. 9).

Em *A maldição do olhar* (2008), o leitor é colocado como narratário, com olhos perseguidores que provocam nos personagens o efeito de abalo. Há a ficcionalização do

---

<sup>41</sup> *La variété et le nombre des procédés littéraires mis en œuvre, la forte présence de la métafiction et de tous les moyens qui obligent à une lecture distanciée, nous autorisent à parler d'un roman d'initiation à la Littérature. Le roman contemporain adressé aux adolescents apparaît alors comme le lieu d'une réconciliation entre « lecture ordinaire » et « lecture savant », assurant simultanément plaisir du lecteur (par son adéquation à son public) et formation du lecteur (par l'exercice de distanciation qu'il exige)* (DELBRASSINE, 2006, p. 408).

processo de leitura ao tematizar a própria existência e permanência dos personagens e da obra.

Em *As fatias do mundo* (1997), ocorre a ficcionalização do contar histórias por meio da oralidade de modo que se questione também a História.

Em *Ana Z* (1993) e *Alice no espelho* (2005), a narradora assume a *persona* da “escritora” que mostra sua preocupação com a organização narrativa e com as personagens, observa-as, esquece-as. Em *Ana Z*, ainda há o “oásis do desejo”, em que o desejo é a força motriz dos sonhos e, metaforicamente, da narrativa.

Em *O mágico de verdade* (2006), o ato de desejar pode ser real, acreditar nas mágicas pode se relacionar aos protocolos de leitura. A narrativa destaca a literatura em seu sentido “mágico”.

E em *O fantástico homem do metrô* (1979), há a inserção de personagens reais, sobretudo escritores como Marcos Rey, Ruth Rocha, Monteiro Lobato e Agatha Christie, que explicitam ao leitor a valorização do fazer literário.

Quanto ao eixo temático consideramos três tendências predominantes nas narrativas analisadas: a *linha histórica /engajada/ de denúncia social*, em que as narrativas juvenis empenham importante papel na divulgação e questionamento das questões sociais e históricas, por meio do fantástico; a *linha intimista (introspectiva ou psicológica)*, cujas narrativas apresentam histórias fantásticas que representam metaforicamente os confrontos internos e os questionamentos mais íntimos dos personagens jovens por meio da busca de identidade e/ou do processo de amadurecimento; e a *linha policial, de terror ou mistério* que evoca, de modo inovador, as tradicionais narrativas de terror e mistério, alimentadas pela tradição do gótico nas artes e na literatura em geral.

É evidente que as narrativas examinadas não apresentam somente características de uma linha específica, uma vez que tratam de assuntos tão variados que ampliam seus universos temáticos. Martha (2010) afirma que os livros lidos pelos jovens, como toda a literatura, são espelhos nos quais, pela percepção estética, os leitores recebem situações e sentimentos direta ou indiretamente ligados a questões prementes para o ser humano. “Desse modo, parece ser quase impossível selecionar temas e assuntos que não possam constar do cardápio literário para crianças e jovens, pois, na literatura infantil e juvenil, ajustados às peculiaridades do gênero, todos os sentimentos, desejos, aspirações e medos do homem” (MARTHA, 2010, p. 3).

Cabe lembrar as afirmações de Antonio Candido (1995, p. 181) de que na “literatura uma mensagem ética, política, religiosa ou mais geralmente social só tem eficiência quando for reduzida a estrutura literária, a forma ordenadora”. Assim, essa mensagem é inseparável do código, humanizando em sentido profundo justamente pela coerência que pressupõe e sugere. “A eficácia humana é função da eficácia estética e portanto o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja, a capacidade de criar formas pertinentes” (1995, p. 182).

Quanto à organização das narrativas, como se pôde verificar, há a predominância da desarticulação lógico-causal nas narrativas, afinadas ao processo de “desrealização” (ROSENFELD, 1985) do romance moderno que relativiza a concepção de um pacto realista da literatura, que o fantástico propõe em essência.

Com exceção de *O fantástico homem do metrô* (1979), que apresenta um caráter parcial de racionalização (FURTADO, 1980) dos fatos por efeitos cômicos ou irônicos, todas as narrativas do *corpus* terminam em hesitação, com ambiguidade, com o final *aberto*, exigindo que leitor levante hipóteses e reflita sobre os acontecimentos narrados, faça conjecturas e se repense no mundo.

Conforme esclarece Umberto Eco em *Obra Aberta* (1962),

[...] a obra permanece inesgotada e aberta enquanto “ambígua”, pois a um mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas substituiu-se um mundo fundado sobre a ambiguidade, quer no sentido negativo de uma carência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade dos valores e das certezas. (ECO, 2005, p. 47)

A obra propõe-se como estrutura *aberta*, que reproduz a ambiguidade do nosso próprio ser-no-mundo: pelo menos, tal como no-lo descrevem a ciência, a filosofia, a psicologia, a sociologia (ECO, 2005, p. 271)

Como parte da ambiguidade e do processo de instauração do insólito há a utilização dos procedimentos formais do *limite de fronteira* e do *objeto mediador* (CESERANI, 2006). Tanto em *Nós três* (1997) quanto em *Alice no espelho* (2005) e em *A visitação do amor* (1987), o limite de fronteira do fantástico é o sonho. Em *As fatias do mundo* (1997) é o universo do videogame. Quanto ao objeto mediador, em *O telephone* (2014) é o próprio objeto que intitula a narrativa e em *Ana Z. aonde vai você?* (1993) é a escama de ouro que fica no bolso de Ana Z. quando retorna para casa. Já *O Mágico de verdade* (2006), por estar organizado pelo modo do espetáculo, por meio do

discurso direto, configura o procedimento chamado por Ceserani (2006, p. 75) de *teatralidade*.

Cabe ressaltar ainda a estruturação das sequências narrativas que realizam no conjunto a “eficácia estética”. Oito narrativas têm suas sequências organizadas por meio do *encadeamento*<sup>42</sup>, recurso mais comumente utilizado, como também verifica Ceccantini (2000). Somente *As fatias do mundo* (1997) é organizada por meio de *encaixe*<sup>43</sup> das sequências, conforme cada “conto” vai se articulando até o último em que há a síntese pelo processo de ambiguidade perspectivizado pelo protagonista. E em *O Telephone* (2014) a organização temporal que instaura o insólito é realizada pelo processo de *alternância*<sup>44</sup> das sequências narrativas.

As narrativas juvenis analisadas entrelaçam em suas tramas acontecimentos insólitos que, a partir de seus diversos elementos e distintos parâmetros de composição e temáticas, iluminam as várias facetas da realidade empírica e possibilitam ao leitor uma maior sensibilidade acerca de si e do mundo.

---

<sup>42</sup> “Quando as sequências se concatenam linearmente, sendo o final de cada uma o ponto de partida da seguinte, fala-se de *encadeamento*” (REIS & LOPES, 1988, p. 156).

<sup>43</sup> “Fala-se de *encaixe* quando uma ou várias sequências surgem engastadas no interior de outra que as engloba” (REIS & LOPES, 1988, p. 156).

<sup>44</sup> “Quando duas histórias são contadas de formas intercalada, uma sequência interrompe-se para dar lugar a outra, revezando-se assim sequências de origem diversa. É esta a acepção mais corrente do termo *alternância*” (REIS & LOPES, 1988, p. 156).

## CONCLUSÃO

Nesta tese, analisamos, de forma sistematizada, como o fantástico se manifesta nas narrativas juvenis brasileiras, por meio do *corpus* selecionado, considerando a especificidade do público ao qual se volta.

O levantamento de questões que concernem à juventude na contemporaneidade, objetivo inicial do primeiro capítulo, é fundamental para o entendimento de como se configura o específico juvenil na literatura. A compreensão do ser jovem que ecoa e se ressignifica na literatura, parte de diversos campos da ciência, tais como a História, a Psicologia, e a Sociologia. Se pela perspectiva da psicologia e da pedagogia foi criada a concepção de adolescência relativa às mudanças na personalidade ou comportamento do indivíduo que se torna adulto, a sociologia, em contrapartida, considera a concepção de juventude quando trata do interstício entre as funções sociais da infância e as funções sociais da vida adulta. Já, por uma perspectiva histórica, foi possibilitada à juventude a descoberta de símbolos materiais ou culturais de identidade, tanto pelo abismo histórico referente aos contornos dessa identidade quanto pelo poder de mercado independente que passou a representar. Poder de mercado que corrompe a dialética da juventude como uma etapa decisiva no processo de vida, e a relaciona a um estilo de vida ligado a padrões de consumo.

Na contramão dessa concepção reificada da juventude, as narrativas juvenis apresentam personagens jovens que são constituídas de identidade própria. Como já enfatizado, a qualidade estética de uma obra juvenil se desenha pela representação de recursos estéticos que marcam leitores específicos afinados com os jovens contemporâneos e trazem, assim, para a diegese, a palavra e a voz desse novo público.

É justamente essa representação dos recursos estéticos que articula os elementos fantásticos na tessitura do texto e possibilita que o real seja tratado pelo irreal. Tema que tratamos no segundo tópico do primeiro capítulo, quando tecemos considerações sobre as diversas abordagens teóricas do fantástico para partirmos de uma concepção de fantástico que, pela escrita criativa, se configura ao instaurar fraturas e questionamentos sobre a noção que temos do real, por meio da ambiguidade e do insólito.

A partir do segundo capítulo, buscamos esclarecer como o fantástico se manifesta na narrativa juvenil brasileira, por meio da análise sistemática de dez narrativas publicadas entre 1979 e 2014. Para tanto, consideramos, inicialmente, as

linhas temáticas predominantes das narrativas juvenis por meio do diálogo entre as tendências estudadas por Coelho (1985), Ceccantini (2000), Colomer (2003), Turin (2003) e Martha (2011), evidenciando certa recorrência das linhas temáticas na literatura juvenil não somente restrita à produção brasileira.

Na linha temática *histórica e social*, selecionamos quatro narrativas que, embora apresentem relação também com a linha intimista, são predominantes no que se refere à retomada de contextos históricos ou de crítica social. Trata-se de 1) *A visitação do amor: uma história mágica em dó maior* (1987) de Jorge Miguel Marinho, premiada com Orígenes Lessa “O melhor para o jovem” – FNLIJ, com “O Melhor para a Criança” - FNLIJ 1988 (Juvenil), pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, e também selecionada como *Altamente Recomendável* pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. 2) *As fatias do mundo* (1997) de Nilma Gonçalves Lacerda, premiada com o Orígenes Lessa, em 1997, também pela FNLIJ – O Melhor para o Jovem, e com o Prêmio Jabuti, em 1998. 3) *O mágico de verdade* (2006) de Gustavo Bernardo, cujo autor foi premiado pela Biblioteca Nacional por seu ensaio “A ficção de Deus”; e 4) *O telephone* (2014) de Luis Dill, que foi selecionada como Altamente recomendável pela FNLIJ 2015 e foi Finalista do Prêmio Açorianos 2015, na Categoria Infantojuvenil.

A *linha intimista e psicológica* se apresenta como predominante nas publicações de literatura juvenil justamente pelas inovações temáticas que têm sido abordadas tais como a solidão, a morte, a dor, desentendimentos familiares e amorosos, transtornos emocionais e psicológicos, entre outros. Analisamos três narrativas em que consideramos a linha intimista predominante, a saber: 1) *Nós três* (1987), de Lygia Bojunga Nunes, que em 1990, recebeu o selo Altamente Recomendável para o Jovem, pela FNLIJ. 2) *Ana Z. aonde vai você?* (1993), de Marina Colasanti, que recebeu o prêmio “Orígenes Lessa – o melhor para o jovem” – FNLIJ, e, em 1994, recebeu o prêmio “Jabuti” – CBL. E, 3) *Alice no espelho* (2005), de Laura Bergallo, que recebeu o Prêmio Jabuti em 2007, na categoria livro juvenil e foi selecionada para o Catálogo FNLIJ da 44th Bologna Children’s Book Fair.

E, na linha *de terror e mistério*, há os elementos mais tradicionais do gótico, do terror e do romance policial, mas que se apresentam de modo inovador. Selecionamos três narrativas nessa linha temática: 1) *O fantástico homem do metrô* (1979) de Stella Carr; 2) *A maldição do olhar* (2008) de Jorge Miguel Marinho, que foi selecionada para o Catálogo Bolonha pela FNLIJ, em 2009, e recebeu três prêmios pelo design da obra produzido pelos ilustradores Gustavo Piqueira e Samia Jacintho. E, 3) *Cidade dos*



*deitados* (2008) de Heloísa Prieto, que recebeu o Prêmio Jabuti em 2009 com o 2º lugar na categoria Juvenil.

Nas análises realizadas consideramos a especificidade de cada narrativa, sua linha temática predominante específica, as categorias narrativas e também os aspectos da linguagem. Quanto à ambientação (tempo e espaço) das narrativas ressaltamos elementos fantásticos que influenciam a construção tanto temporal quanto espacial que possibilita a ambiguidade, seja como local de refúgio, seja como lugar de mistério, de medo, ou tempo de se revisitar a história. Quanto aos personagens, buscamos enfatizar, sobretudo, a configuração dos protagonistas jovens, mas, também, como os motivos fantásticos foram aproveitados para a configuração desses personagens. Quanto à voz narrativa abordamos a relação de proximidade com o leitor de modo que, num texto fantástico, há a manutenção da ambiguidade pela perspectiva narrativa. Quanto à trama destacamos elementos que contribuem para que a instauração do insólito se configure, tais como os limites de fronteira e os índices nas narrativas. E, quanto à linguagem, procuramos destacar, dentre alguns aspectos, as especificidades que envolvem a intertextualidade, a metalinguagem, e o visual, os aspectos não-verbais da materialidade do livro juvenil.

Ainda que se trate de uma conclusão, é evidente que há muitos aspectos que não conseguimos abranger. Partimos somente de uma ótica sobre algumas narrativas juvenis brasileiras por meio dos elementos do fantástico. Sugerimos que outros olhares sejam lançados sobre essa modalidade na ampla produção juvenil brasileira e também em outros gêneros, tais como o conto, recorrente das narrativas fantásticas tradicionais da “outra” literatura. Com bem destacou Ceccantini, ainda no ano de 2000, faltam pesquisas voltadas ao universo da literatura infantil e juvenil no Brasil. Falta que deixa a mediação entre a produção e o contexto em que se dá a recepção, quase que exclusivamente, a cargo das editoras, que fazem “o jogo pesado do mercado”.

Assim, a partir do *corpus* analisado e do balanço realizado no terceiro capítulo, é possível afirmarmos que a modalidade do fantástico na narrativa juvenil brasileira, longe de se restringir a uma estratégia para atrair o leitor literário em formação ou de se destacar como formas de apelo ao mercado, com exceções observadas nas análises, permite que a narrativa se adeque aos jovens leitores pela qualidade da escrita criativa empreendida pelos autores tanto no nível temático e discursivo quanto estrutural, e por colocar em cena os problemas sociais, históricos, psicológicos e os medos que perpassam a vida dos jovens, de modo que “cada um possa, como num espelho,

encontrar [na narrativa] certa essência do ser humano, de qualquer ser humano, de si mesmo: tradução de necessidades, de angústias, de desejos, conscientes ou não” (HELD, 1980, p. 151), uma vez que o fantástico pode despertar o interesse, talvez assustar, mas manter sempre o encantamento, em termos de sensibilidade a partir da capacidade de instaurar o absolutamente novo, de inventar, principalmente para um público em um momento tão complexo da vida, pleno de significado e valor que é a juventude.

Conforme Antonio Candido (1972, p. 805), a “literatura pode *formar*, mas não segundo a pedagogia oficial. [...] Longe de ser um apêndice de instrução moral e cívica [...] ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa com ela, - com altos e baixos, luzes e sombras”. Esse é o caráter formador da literatura que entrelaça a imaginação literária e a realidade concreta da vida pela capacidade do literário de configurar a experiência humana e de agir na formação do homem.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura I**. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2003.
- AGUIAR e SILVA, V.M. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1988.
- AGUIAR, Vera Teixeira de. Realidade além dos limites: O mágico de verdade (2006) – de Gustavo Bernardo. In: CECCANTINI, João Luís C. T.; MARTHA, Alice Áurea Penteadó; AGUIAR, Vera Teixeira de. (Orgs.). **Narrativas Juvenis: Geração 2000**. São Paulo: Cultura Acadêmica (Unesp), 2012, p. 108-123.
- ANDRADE, Pedro. “O espelho: objeto refletor do sujeito da reflexão.” In: **Discursos e práticas alquímicas**. Colóquio Internacional. Lisboa. v. 2. 2000. Disponível em: <http://www.triplov.com/alquimias/pedro2.htm>. Acesso em junho 2017.
- BARTHES, Roland. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BASINGER, Jeanine. In: Rick Lyman, “**The Chills! The Thrills! The Profits**” New York Times, August 31, 1999.
- BAUMGÄRTNER, Alfred C.. **El libro juvenil alemán hoy**. Friedrich Verlag, Velber (RFA), 1974.
- BECKETT, Sandra L. Romans pour tour? In: DOUGLAS, Virginie (Org.). **Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse**. Paris : L’Harmattan, 2003.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196
- \_\_\_\_\_. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERGALLO, Laura. **Alice no espelho**. Ilustrações Edith Derdyk. São Paulo: SM, 2005.
- BERNARDO, Gustavo. **O mágico de verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Monte Verità**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Nanook: ele está chegando**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique: la poétique de l’incertain**. Paris: Larousse, 1974.
- BLOOM, Harold. **Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades**. Vol. 1, 2, 3, 4. Tradução: José Antonio Arantes. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003-2004.
- BOJUNGA, Lygia. **Nós três**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.

- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. Cultrix. SP. 1975.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOZZETTO, Roger. Refléxions sur le statut des textes à effets de Fantastique. In: Simões Maris João (Org.). **O Fantástico**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007.
- BRASIL. **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. 10 de dezembro de 2014. volume1.
- CALLIARIS, Cortardo. **Adoráveis vampiros**. Folha, 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2512200828.htm>>. Acesso em jun. 2016
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: **Ciência e cultura**. São Paulo. USP, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.
- \_\_\_\_\_. O direito a literatura. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CARR, Stella. **O caso da estranha fotografia**. São Paulo: Pioneira, 1977.
- \_\_\_\_\_. **O fantástico homem do metrô**. São Paulo: Pioneira, 1979.
- CARROLL, Lewis. **Alice: edição comentada. Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- CECCANTINI, João Luís C. T. **Uma estética da formação: vinte anos de Literatura Juvenil Brasileira premiada (1978-1997)**. 2000. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, Assis, 2000.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução: Nilton C. Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução: Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil**. São Paulo: Ática, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Literatura Infantil: Teoria Análise Didática**. 1º Ed. São Paulo: Moderna, 2000.
- COULANGES, Fustel de Coulanges. **A cidade antiga**. Tradução: Frederico O. P. de Barros. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- COLASANTI, Marina. **Ana Z., aonde vai você?**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

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

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução: Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORSO, Mário. Admirável mundo *teen*. In : **O Adolescente e a modernidade**. Anais do Congresso Internacional de Psicanálise e suas conexões. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em : <<http://www.marioedianacorso.com/admiravel-mundo-teen>>. Acesso em fev. 2015.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: \_\_\_\_\_ **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva. 2004, pp 147-166.

COULANGES, F. **A Cidade Antiga**. Tradução: Frederico Ozanam Pessoa de Barros. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

COVIZZI, Lenira Marques. **O Insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

DELBRASSINE, Daniel. Evolutions récentes du marché du roman pour la jeunesse. In: **Les adolescents, la lecture et le roman**: journée d'étude du CLPCF. Bruxelles: Centre de Lecture Publique de Communauté Française, 2002. p. 27-31. Disponível em : <http://pt.calameo.com/read/003149645c3d56c5dd620>. Acesso em 03/2016.

\_\_\_\_\_. **Le Roman pour adolescents aujourd'hui** : écriture, thématiques et reception. Paris : SCÉRÉN-CRDP de Académie de Créteil ; La Joie par les Livres – Centre national du livre pour enfants, 2006.

DILL, Luís. **O telephone**. São Paulo: Editora Gaivota, 2014.

ECO, Umberto. **Sobre a Literatura**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ESCOBAR, Eliane Correa da Cruz. **O fantástico na obra de Marina Colasanti**. (Dissertação de Mestrado) Juiz de Fora: Centro de ensino superior de Juiz de Fora, 2010.

FAIVRE, Antoine. **Gênese d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)**. In: \_\_\_\_\_. et al. Colloque de Cerisy: la littérature fantastique. Paris: Albin Michel, 1991.

FARIA, Monica. **Imagem e Imaginário dos Vilões Contemporâneos**. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

FINNÉ, Jacques. **Littérature fantastique**: un essai sur l'organisation surnaturelle. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980.

FISHER, Jean. **Vampire in the Text: Narratives of Contemporary Art**. Institute of International Visual Arts, 2003.

FONTAINER, Pierre. **Les Figures Du Discours**. Paris: Flammarion, 1968.

FONTEIRADA, Marisa Tench de Oliveira. **De tramas e fios. Um ensaio sobre música e educação**. 2. ed.-São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

FRANÇA, Júlio (Org). **Insólito, mitos, lendas, crenças** – Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional Simpósios 2. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

FRIEDMAN, Norman. **Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept**. PMLA, Vol. 70, No. 5, Dec., 1955.

\_\_\_\_\_. **O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico**. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

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

GARCÍA, Flavio; PINTO Marcello; MICHELLI, Regina (Org.). **O Insólito e seu Duplo**. Anais do VI Painel Reflexões sobre o Insólito na Narrativa Ficcional I Encontro Regional o Insólito como Questão na Narrativa Ficcional. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010.

GAUTIER, T. O pé da múmia. In: PAES, J. P. (Org). **Os buracos da máscara**. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 68-82.

GIOVINAZZO-JÚNIOR, C. A.. **Cultura, educação e indústria cultural: a pedagogização das práticas culturais e as transformações da literatura infantil**. In: XI Simpósio Nacional e I Simpósio Internacional de Letras e Linguística (XI SILEL), 2008, Uberlândia – MG. Múltiplas perspectivas em linguística. Uberlândia – MG: EDUFU, 2008. v. 1. p. 644-649.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Tradução: Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GRAWUNDER, Maria Z. **A palavra mascarada: sobre a alegoria**. Ed. da UFSM, 1996.

GRIMM, Wilhelm; GRIMM, Jacob. **Mãe Nevada**. 5. ed. Tradução: Maria Heloisa Penteadó. São Paulo: Ática, 1996.

GROPPO, Luís Antonio. **Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas**. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

\_\_\_\_\_. **Dialética das juventudes modernas e contemporâneas**. Revista de Educação do COGEIME, Ano 13, Nº25, 2004. Disponível em: <<http://www.cogeime.org.br/revista/cap0125.pdf>>. Acesso em: fev. 2015.

GUBAR, Mara, "On Not Defining Children's Literature". In : *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)*, vol. 126, nº 1, January, 2011, pp. 209-216.

HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica**. 3a. edição. Tradução: Carlos Rizzi. São Paulo: Summus editorial, 1980.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos extremos**. O breve século XX (1914-1991). 2.ed. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: Literatura y Subversión**. Buenos Aires: Catalogos editora, 1986.

JUNG, C. G. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lucia Pinho. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. Cap.1. p.18-103.

KHALIL, Marisa Martins Gama. **Imagens insólitas de um crime em Nós três, de Lygia Bojunga**. Revista de Estudos de Literatura: Aletria, v. 20, n. 3, 2012.

LACERDA, Nilma Gonçalves. **As fatias do mundo**. Ilustrações Regina Yolanda. Belo Horizonte: RHJ, 1997.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN Regina. **Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias**. 5. Ed. São Paulo: Ática, 1991.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 1985.

LINHARES, Temístocles. **22 Diálogos sobre o Conto Brasileiro Atual**. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio Editora, 1973.

LLOPIS, Rafael. **Historia natural de los cuentos de miedo**, Fuentetaja, Madrid, 2013.

LOPES, Gabriela Hoffmann. **Entre assombrações e fantasminhas: estudo do sobrenatural em narrativas infanto-juvenis**. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura). Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Letras da PUC - RS, 2008.

LOTTERMANN, Clarice. **A presença do insólito na literatura juvenil contemporânea**. In: Anais do XI Seminário Nacional de literatura, história e memória e II Congresso internacional de pesquisa em letras no contexto latino-americano, EDUNIOESTE: Cascavel, 2013.

\_\_\_\_\_. **Raul da ferrugem azul e De olho nas penas: o insólito como denúncia**. Revista Trama, Vol. 9, No 17, 2013.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **Supernatural Horror in Literature**. New York: Dover, 1973.

MACHADO, Ana Maria. **De olho nas penas**. Ilustrações Gerson Conforto. 14ª Ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1985.

\_\_\_\_\_. **Textura**: sobre leituras e escritos. Rio de Janeiro, 2001.

MACIEL, Nilto. **Literatura Fantástica no Brasil** (esboço histórico). Disponível em: [http://www.bestiario.com.br/14\\_arquivos/lit%20fantastica.html](http://www.bestiario.com.br/14_arquivos/lit%20fantastica.html). Acesso em dez. 2014.

MARINHO, Jorge Miguel. **A visitação do amor**: uma história mágica em dó maior. São Paulo: Contexto, 1987.

\_\_\_\_\_. **Sangue no espelho**. São Paulo: Atual, 1993.

\_\_\_\_\_. **A maldição do olhar**. São Paulo: Biruta, 2008.

MARTHA, Alice A. P. **Narrativas de Língua Portuguesa**: temas de fronteira para crianças e jovens. Anais do II Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa – a Língua Portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas. Évora: Universidade de Évora, 2009. Disponível em: <http://www.simelp2009.uevora.pt/pdf/slt59/02.pdf>. Acesso em: jan. 2017.

\_\_\_\_\_. **Temas e formas da narrativa juvenil brasileira contemporânea**. Anais do SILEL. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011. Disponível em : [http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04\\_/silel2011\\_2498.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04_/silel2011_2498.pdf). Acesso em 03/2016.

\_\_\_\_\_. Diários de jovens: confissões e ficção: Meu pai não mora mais aqui (2008) – Caio Riter. In: CECCANTINI, João Luís C. T.; MARTHA, Alice Áurea Penteadó; AGUIAR, Vera Teixeira de. (Orgs.). **Narrativas Juvenis**: Geração 2000. São Paulo: Cultura Acadêmica (Editora Unesp), 2012, p. 162-183.

\_\_\_\_\_. A narrativa juvenil contemporânea revisita a história: *Ordem, sem lugar, sem rir, sem falar*, de Leusa Araújo. In: \_\_\_\_\_; AGUIAR, Vera Teixeira. (orgs.). **Literatura infantil e juvenil**: leituras plurais. 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

\_\_\_\_\_. *O insólito como efeito discursivo. O Telephone, de Luís Dill*. In: Ceccantini, João Luís; Valente, Thiago Alves. (Org.). **Narrativas Juvenis & Mediações de Leitura**. 1ed.São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, v. 1, p. 240-251.

MENON, Maurício. **Figurações do gótico e seus desdobramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932**. (Tese de Doutorado). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e amp. São Paulo: Cultrix, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, Demasiado Humano II**. Tradução: Paulo César de Souza. Companhia das Letras: São Paulo, 2008.

NILSEN, Alleen Pace ; DONELSON, Kenneth L. **Literature for today's young adults**. 8th ed. Boston : Pearson, 2009.



OBIOLS, Silvia di Segni. **Adultos en crisis, jóvenes a la deriva**. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico, 2002.

PADRINO, Jaime García. Vuelvela polémica: existe la literatura... juvenil? In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tania M. K. (Orgs.). **Questões de literatura para jovens**. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2005, p. 57-72. Disponível em: [http://www.cuatrogatos.org/docs/articulos/articulos\\_216.pdf](http://www.cuatrogatos.org/docs/articulos/articulos_216.pdf). Acesso em 03/2016.

PAES, José Paulo. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **Os buracos da máscara**: antologia de contos fantásticos. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p.7-17.

\_\_\_\_\_. As dimensões do fantástico. In: \_\_\_\_\_. **Gregos & baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p.184-192.

PEREIRA, Marcos Douglas. **Vampiros no Brasil**: a recepção de um vampiro apaixonado na corte de D. João (2009), de Ivan Jaf (1957 -), por leitores de crepúsculo (2005), de Stephenie Meyer (1973-). (Dissertação de mestrado) Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2013.

PIERINI, Fábio Lucas. O fantástico e a alegoria em *A mão perdida na caixa de correio*. In: **Organon** – Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. V. 19, n. 38-39, “O estranho, o maravilhoso, o fantástico”, 2005. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/30069/18654>. Acesso em abril/2016.

POE, Edgar Allan. **Contos de terror, mistério e morte**. Tradução: Oscar Mendes. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

POUILLON, Jean. **Tempo no Romance**. Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix/ Edusp, 1974.

PRIETO, Heloisa. **Cidade dos deitados**. Ilustrações de Elizabeth Tognato. São Paulo: Cosac Naify/ Edições SESC SP, 2008.

PRINCE, Gerald. **Introdução ao estudo do narratário**. Tradução: Cláudia Maria Xatara e Wanda Oliveira. *Glotta*. v.16: 1-45, 1994.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1988.

RIBEIRO, Joana Marques. **O percurso do olhar pelo labirinto: os desafios do leitor contemporâneo**. (Dissertação de mestrado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

ROAS, David. (Org.) **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arcos/Libros, S.L., 2001.

\_\_\_\_\_. Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. In: **Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica**, actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción (1, 2008, Madrid). Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.). Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, 2009, p. 94-120. Disponível em: [http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8584/fantastico\\_roas\\_LITERATURA\\_2008.pdf?sequence=1](http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8584/fantastico_roas_LITERATURA_2008.pdf?sequence=1). Acesso em fev. 2016.

\_\_\_\_\_. **Tras los límites de lo real:** una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico.** São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno.” **Texto e contexto I.** 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. pp 75-97.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo.** Apresentação e tradução: José Thomaz Brum. São Paulo: LP&M, 1988.

SARTRE, J. P. **O imaginário:** psicologia e fenomenologia da imaginação. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SILVA, Maria Madalena M. C. T. da. Uma escrita de transição: contributos para uma reflexão sobre literatura juvenil. In: LÓPEZ, Isabel Soto; RECHOU, Blanca-Ana Roing; RODRÍGUEZ, Marta Neira (Orgs.). **A narrativa xuvenil a debate (2000-2011).** Galicia: Edicións Xerais de Galicia, 2012, p. 13-35.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller:** a literatura de mercado. São Paulo: Ática, 1985.

SOUZA, Malu Zoega de. **Stella Carr e Literatura Juvenil:** um enigma em suspenso. Revista Linha D'água, n.5, 1988. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/37096/39818>. Acesso em jun. 2016.

\_\_\_\_\_. **Literatura juvenil em questão:** aventura e desventura de heróis menores. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2003.

SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. **A ficção juvenil brasileira em busca de identidade:** a formação do campo e do leitor. (Tese de Doutorado)- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas, Rio de Janeiro, 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica.** Tradução: Maria Clara Correa Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TURIN, Joëlle. “La Littérature de Jeunesse et les Adolescents”. In : **BBF**, vol. 48, nº 3, 2003, pp. 43-50.

VASCONCELOS, Filomena Aguiar de. **Sentido do não-sentido:** contribuições para uma reflexão sobre a escrita nonsense. Revista Línguas e Literatura, Porto, nº. 15, p. 35 – 56, 1998.

VAX, Louis. Thèmes, motifs et schèmes. In: \_\_\_\_ **La séduction de l'étrange.** PUF, Paris, 1965.

VIEGNES, Michel. **L'envoûtante étrangeté:** le fantastique dans la poésie française (1820-1924). Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2006.

VIEIRA, Maytê. **Don Calmet, o primeiro caçador de vampiros da história.** Revista Leituras da História número 37, fev. 2011.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil.** São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray.** Tradução: Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1972.

## APÊNDICE

### Fichas das narrativas do *corpus*

|   |
|---|
| <b>Obra:</b> <i>O fantástico homem do metrô</i>   |
| <b>Autor (a):</b> Stella Carr   |
| <b>Primeira Edição:</b> 1979  |
| <b>Referência:</b> CARR, Stella. <i>O fantástico homem do metrô</i> . São Paulo: Pioneira, 1979.  |
| <b>Subgênero:</b> Narrativa de mistério; Fantástico   |
| <b>Resumo:</b> Em 1978 houve uma terrível invasão de ratos no Vale do Ribeira. Lavouras foram destruídas e animais domésticos e humanos foram atacados. Apareceram pombos mortos na estação de metrô em São Paulo. A suspeita era um fantasma que apareceu na mesma estação. Tais fatos incitam a curiosidade dos irmãos encrenca que, por diversão e curiosidade, tentam desvendar os mistérios. |
| <b>Temática:</b> Questões ambientais; curiosidade; mistérios.   |
| <b>Personagens principais:</b> Marcos; Eloís e Isabel - os irmãos encrenca; João Felício - o autor de romances; Álvaro Alves de Faria - o jornalista.   |
| <b>Macroespço:</b> Vale do Ribeira; cidade de São Paulo.  |
| <b>Microespço:</b> A cidade interiorana de Jacupiranga; o sítio do capivara; hotel do autor João Felício; estação de metrô; centro da cidade de São Paulo e a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco.   |
| <b>Tempo histórico:</b> 1978, pela inferência direta e conforme as gírias presentes na narrativa.   |
| <b>Duração da ação:</b> Algumas semanas até o mistério ser desvendado na noite de um sábado de carnaval.  |
| <b>Voz narrativa:</b> Narrador em 3ª pessoa no início da narrativa, logo começa a ser narrado em 1ª pessoa por Marcos, um dos irmãos encrenca.  |
| <b>Foco narrativo:</b> A história é centrada no mistério do fantasma do metrô e na busca dos personagens principais.  |
| <b>Linguagem:</b> Linguagem coloquial, com uso de gírias.   |
| <b>Projeto gráfico:</b> Há ilustrações de Marcus Sant'anna que reiteram os fatos narrados.  |
| <b>Palavras-chave:</b> O fantástico homem do metrô; Mistério; Fantástico  |

|  |
|--|
| <b>Obra:</b> <i>Nós três</i>   |
| <b>Autor (a):</b> Lygia Bojunga Nunes  |
| <b>Primeira Edição:</b> 1987   |
| <b>Referência:</b> BOJUNGA, Lygia. <i>Nós três</i> . 4ª ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.  |
| <b>Subgênero:</b> Narrativa psicológica; Fantástico  |
| <b>Resumo:</b> A menina Rafaela é a personagem central. Ela passa parte de suas férias escolares numa praia deserta do litoral brasileiro, na casa da escultora Mariana, amiga de sua mãe. Na praia, Rafaela conhece Davi, um homem nômade. Filho de atores de teatro mambembe passou toda a infância em vários lugares e se apaixonou pelo mar. A paixão pelo mar fez Davi se tornar marinheiro, para ver até onde o mar o levava. Nessa época, um cação-anjo levou seu braço, de modo que o impossibilitava de continuar a ser marinheiro. Mas, foi justamente a paixão pelo mar que o fez parar na praia em que estava Rafaela, que com ele estabelece uma relação de amizade. Ao ser apresentado à Mariana por Rafaela (Rafa), Davi se apaixona pela escultora, que vivia sozinha. Esta corresponde, e se encanta tanto por Davi a ponto de fazer uma escultura dele. No entanto, Davi percebe que ali não é seu lugar, e decide ir embora e voltar a ter sua liberdade. Mariana percebendo que seria impossível Davi permanecer ao seu lado, o mata. Rafaela vê o que aconteceu e tenta lidar com o choque, por meio do fantástico, enquanto Mariana leva o corpo de Davi para o barco, que logo desaparece pelo mar. |
| <b>Temática:</b> Amor; amizade; paixão trágica; morte.   |
| <b>Personagens principais:</b> Rafaela, Davi e Mariana.  |
| <b>Macro espaço:</b> Litoral brasileiro  |
| <b>Micro espaço:</b> Casa de Mariana e a praia   |
| <b>Tempo histórico:</b> Contemporâneo  |
| <b>Duração da ação:</b> Parte das férias escolares de Rafaela  |
| <b>Voz narrativa:</b> Narrador onisciente, 3ª pessoa.  |
| <b>Foco narrativo:</b> a focalização está na personagem central, Rafaela.  |
| <b>Linguagem:</b> Linguagem coloquial.   |
| <b>Projeto gráfico:</b> Conforme o projeto gráfico das edições Casa Lygia Bojunga, o livro apresenta capas amarelas, e a ilustração da capa é a reprodução de uma tela pertencente ao acervo do Museu de Imagens do Inconsciente, de Carlos Pertuis (1950). O interior não apresenta ilustrações, nessa edição.  |
| <b>Palavras-chave:</b> Lygia Bojunga; Nós três; Narrativa psicológica; Fantástico; Amizade; Amor; Assassinato passional.   |

|  |
|--|
| <b>Obra:</b> <i>A visitação do amor: uma história mágica em dó maior</i>   |
| <b>Autor (a):</b> Jorge Miguel Marinho   |
| <b>Primeira Edição:</b> 1987   |
| <b>Referência:</b> MARINHO, Jorge Miguel. <i>A visitação do amor: uma história mágica em dó maior</i> . São Paulo: Contexto, 1987. (Contexto Jovem)  |
| <b>Subgênero:</b> Narrativa histórica engajada; Narrativa psicológica; Fantástico  |
| <b>Resumo:</b> Antônio é um garoto apaixonado por música. Em seu batizado, Dona Fada profetizou que ele “precisa de música para viver”. Ele vive no Pequeno Reino, onde a música é banida por seus “perigos”. Nicolas, seu amigo violinista, fica revoltado e resolve cavar um buraco no chão para dele fluírem as notas musicais. Antônio se junta ao amigo e à Tereza, um anjo vindo do infinito, com quem vive intenso idílio amoroso. Muitas outras pessoas aderem à escavação, que provoca uma verdadeira “revolução do som”. |
| <b>Temática:</b> Luta pela liberdade; música; amor.  |
| <b>Personagens principais:</b> Antônio, um garoto sensível, que dorme muito e chora lágrimas coloridas que mancham tudo e o impedem de levar uma vida “normal”; Nicolas, violinista, anão, anda sempre com um cachecol; Tereza, anjo caído do céu, amor de Antônio; Lúcia, mãe do protagonista.  |
| <b>Macroespço:</b> Pequeno Reino   |
| <b>Microespço:</b> Apartamento com sacada de Inácio e Lúcia; floricultura em frente do cemitério; clube onde Antônio mancha a água da piscina com suas lágrimas; escola; restaurante e boate, locais onde Nicolas trabalha; casa de Nicolas; quitinete de Tereza; o buraco; caverna subterrânea, túnel; o horto, com um lago azul, sob a luz do luar; a praça, aonde chegam todos depois de sair do túnel.   |
| <b>Tempo histórico:</b> Tempo mítico, embora pelas referências a televisão e “roqueiros” é possível situar num tempo vago no presente.   |
| <b>Duração da ação:</b> Segue desde antes do nascimento de Antônio até sua adolescência.   |
| <b>Voz narrativa:</b> Se situa fora da história, por meio de um narrador onisciente, com predomínio do discurso indireto, e poucos diálogos.   |
| <b>Foco narrativo:</b> O foco narrativo segue o modo mítico dos contos de fadas, mas permite a instauração de dúvidas e incertezas.  |
| <b>Linguagem:</b> Prevalência da norma culta e dos verbos no pretérito perfeito, em coerência com o tom mítico da narrativa. Há o predomínio do discurso indireto.   |
| <b>Projeto gráfico:</b> A obra é dividida em 26 capítulos. A indicação dos capítulos é feita por meio de títulos, escritos em caixa alta e fonte maior que a do texto que se segue. Não há mudança de página separando uma unidade da outra. O livro não tem ilustrações.  |
| <b>Palavras-chave:</b> A visitação do amor; Narrativa histórica/engajada; Narrativa psicológica; Narrativa fantástica  |

|  |
|--|
| <b>Obra:</b> <i>Ana Z., aonde vai você?</i>  |
| <b>Autor (a):</b> Marina Colasanti   |
| <b>Primeira Edição:</b> 1993   |
| <b>Referência:</b> COLASANTI, Marina. <i>Ana Z., aonde vai você?</i> . São Paulo: Editora Ática, 1993. Série Sinal Aberto  |
| <b>Subgênero:</b> Narrativa psicológica; Fantástico.   |
| <b>Resumo:</b> Uma menina, chamada Ana Z., desce ao fundo de um poço em busca das contas de seu colar de marfim que acidentalmente caem. No poço, uma senhora, que tece fios de água, lhe diz que os peixinhos podem ter engolido uma das contas. Ana Z., então, segue em busca dos peixes, em uma mina, em um museu e povoados no deserto. Por fim, retoma o caminho de volta de onde inicia a narrativa. |
| <b>Temática:</b> Crescimento/autoconhecimento; passagem da infância para a juventude.  |
| <b>Personagens principais:</b> Ana Z., uma menina que olha o fundo de um poço e vê o seu colar arrebentar e suas contas se perderem no fundo de tal poço. Trata-se de uma menina muito curiosa.  |
| <b>Macroespço:</b> Interior de um poço localizado no quintal da casa de Ana Z.   |
| <b>Microespço:</b> Fundo do poço, mina de ouro, tumba egípcia, oásis do desejo, torre do sultão, desertos áridos, cidade em ruínas, cidade invisível, estúdio de cinema, estação de trem, velho oeste.   |
| <b>Tempo histórico:</b> Atemporal. Embora as referências a antenas de TV e ao metrô retomem um tempo contemporâneo.  |
| <b>Duração da ação:</b> Uma tarde no mundo “real”, mas no poço passaram-se dias.   |
| <b>Voz narrativa:</b> A voz narrativa se situa no interior da história. Trata-se de uma personagem sem nome que limita-se a acompanhar os passos de Ana Z. e a observá-la.   |
| <b>Foco narrativo:</b> História centrada na viagem realizada por Ana Z. em busca das contas de seu colar. A narradora assume a <i>persona</i> da “escritora” com a onisciência tanto interna quanto externa que envolve a protagonista.  |
| <b>Linguagem:</b> Linguagem metafórica e simbólica.  |
| <b>Projeto gráfico:</b> A obra contém ilustrações em preto e branco da própria autora que reiteram a história narrada.   |
| <b>Palavras-chave:</b> Ana Z., aonde vai você?; Narrativa fantástica; Crescimento.   |

|  |
|--|
| <b>Obra:</b> <i>As fatias do mundo</i>   |
| <b>Autor (a):</b> Nilma Gonçalves Lacerda  |
| <b>Primeira Edição:</b> 1997   |
| <b>Referência:</b> LACERDA, Nilma Gonçalves. <i>As fatias do mundo</i> . Ilustrações Regina Yolanda. Belo Horizonte: RHJ, 1997.  |
| <b>Subgênero:</b> Narrativa histórica/engajada; Fantástico   |
| <b>Resumo:</b> Um menino de classe média, o “herói”, está em seu apartamento em que vivem com a mãe. Ela recebe a visita de amigos que contam, cada um a sua vez, histórias e memórias. São ao todo cinco narradores adultos que contam histórias de tradição africana, portuguesa, nordestina, de História do Brasil e indígena. Ao final, o “herói” torna-se narrador dentro do universo contemporâneo e fantástico. |
| <b>Temática:</b> a importância das narrativas da tradição oral na formação do homem.   |
| <b>Personagens principais:</b> o “herói”, um menino de dez anos e Ana, sua mãe, provavelmente uma antropóloga.   |
| <b>Macro espaço:</b> Uma grande cidade..   |
| <b>Micro espaço:</b> o apartamento do protagonista, a sala, a cozinha e ao final o quarto do “herói”.  |
| <b>Tempo histórico:</b> A narrativa é ambientada no tempo recente pelas referências a McDonald’s e <i>videogames</i> .   |
| <b>Duração da ação:</b> Uma tarde e/ou noite.  |
| <b>Voz narrativa:</b> A voz narrativa central é do “herói”, mas em cada capítulo a voz passa para cada narrador adulto.  |
| <b>Foco narrativo:</b> O foco narrativo segue a <i>visão com</i> o personagem protagonista.  |
| <b>Linguagem:</b> Há um equilíbrio entre o registro informal e a norma padrão. Há predominância do discurso indireto.  |
| <b>Projeto gráfico:</b> As ilustrações de Regina Yolanda são simbólicas na narrativa. A diferenciação dos caracteres entre normais e itálicos facilitam a compreensão das instâncias narradoras.   |
| <b>Palavras-chave:</b> As fatias do mundo; narrativa histórica; fantástico; tradição oral.   |



|  |
|--|
| <b>Obra:</b> <i>Alice no espelho</i>   |
| <b>Autor (a):</b> Laura Bergallo   |
| <b>Primeira Edição:</b> 2005   |
| <b>Referência:</b> BERGALLO, Laura. <i>Alice no espelho</i> . Ilustrações Edith Derdyk. São Paulo: Edições SM, 2005.   |
| <b>Subgênero:</b> Narrativa psicológica; Fantástico.   |
| <b>Resumo:</b> Alice, uma jovem de 15 anos, que vive com a mãe extremamente preocupada com a aparência, começa a sentir os problemas causados pela má alimentação. Alice está sempre de dieta e, quando come, vai ao banheiro para vomitar, ou vai para a academia queimar todas as calorias que ingeriu. Ela idolatra uma atriz famosa e seu corpo, adora ler revistas, vive um primeiro amor ainda não correspondido, mas, sobretudo sente muita falta do pai, divorciado da mãe. O pai de Alice sempre lia <i>Alice no país das maravilhas</i> para ela. Entre os desmaios causados pela bulimia, Alice conhece Ecila, num universo fantástico no mundo do espelho. |
| <b>Temática:</b> A ditadura da estética; separação dos pais.   |
| <b>Personagens principais:</b> Alice e Ecila.  |
| <b>Macro espaço:</b> Cidade contemporânea.   |
| <b>Micro espaço:</b> A casa, o quarto, a escola, consultório. E o universo do espelho.   |
| <b>Tempo histórico:</b> Contemporâneo  |
| <b>Duração da ação:</b> Alguns dias.   |
| <b>Voz narrativa:</b> Narrador onisciente, 3ª pessoa. Há ocorrência frequente de diálogos.   |
| <b>Foco narrativo:</b> Há vários focos na narrativa: o do narrador onisciente, o da protagonista, o da personagem Ecila, e dos personagens do universo do espelho.   |
| <b>Linguagem:</b> Linguagem permeada de intertexto com a obra de Carroll.  |
| <b>Projeto gráfico:</b> As ilustrações de Edith Deryk estabelecem intertextualidade com a obra de Lewis Carroll.   |
| <b>Palavras-chave:</b> Alice no espelho; Narrativa psicológica; Fantástico.  |

|   |
|---|
| <b>Obra:</b> <i>O mágico de verdade</i>   |
| <b>Autor (a):</b> Gustavo Bernardo  |
| <b>Primeira Edição:</b> 2006  |
| <b>Referência:</b> BERNARDO, Gustavo. <i>O mágico de verdade</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 2006.   |
| <b>Subgênero:</b> Narrativa histórica/engajada; Fantástico.   |
| <b>Resumo:</b> Na narrativa de <i>O mágico de verdade</i> , o apresentador de um programa de televisão dominical e um mágico coordenam as mágicas diante dos olhos do leitor. Esse mágico realiza números que interferem na vida das pessoas por meio das situações insólitas que suscita: tais como fazer uma plateia inteira levitar, fazer o Cristo Redentor se sentar, reconstruir a biblioteca de Alexandria e até fazer com que os animais falem. |
| <b>Temática:</b> Racionalidade x ficção; ilusão x real; a verdade e o imaginário.   |
| <b>Personagens principais:</b> O Mágico e o Apresentador.   |
| <b>Macroespço:</b> Brasil (Rio de Janeiro)  |
| <b>Microespço:</b> Cenário do programa dominical.   |
| <b>Tempo histórico:</b> Contemporâneo   |
| <b>Duração da ação:</b> Algumas semanas.  |
| <b>Voz narrativa:</b> O leitor tem acesso aos fatos por meio da perspectiva dos interlocutores.   |
| <b>Foco narrativo:</b> O foco narrativo é nas cenas do programa, bem como uma <i>câmera</i> .   |
| <b>Linguagem:</b> Linguagem formal.   |
| <b>Projeto gráfico:</b> O livro apresenta somente uma ilustração com a figura de um mágico na capa. No texto, há a separação em dois tipos de fonte para a fala do Apresentador e do Mágico, bem como uma cartola que antecede a fala do Mágico.  |
| <b>Palavras-chave:</b> O Mágico de Verdade; Narrativa histórica/engajada; Fantástico.   |

|  |
|--|
| <b>Obra:</b> <i>Cidade dos deitados</i>  |
| <b>Autor (a):</b> Heloisa Prieto   |
| <b>Primeira Edição:</b> 2008   |
| <b>Referência:</b> PRIETO, Heloisa. <i>Cidade dos deitados</i> . Ilustrações de Elizabeth Tognato. São Paulo: Cosac Naify/ Edições SESC SP, 2008.  |
| <b>Subgênero:</b> Narrativa de mistério; Fantástico.   |
| <b>Resumo:</b> Meia-noite, sexta-feira 13, ao sair de uma festa, o pneu do carro da protagonista fura em frente ao cemitério. Justamente ali ela vai pedir ajuda. Nesse espaço propício ao insólito a protagonista conhece personagens fantásticos e passa por uma incrível experiência com esses personagens. |
| <b>Temática:</b> Medo; Morte; mistério.  |
| <b>Personagens principais:</b> A jovem e os personagens do cemitério.  |
| <b>Macroespaço:</b> São Paulo  |
| <b>Microespaço:</b> Cemitério da Consolação  |
| <b>Tempo histórico:</b> Contemporâneo  |
| <b>Duração da ação:</b> Uma noite  |
| <b>Voz narrativa:</b> 1ª pessoa.   |
| <b>Foco narrativo:</b> o da protagonista.  |
| <b>Linguagem:</b> Linguagem coloquial  |
| <b>Projeto gráfico:</b> As ilustrações fazem referência ao mundo gótico, punk e rock'n'roll. Um libreto sobre cemitérios e textos sobre a morte acompanha o livro.   |
| <b>Palavras-chave:</b> Cidade dos deitados; narrativa de mistério; Fantástico.   |

|   |
|---|
| <b>Obra:</b> <i>A maldição do olhar</i>   |
| <b>Autor (a):</b> Jorge Miguel Marinho  |
| <b>Primeira Edição:</b> 2008  |
| <b>Referência:</b> MARINHO, Jorge M. <i>A maldição do olhar</i> . São Paulo: Biruta, 2008.  |
| <b>Subgênero:</b> Narrativa de mistério; Fantástico; narrativa psicológica.   |
| <b>Resumo :</b> <i>A maldição do olhar</i> relata a história de Alexandre, o Alê, um vampiro, e de Alice, a garota “do país das maravilhas”, presa no espelho do guarda-roupa do quarto de Alê. Ele vive com o pai, José Régio, doente pelo ofício que exerce no escritório, e a madrastra Elza, mais jovem e muito bonita, que trabalha vendendo preservativos, cigarros e bombons durante a noite num motel de estrada. Todos vivem em um clima de medo causado pelo extermínio das criaturas marcadas pela diferença - os imortais - que ocorre na sociedade constituída no mundo narrado. É possível verificar que o universo ficcional representa o universo mimético e, embora o vampiro faça parte desse universo, não é a sua presença que torna a narrativa inquietante. |
| <b>Temática:</b> identidade; juventude; sexualidade.  |
| <b>Personagens principais:</b> Alexandre (Alê), Alice, madrastra Elza, e o pai José Régio.  |
| <b>Macro espaço:</b> uma cidade contemporânea (São Paulo)   |
| <b>Micro espaço:</b> Quarto de Alê no apartamento em que vive com o pai e a madrastra.  |
| <b>Tempo histórico:</b> Contemporâneo. “Época de transformações estéticas”  |
| <b>Duração da ação:</b> No universo mimético em alguns meses, e no universo especular o tempo é indefinido.   |
| <b>Voz narrativa:</b> Narrador onisciente, 3ª pessoa.   |
| <b>Foco narrativo:</b> a focalização transita entre os personagens principais.  |
| <b>Linguagem:</b> Há o predomínio de sumários e há marcas de oralidade.   |
| <b>Projeto gráfico:</b> O projeto gráfico de <i>A maldição do olhar</i> é direcionado ao público jovem. Os ilustradores Gustavo Piqueira e Samia Jacintho investem em formas e cores, especialmente lilás e preto, no fundo branco da página. As imagens de garrafas e grades são bastante exploradas nas ilustrações.  |
| <b>Palavras-chave:</b> A maldição do olhar; Fantástico; Narrativa de mistério; Narrativa psicológica.   |

|  |
|--|
| <b>Obra:</b> <i>O Telephone</i>  |
| <b>Autor (a):</b> Luís Dill  |
| <b>Primeira Edição:</b> 2014   |
| <b>Referência:</b> DILL, Luís. <i>O telephone</i> . São Paulo: Editora Gaivota, 2014.  |
| <b>Subgênero:</b> Narrativa histórica/engajada; Fantástico   |
| <b>Resumo :</b> É uma narrativa construída a partir de um jogo temporal orientado pelo fantástico. O protagonista Vitor Hugo recebe de seus pais um presente inusitado, um telefone preto, bem antigo. A grafia <i>telephone</i> remete à antiguidade e estranheza do objeto. Ligações misteriosas são recebidas e o protagonista descobrirá detalhes de um passado inimaginável e que trouxe reflexos inclusive para o seu presente. A narrativa é dividida entre vários tempos, dentre eles o “hoje”, “o passado recente” e um “momento histórico mais distante”, que seria todo ano de 1961, que inclui a posse de Jânio Quadros, em janeiro, o nascimento de Barack Obama, em agosto, o Prêmio Nobel, em dezembro. |
| <b>Temática:</b> História; Curiosidade; Responsabilidade ambiental.  |
| <b>Personagens principais:</b> Vitor Hugo  |
| <b>Macro espaço:</b> Uma cidade brasileira, provavelmente litorânea (talvez Rio de Janeiro pela inferência à Mata Atlântica)   |
| <b>Micro espaço:</b> Quarto de Vitor Hugo, onde fica o telefone e outros espaços na cidade.  |
| <b>Tempo histórico:</b> Um contemporâneo e outro que remete ao ano de 1961.  |
| <b>Duração da ação:</b> Vários dias.   |
| <b>Voz narrativa:</b> Narrador onisciente.   |
| <b>Foco narrativo:</b> Focalização no protagonista.  |
| <b>Linguagem:</b> Equilíbrio entre a linguagem formal e a coloquial, nas partes em que há somente diálogos.  |
| <b>Projeto gráfico:</b> A capa e contracapa internas são em vermelho, contrastando com o azul predominante em toda obra.   |
| <b>Palavras-chave:</b> O telephone; Narrativa histórica/engajada; Fantástico.  |

# Ratos deixam o Ribeira, mas devastação permanece

NELSON MAENKA  
Enviado Especial

Depois de muitos prejuízos financeiros, estragos ainda não calculados e de três meses de susto e medo, a população do Vale do Ribeira começa a respirar com a queda da infestação de ratos nas lavouras da região. Até hoje ainda não se conhecem as origens dos roedores que, segundo alguns técnicos, teriam vindo do Paraná, onde a seca não deixou alimentação suficiente para a espécie, que migrou para São Paulo.



Milhares de bananeiras foram destruídas pelos roedores.

Para outros, contudo, a causa do deslocamento é o desequilíbrio biológico, provocado — não só no Paraná como em São Paulo — pelo desmatamento indiscriminado. “Os ratos que apareceram por aqui são de dois tipos: um deles parece comum, pequeno, de cor escura e muito rápido; outros, em menor número, têm a barriga rosada e são muito maiores que os outros, além de lentos. Estes não fogem nem de gato” — afirma a silitante Maria José da Silva, dona do “Sítio Anta Gorda”, nas proximidades do limite com o Paraná. Ela perdeu cerca de dez mil pés de banana e não sabe o que fazer depois desses prejuízos, ainda não calculados em dinheiro.

### GATO FOGUE

Rememorando episódios sobre a “invasão dos ratos”, como os lavradores já se acostumaram a se referir ao caso, dona Maria diz que “gatos grandes, bastante adultos e caçadores”, abandonaram a moradia, com sinais evidentes de temor dos ratos, principalmente dos de ventre rosado que, lentos, não fugiram mas enfrentavam os felinos.

Os lavradores são unânimes em afirmar que a infestação diminuiu sensivelmente, por causa do combate que lhes foi dado. Alguns agricultores seguiram as instruções das unidades de Saúde sediadas em Registro e capturaram alguns exemplares para exame científico.

Contudo, ainda não há laudos capazes de definir as causas da praga. Outros, simplesmente exterminaram os roedores que puderam, com todos os tipos de maticidas à mão. Outros, ainda, deixaram que a praga passasse de forma espontânea, usando apenas ratoeiras e não venenos, com medo de que animais domésticos também fossem vitimados.

Em vários proprietários geralmente pequenas, de minifundiários ou arrendatários houve casos de extrema gravidade no auge da infestação há algumas semanas. O sexagenário Pedro Gomes, a exemplo do que ocorreu com uma professora de escola rural, conta que durante várias noites (a atividade dos ratos se exacerbava somente após o por-do-sol) sentiu esses animais roendo-lhe os pés. Sua mulher várias vezes acordou assustada, com o barulho que os ratos faziam na cozinha, na despensa e outras dependências da casa, derrubando vasilhas e remexendo produtos armazenados.

### DEVASTAÇÃO

Os ratos, segundo relataram os lavradores, não têm preferência por qualquer tipo de alimento. Comem tudo. “Isa para rato, agora, não é mais queijo; é banana ou milho” — comentou um deles, com bom humor. O próprio Pedro Gomes, que com a mulher e seu filho Sebastião Dias Gomes, mantém uma lavoura de apenas três alqueires com banana, outros três com milho e meio alqueire com feijão, perdeu tudo. Além disso, perdeu também outro alqueire com banana, arrendado de um fazendeiro, a poucos quilômetros de sua sítio. Somente a perda do milho, aos preços regionais de Cr\$ 180,00, a saca, acarretaram-lhe prejuízos de no mínimo Cr\$ 5.400,00.

O mesmo panorama é encontrado em todos os bairros rurais de Jacupiranga e, com maiores danos, nos sítios e fazendas mais próximos da divisa com o Paraná, no município de Barra do Turvo. Contudo, todos fazem questão — talvez na tentativa de preservar a imagem da região — de assegurar que a praga dos ratos diminuiu e já está chegando ao fim, o que os índices realmente atestam.

Procurado pela imprensa, que queria um levantamento ainda que parcial dos prejuízos, o prefeito de Jacupiranga, que tem vários bairros rurais afetados, não foi encontrado no último fim de semana, pois segundo seus familiares “viajou para Itanhém e é só lá que pode ser encontrado”.

### UMA AMEAÇA

Como Jacupiranga e municípios vizinhos não têm Sindicato Rural patronal, nada se pode saber da situação a nível global. Na delegacia de Jacupiranga do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Registro, o delegado João José Alves informou que a situação não é boa, mas também foi cauteloso quanto às consequências para a mão-de-obra rural na região. “Não se pode falar em desemprego, até que se faça um levantamento geral, ouvindo proprietários e empregados. Mas as perdas na lavoura foram grandes. Os ratos comeram tudo, desde milho, ba-



Dona Maria José da Silva perdeu 10 mil pés de banana.

Com base nisso, pode-se esperar o pior para daqui alguns dias. O sindicato está atento para a eventualidade de dispensas asseverou.

Itsuji Tsukuba, dono de oito alqueires no bairro rural de Bruço Feio, entre Jacupiranga e Barra do Turvo, encontrou um meio original para capturar os ratos de seu bananal de três alqueires. Armou arapucas, como se faz para caçar pássaros. A isca, como não poderia deixar de ser, é a banana descascada. Isso, contudo, não impediu que seu prejuízo esteja no redor de Cr\$ 10 mil, só com banana.

O único consolo da população do Vale do Ribeira é que a praga chegou ao fim. Mas fica uma pergunta para os técnicos: para onde estão indo os ratos?

## Buraco vai completar 2 anos em Andradina

Moradores da Vila Botega, em Andradina, estão preparando festa para comemorar o segundo aniversário de uma imensa cratera existente no bairro, como única forma de sensibilizar o prefeito Edmon Alexandre Salomão a tomar providências para por um ponto final no problema. Os moradores da rua Bahia e Paraná estão indignados, pois o buraco existente na rua Quintino Bocaiuva põe em perigo a integridade física de todos os moradores do bairro. Eles não acreditam que exista outra possibilidade de sensibilizar o prefeito, “pois todos os expedientes possíveis já foram utilizados”.

Na verdade, o vereador, Pedro Aires de Sousa, do MDB, já está cansado de levar o problema à Câmara e sempre recebe a resposta de que “a solução está a caminho”. Segundo esse vereador, sua interferência no problema vem desde 1977, mas até agora seu pedido não foi atendido.

**DIMENSÕES**  
O buraco possui 16 metros de diâmetro, colocando em risco as residências das proximidades pois a erosão progride paulatinamente. O comprimento é de 250 metros e nele são descarregados detritos de esgoto e lixo de toda espécie, enquanto crianças brincam nos arredores.

Um morador, Vitorio Zanotti, conta que já recebeu em sua casa as visitas dos vereadores Geraldo Shiomi, Egidio Tentarte e Nego Viana, todos ligados ao prefeito, que prometeram solucionar o caso. Vitorio afirma que a promessa desses vereadores vai completar o primeiro aniversário. Ele, como a maioria dos moradores do bairro, não acredita que a administração se interesse pelo problema.

“Ratos deixam o Ribeira, mas devastação permanece”.  
Matéria da *Folha de S.Paulo*, de 20 de set. de 1978;  
Disponível em:  
<<http://acervo.folha.uol.com.br/resultados/?q=ratos+deixam+Vale+do+ribeira&site=&periodo=acervo&x=9&y=10>>. Acesso em jun. 2017.

### Regional

#### Insegurança

Uma apreensão de drogas em uma fazenda de São Paulo, com o valor de R\$ 100 milhões, é considerada a maior apreensão de drogas em São Paulo desde a Operação Lava Jato. O valor é devido ao fato de a apreensão ter sido feita em uma fazenda de São Paulo, onde a Polícia Federal apreendeu uma quantidade de drogas avaliada em R\$ 100 milhões, o maior valor já registrado em São Paulo.

#### Moji faz a 4ª Feira do Verde

Com a apresentação de um trabalho de conclusão de curso, o curso de Engenharia de Produção da Faculdade de Engenharia de São Carlos, fez a 4ª Feira do Verde. O trabalho foi desenvolvido por alunos do curso, com o objetivo de promover a sustentabilidade e a preservação ambiental.



#### Em Americana, empresa nega informações

Dados com um exatidão de 99,99%, a empresa Americana de Engenharia e Construção nega informações sobre o trabalho realizado em Americana. A empresa afirma que os dados são apenas estimativas e não devem ser considerados como fatos.

#### Expediente dos bancos em Blumenau

Uma reunião com representantes de diversos bancos em Blumenau, para discutir o expediente dos bancos. A reunião foi realizada no Hotel Continental e contou com a presença de representantes de todos os bancos participantes.

## Ratos deixam o Ribeira, mas devastação permanece

Depois de muitos prejuízos financeiros, estragos ainda não calculados e de três meses de susto e medo, a população do Vale do Ribeira começa a respirar com a queda da infestação de ratos nas lavouras da região. Até hoje ainda não se conhecem as origens dos roedores que, segundo alguns técnicos, teriam vindo do Paraná, onde a seca não deixou alimentação suficiente para a espécie, que migrou para São Paulo.



Milhares de bananeiras foram destruídas pelos roedores.

Para outros, contudo, a causa do deslocamento é o desequilíbrio biológico, provocado — não só no Paraná como em São Paulo — pelo desmatamento indiscriminado. “Os ratos que apareceram por aqui são de dois tipos: um deles parece comum, pequeno, de cor escura e muito rápido; outros, em menor número, têm a barriga rosada e são muito maiores que os outros, além de lentos. Estes não fogem nem de gato” — afirma a silitante Maria José da Silva, dona do “Sítio Anta Gorda”, nas proximidades do limite com o Paraná. Ela perdeu cerca de dez mil pés de banana e não sabe o que fazer depois desses prejuízos, ainda não calculados em dinheiro.



Dona Maria José da Silva perdeu 10 mil pés de banana.

#### Urupês faz aniversário

Para comemorar o aniversário de 100 anos da cidade de Urupês, o município realizou uma série de eventos culturais e esportivos. A cidade foi fundada em 1878 e atualmente possui uma população de aproximadamente 15 mil habitantes.

#### Assá passa o ano ao Estado

Assá, município do interior paulista, passou o ano de 1978 sob o domínio do Estado de São Paulo. A cidade é conhecida por suas paisagens naturais e sua rica herança cultural.

#### Buraco vai completar 2 anos em Andradina

Moradores da Vila Botega, em Andradina, estão preparando festa para comemorar o segundo aniversário de uma imensa cratera existente no bairro, como única forma de sensibilizar o prefeito Edmon Alexandre Salomão a tomar providências para por um ponto final no problema. Os moradores da rua Bahia e Paraná estão indignados, pois o buraco existente na rua Quintino Bocaiuva põe em perigo a integridade física de todos os moradores do bairro.

#### Inspetoria aplica servico erraz ocultos os trabalhadores de Atanhuaba de 15

A Inspetoria de Trabalho de Atanhuaba aplicou multas a empregados que não tinham recebido o devido pagamento por horas extras. A empresa responsável foi obrigada a pagar o valor devido e a indenizar os trabalhadores por danos morais.

#### Valinhos com mais galinhas do Correio

Valinhos, município do interior paulista, registrou um aumento no número de galinhas criadas pelos produtores locais. A cidade é conhecida por sua produção de aves e outros produtos agrícolas.

#### Con João vai construir um novo ginásio

O prefeito João de Deus anunciou a construção de um novo ginásio esportivo em sua cidade. O projeto prevê a construção de um complexo esportivo com quadras de futebol, basquete e vôlei, além de um estádio coberto.

#### IBRA ANA

O Instituto Brasileiro de Administração Pública (IBRA) realizou um congresso em São Paulo, discutindo as tendências da administração pública brasileira. O evento contou com a participação de especialistas e representantes de diversas instituições.

#### DEBARRAMENTO

O governador de São Paulo, Franco Montoro, realizou um debate público sobre o processo de desburocratização da administração pública. O debate contou com a participação de especialistas e representantes da sociedade civil.

#### IBRA ANA

O Instituto Brasileiro de Administração Pública (IBRA) realizou um congresso em São Paulo, discutindo as tendências da administração pública brasileira. O evento contou com a participação de especialistas e representantes de diversas instituições.

#### IBRA ANA

O Instituto Brasileiro de Administração Pública (IBRA) realizou um congresso em São Paulo, discutindo as tendências da administração pública brasileira. O evento contou com a participação de especialistas e representantes de diversas instituições.